

BLESS THE WAR! RIBELLIONE E PRIMITIVISMO NELLA PRODUZIONE VORTICISTA

Raffaella Picello

I prodromi del Vorticism, termine coniato dal poeta americano Ezra Pound, si rintracciano nelle ricerche condotte da Wyndham Lewis e da un drappello di pittori e scultori in larga parte diplomatisi alla Slade School of Art di Londra a partire dagli inizi del 1914, su impulso degli stessi Lewis e Pound.

A Parigi, dove assiste alle conferenze tenute da Bergson e frequenta la bohème intellettuale della metropoli, Lewis sviluppa il lato ribelle del proprio temperamento. Tali esperienze si riflettono, al suo rientro in Inghilterra, nell'adesione al New English Art Club (NEAC) e quindi nell'avvicinamento all'Allied Artists Association fondata da Frank Rutter, *coterie* di artisti ove confluiscono gli spiriti insoddisfatti del conservatorismo e dell'appiattimento delle arti figurative ufficiali orientati a una rilettura in chiave naturalista del post-impressionismo animate dal pittore Walter Sickert.

Allontanatosi dal NEAC per subentrare divergenze nel modo di intendere la tecnica postimpressionista, Sickert si fa promotore del Camden Town Group, con sede presso la Carfax Gallery. Alla prima mostra allestita dal gruppo nel giugno 1911, Lewis espone due opere, tra cui *Architect With Green Tie* (*Architetto con cravatta verde*) (fig. 1), nel quale timidi accenni di semplificazione formale riecheggiano i volumi squadrati dei megaliti provenienti dall'Isola di Pasqua all'epoca collocati all'ingresso del British Museum. In *Port de Mer*, presentato in occasione della successiva mostra a dicembre, il discorso inaugurato nei dipinti precedenti si arricchisce di spunti formali derivati da Picasso e Matisse.

Lewis ha intanto stretto un proficuo sodalizio artistico con Frederick Etchells, Edward Wadsworth, Christopher Nevinson e Cuthbert Hamilton. Tutti sono successivamente invitati, con lo scultore Jacob Epstein, ad esporre nell'ampia rassegna che avrebbe raggruppato le tendenze più radicali del momento sotto il titolo *The Camden Town Group and Others*, allestita a Brighton tra il dicembre 1913 e il gennaio 1914. Scopo dell'iniziativa, patrocinata dal pittore impressionista James Bolivar Manson, voleva essere quello di accorpate sotto un denominatore comune i nuovi fermenti dell'arte britannica: Impressionismo, Postimpressionismo, Futurismo e Cubismo. Non tutti gli artisti accettano di buon grado le intenzioni degli organizzatori e Lewis si affretta a predisporre una introduzione autografa alla "Cubist Room", ove sono esposte le sue opere, per chiarire la propria posizione.

Un altro artefice della svolta che si va compiendo in seno al panorama artistico londinese è, in quegli stessi anni, il critico e pittore Roger Fry, a cui spetta il merito di avere introdotto le opere dei pittori impressionisti, compreso Matisse, nella capitale allestendo presso le Grafton Galleries nel 1910 una prima mostra ad essi dedicata. Due anni più tardi Fry avrebbe favorito la calata dei *fauves* e dei post-impressionisti, ma soprattutto di Cézanne e Picasso, promuovendo la *Seconda Esposizione Post-Impressionista: Artisti Inglesi, Francesi e Russi*.¹

In quest'ultima circostanza, Fry invita Lewis ad esporre la serie del *Timon of Athens* (*Timone di Atene*) (fig. 2), trasposizione della tragedia shakespeariana caratterizzata da un ordito cubista di angoli, cunei frammisti a piani ribaltati e pervasa da dinamismo frenetico e tuttavia trattenuto. Contestualmente, gli propone di entrare a far parte degli Omega Workshops, laboratorio inaugurato in Fitzroy Square, i cui componenti aspirano a dare vita a un nuovo movimento delle arti decorative con l'obiettivo di estendere anche alla sfera degli arredi lo spirito d'avanguardia, con particolare interesse rivolto allo stile post-impressionista. Nel contempo Lewis, Gaudier-Brzeska e Jacob Epstein ricevono l'incarico da Frieda

¹ R. FRY, *Manet and the Post-Impressionists*, Grafton Galleries, London November 1910; ID., *Second Post-Impressionist Exhibition: British, French and Russian Artists*, Grafton Galleries, London October 1912.

Strindberg, ex moglie del celebre drammaturgo, di predisporre delle pitture murali evocative di atmosfere primordiali a ornamento delle sale del nightclub *The Cave of the Golden Calf*.

L'accoglienza favorevole riscossa poco dopo attira a Lewis la commissione proveniente dal critico Paul George Konody consistente nell'ideazione di una stanza modernista da esporre all'Ideal Home Exhibition, di cui Fry si arrogherà l'esclusiva causando la rottura con Lewis e la conseguente nascita del Rebel Art Centre, inaugurato in Great Ormond Street, come ricorda Kate Lechmere che coadiuvò Lewis in questa fase,² con la collaborazione dei fuoriusciti Frederick Etchells, Cuthbert Hamilton ed Edward Wadsworth.

Alla radice degli esperimenti avviati presso il Rebel Art Centre vi è la volontà di contrastare l'estetica promossa dagli Omega Workshops, come si è accennato, volto a divulgare un'interpretazione del linguaggio post-impressionista fondato sull'egemonia della 'forma significante' e del 'colore puro'.

Anche Ezra Pound, portavoce degli ideali di un'immagine poetica dai contorni solidi, chiari e definiti facenti capo alla poetica dell'Imagismo, trova corrispondenza alle proprie ricerche tra gli esponenti dell'avanguardia londinese, soprattutto nella produzione di Lewis e dello scultore francese Gaudier-Brzeska.

In piena contemporaneità con gli eventi che conducono allo scoppio della prima guerra mondiale, la nascita ufficiale del Vorticism viene sancita dalla pubblicazione del primo numero della rivista «BLAST. Review of The Great English Vortex» (fig. 5). Tra i firmatari compaiono i nomi del poeta Richard Aldington,³ dei pittori William Roberts, Edward Wadsworth, Helen Saunders, Jessica Dismorr, Cutbert Hamilton, Lawrence Atkinson e dello scultore Henry Gaudier-Brzeska. La rivista attinge al parolibertismo marinettiano come pure all'*Antitradition futuriste* di Apollinaire dichiarando proprio nella veste tipografica i propositi rivoluzionari della poetica del gruppo: la disposizione calibrata in varie dimensioni dei caratteri, rigorosamente lineari e squadrate, fende tanto verticalmente quanto orizzontalmente la superficie della pagina generando composizioni quasi astratte, anticipatrici di imminenti sviluppi sul versante del design e delle arti visive. Nei vari manifesti, Pound e Lewis prefigurano una sintesi della spinta dinamica caldeggiata dal Futurismo e dell'austera monumentalità caratterizzante le composizioni cubiste, di cui però rinnega l'attenzione pressoché «passatista» verso soggetti legati al quotidiano o a un trito repertorio da *atelier*.

Di fatto, i Vorticisti intendono la macchina in quanto portato della modernità senza mai scivolare nella trappola della pura contemplazione estetica, né trasfigurarla in un simbolo della velocità. Il passo è qui, a nostro avviso, più lungo: si tratta di sforzarsi di comprendere e di non lasciarsi sopraffare dai rivolgimenti in atto nella sfera tecnologica; se la macchina e i suoi derivati avevano rivoluzionato l'esistenza e la realtà esteriore, l'arte non poteva chiudere gli occhi e doveva metabolizzare e interpretare tali novità.

Con piglio altrettanto programmatico, i manifesti e le varie esternazioni pronunciate o redatte da Lewis e dagli altri vorticisti, nell'insistere sul paradigma meccanico e metropolitano del mondo moderno, trasmettono il convincimento che proprio dall'Inghilterra possa prendere avvio il processo di rigenerazione dell'arte occidentale del XX secolo.

Come nel Futurismo, anche nelle opere vorticiste si assegna alla metropoli un ruolo fondante. Riconoscendo l'impatto salutare e civilizzatore del progresso tecnologico,⁴ Lewis e i suoi sostenitori scorgono nel nuovo panorama urbano le caratteristiche della 'giungla moderna' in tentacolare espansione, dominata dalle leggi formali della austerità e della saldezza plastica annunciate nei manifesti pubblicati nella seconda edizione di «BLAST».⁵

A dispetto di quanto si è detto, osservando attentamente alcuni dipinti collocabili tra il 1914 e il 1915, anno in cui il movimento si scioglie, è però possibile cogliere l'ambivalenza dell'atteggiamento che lo stesso Wyndham Lewis coltiva nei confronti della grande città contemporanea.

Nelle visioni metropolitane a cui Lewis attende sin dalla produzione del *Vorticist Sketch-Book*, risalente al 1914, si delinea lo scheletro di un paesaggio urbano dominato da grattacieli torreggianti,

² Citato da J. MEYERS, *Kate Lechmere's Wyndham Lewis from 1912*, in «Journal of Modern Literature», 10, 1 (Mar. 1983), Indiana University Press, 1983, pp. 158-166.

³ Richard Aldington (1892-1962) è stato uno dei principali esponenti dell'Imagismo assieme alla moglie, la poetessa HD. È altresì noto per i suoi romanzi: *Morte di un eroe* (1929) che riflette le sue esperienze di guerra, *Tutti gli uomini sono nemici* (1933), *Le donne devono lavorare* (1934) imperniati su problemi di natura sociale e morale.

⁴ Il concetto è successivamente ripreso e ulteriormente approfondito nel saggio di W. LEWIS, *The Caliph's Design: Architects! Where Is Your Vortex?*, (London, 1919), Santa Barbara, 1982, p. 57: «Machinery should be regarded as a new resource, as though it were a new mineral or oil, to be used and put to different uses than those for which it was originally intended».

⁵ *Manifesto II*, in «BLAST N. 1», p. 41.

apertamente ostili a qualsiasi forma di vita umana. Il culmine è raggiunto nel dipinto *La folla* (1915) (fig. 7). Governata da una trasparenza ed essenzialità d'impianto anticipatrice di certi principi enunciati qualche anno più tardi dai teorici del Neoplasticismo sulla rivista «Der Stijl», la composizione è basata sull'accostamento di poligoni color terra bruciata, facilmente equiparabili a singole unità costruttive, che si ergono con andamento prepotentemente verticale, all'interno e attorno ai quali si affannano senza scopo automi privi di volto e memoria, come coordinati da una regia invisibile.

Qui la metropoli – pur nell'apparente ottimismo suggerito dalla monumentalità di un vertiginoso cantiere – assume i connotati di una griglia claustrofobica lasciando trasparire, nella brutale assimilazione geometrica e nell'annullamento di ogni tratto distintivo della figura umana, l'idea del potere oppressivo che la città esercita sui suoi abitanti.

Nell'immaginario vorticista la figura umana subisce una mutazione ergonomica: in luogo degli arti essa sviluppa cilindri e parallelepipedi irregolari simili a pistoni e leve, il torso appare granitico al pari di un blocco di pietra, ora levigato oppure dentato a richiamare una corazza d'acciaio. Il corpo è interamente snodabile per poter compiere evoluzioni e danze frenetiche o, all'occorrenza, mutarsi in minacciosa macchina da guerra. Il tutto all'insegna del più severo rigore geometrico.

La breve stagione della corrente vorticista è caratterizzata, allo scoppio del conflitto mondiale, dall'uscita del *War Number* della rivista «BLAST» pressoché in contemporanea con la “First Vorticist Exhibition” allestita nelle sale delle Doré Galleries di New Bond Street.

Si è alla vigilia della disgregazione dell'avanguardia inglese conseguente alla partenza per il fronte di molti dei suoi esponenti e simpatizzanti, a cominciare da Lewis e da William Roberts, arruolatisi nel 1916 nella Royal Artillery, a loro volta preceduti dallo scultore francese Henry Gaudier-Brzeska, che sul campo di Neuville St. Vaast avrebbe perso la vita il 5 giugno 1915.

Sarà proprio il manifesto *Vortex Gaudier-Brzeska*,⁶ da questi redatto in trincea ad alimentare di un ultimo slancio programmatico i contenuti teorici divulgati sul *War Number*.

Lo scritto esordisce con alcune affermazioni paradigmatiche dal sapore fortemente destabilizzante circa l'utilità della guerra:

Questa guerra è un grande rimedio. Nell'individuo essa uccide ogni arroganza, autostima, orgoglio. sottrae alle masse decine su decine di unità insignificanti, le cui attività economiche provocano danno come ci hanno dimostrato le recenti crisi commerciali.⁷

L'enunciato richiama indubbiamente la visione “igienista” della guerra propugnata da Marinetti.

Ciononostante, occorre inquadrare l'esternazione dello scultore collocandola all'interno della visione radicale maturata dallo stesso Gaudier-Brzeska in opposizione al contesto sociale e artistico, al suo arrivo nella capitale britannica.

Di indubbia rilevanza risultano, a tale proposito, le considerazioni riconducibili alla riflessione sulla scultura condensate dall'autore nell'aneddoto riferito circa la creazione di un'opera scolpita sul campo di battaglia, purtroppo oggi non più rintracciabile:

Ho fatto un esperimento: due giorni fa ho pizzicato a un nemico un fucile mauser. Le sue forme pesanti e poco maneggevoli mi hanno inondato di una potente immagine di brutalità.

Ho dubitato a lungo che mi piacesse o meno.

Poi mi sono accorto che non mi piaceva. Ho eliminato il calcio e con il coltello ne ho ricavato un disegno attraverso il quale ho cercato di esprimere una sensazione di carattere più nobile, che ho preferito.

Ma voglio sottolineare che il mio disegno ha sortito il suo effetto (così come era stato per il fucile) attraverso una semplicissima composizione di linee e piani.⁸

⁶ H. GAUDIER-BRZESKA, *Vortex (Written from the Trenches)*, 1915, in «BLAST 2. War Number», Black Sparrow Press, Santa Barbara 1982, pp.33-34.

⁷ Ivi, p. 33: «This war is a great remedy. In the individual it kills arrogance, self-esteem, pride. It takes away from the masses numbers upon numbers of unimportant units, whose economic activities become noxious as the recent trade crises have shown us».

⁸ Ivi, p. 34: «I have made an experiment. Two days ago I pinched from an enemy a mauser rifle. Its heavy unwieldy shape swamped me with a powerful image of brutality. I was in doubt for a long time whether it pleased or displeased me. I found that I did not like it. I broke the butt off and with my knife I carved in it a design, through which I tried to express a gentler order of feeling, which I preferred. But I will emphasize that my design got its effect (just as the gun had) from a very simple composition of lines and planes».

La rivisitazione vorticista del fucile sottratto a un soldato tedesco allude alla radicale sintesi plastica cui era approdato lo scultore francese, verosimilmente riscontrabile in quel medesimo arco temporale in alcune prove grafiche di soggetto militare.

Basterà osservare *A Mitrailleur in Action (Mitragliatrice in azione)* (fig. 8), per intendere fino a che punto l'episodio di battaglia si risolva nell'impaginato frammentario e scarno all'interno del quale i corpi dei due artiglieri paiono scolpiti nella pietra scabra e generati dall'incastro di superfici geometriche. Maggiormente implicata nell'iconografia primitivista del movimento risulta invece la deflagrazione visualizzata in *One of Our Shells Exploding (Una delle nostre granate esplode)* (fig. 9), coagulo di energia vitale astratta e, in quanto tale, avulsa da qualsiasi coinvolgimento di fronte alle tribolazioni umane. Nell'accezione ad esso assegnata da Lewis e Pound, l'immagine del vortice è, sopra ogni cosa, sinonimo di una forza dirompente in grado di attirare a sé tutte le energie più innovatrici concentrandole attorno a un nucleo immobile e imperituro.

La concezione espressa in questa sorta di testamento della corrente, quale è *Vortex Gaudier-Brzeska*, non è che l'approdo conclusivo di un asse di ricerca radicato ed esperito nel confronto incessante con la prassi e con gli statuti formali individuati nell'arte tribale.

Emblematica della «incessant struggle in the complex city» ingaggiata dall'artista è la scultura *Bird Swallowing Fish (Uccello che ingoia un pesce)* (fig. 10), terminata nel 1914, da alcuni interpretata come equivalente plastico della temperie sociale che condusse all'irrompere della prima guerra mondiale.

Ciò a cui si allude nell'atto brutale che vede coinvolti i due animali è la darwiniana lotta per la sopravvivenza, destinata a decretare la supremazia del più forte. Inusitata è l'energia esplosiva racchiusa nell'inscindibile incastro di volumi concepito per evocare la terribile sagoma di un ordigno; accostamento ulteriormente legittimato dalla scelta anticonvenzionale di forgiare l'oggetto nel bronzo impiegato per la produzione delle armi da fuoco. L'opera configura una duplice presa di posizione: per un verso, l'offensiva diretta dal suo creatore ai fautori di un linguaggio condizionato da vincoli naturalistici; per altro, una dichiarazione di intenti circa la necessaria alleanza tra elementi primitivi e meccanomorfici a suffragio della nuova arte.

In sintonia con l'orientamento assunto da Gaudier-Brzeska sin dal suo debutto con la compagine vorticista, la componente primitivista è eletta quale elemento fondante nel connotare l'iconografia legata alla guerra della corrente, tale da qualificarne la portata sperimentale anche su un terreno affrontato dalla maggior parte delle avanguardie contemporanee perlopiù adottando una sintassi normalizzante o allineata rispetto alle aspettative del regime.

Nel caso del Vorticism, inoltre, la tensione primitivista diviene paradigma della volontà di insurrezione nei confronti dei canoni estetici consacrati dall'*establishment* artistico londinese, presto estesa ai molteplici risvolti politici e sociali della società britannica.

Sarà, pertanto, opportuno focalizzare l'attenzione su un gruppo di opere fondamentali riprodotte sulle pagine del *War Number* per sostanziare con sufficiente evidenza probatoria l'attendibilità interpretativa della chiave di lettura che qui si propone.

Non dovette sfuggire ai più come l'immagine di copertina della seconda edizione di *Blast* (fig. 11), realizzata da Wyndham Lewis e intitolata *Before Antwerp (Davanti ad Anversa)*, si ponesse in antitesi rispetto all'acclamato dipinto *The Soldiers of King Albert the Ready (I Soldati di Re Alberto Il Pronto)* (fig. 12) di cui è autore Walter Sickert, già alla guida del New English Art Club. Il NEAC, inizialmente formato, tra gli altri, dai pittori Philip Steer, John Singer Sargent e George Clausen, si identifica in uno stile nutrito di apporti recepiti dall'Impressionismo. Non sorprende che la versione improntata al realismo edulcorato di Sickert abbia ispirato una analoga scena incentrata sulla difesa della omonima città belga dall'assalto dell'esercito tedesco. Antitetiche sono, sotto ogni profilo, sia la configurazione anti-prospettica costruita per angoli, che innesca spazi divergenti dal ritmo incalzante, sia la resa dei militi schierati in successione assimilabili a insetti metallici antropomorfi alquanto estranei all'intonazione celebrativa del quadro di Sickert. Da essi promana l'improcrastinabile minaccia dell'attacco diretto al compiaciuto immobilismo del *milieu* politico britannico, contro cui lo stesso Lewis si scaglierà più volte sulle pagine della rivista.

La propensione di Lewis a ideare immagini caratterizzate da suggestioni ancestrali traspare, del resto, già in opere eseguite in anticipo rispetto al debutto del Vorticism, tra le quali basterà citare *Two Mechanics (Due meccanici)* (fig. 13) e *Sunset Among the Michelangelos (Tramonto tra i Michelangelo)*, entrambe risalenti al 1912. I meccanici del primo disegno sono esecutori impassibili, travolti da una scarica di energia al fulmicotone che li costringe a contorsioni rituali. I loro corpi, che alternano spigoli a curve, incarnano

quella che il loro autore definisce «la geometria euclidea dei riti umani».⁹ Essi giocano altresì la partita della sopravvivenza: ‘prigioni’ dell’evo meccanico, questi esseri si confrontano con il «dead environment» travolto dal progresso tecnologico, che li obbliga a reazioni tra loro speculari entro una dimensione spaziale soffocata da schegge geometriche in continua proliferazione.

Se per quest’opera pare legittimo riscontrare un esercizio in ambito cubista, evidente nella densificazione geometrizzante dello spazio dominato dalla solidità primigenia delle due figure accostabili, come osserva Richard Humphrey,¹⁰ a due idoli bretoni adeguatisi ai ritmi della modernità, più complessa ci appare la lettura del secondo.

Che *Sunset Among the Michelangelos* (fig. 14) contenga una trasposizione in chiave eversiva dei nudi buonarrotiani della Sistina, intesi quale caposaldo della cultura figurativa impartita durante le lezioni alla Slade School of Art così come alla Royal Academy, sancendone il declino, è fuor di dubbio. A ben guardare, ci si accorge contestualmente di come Lewis si spinga oltre la facile parodia e operi una rilettura del saggio michelangiolesco in chiave primitivista raffigurando quattro creature totemiche scavate nella pietra ridestatesi dal brodo primordiale nel momento di passaggio dal crepuscolo delle convenzioni tardo-ottocentesche all’alba di una nuova era. Per Lewis, è questa la via da seguire: attuare un azzeramento della prassi artistica e dei modelli di riferimento consolidati per affrontare l’età moderna con sguardo rinnovato.

L’atteggiamento di Lewis trova peraltro un fondamento teorico nel pensiero del filosofo Thomas Ernest Hulme, promotore nello scritto *Modern Art and Its Philosophy*¹¹ delle teorie divulgate dal filosofo tedesco Wilhelm Worringer¹² attorno al 1908, il quale opera una distinzione tra arte “organica” e per sua natura “empatica”, cioè dominata dalla vita interiore e pertanto incentrata sull’individuo, e arte “inorganica” ovvero “astratta”, dunque negatrice della soggettività e mirante a cogliere l’essenza più profonda dei fenomeni. Assumendo le istanze del filosofo tedesco, Hulme formula l’indissolubile associazione tra l’arte inorganica e le forme elementari della macchina rinvenute nelle «linee che siano nette e meccaniche»¹³ della sintassi vorticista elaborata dallo scultore Jacob Epstein e in un gruppo di dipinti di David Bomberg. Fine ultimo di questo processo di depurazione delle immagini è la trasformazione del dato naturalistico nel suo equivalente “inorganico”, autosufficiente e affrancato da vincoli di natura spazio-temporale, nel quale la semplificazione arcaica ispirata ai manufatti degli artisti primitivi si univa al vigore geometrico insito alle forme generate dal progresso tecnologico.

Lewis tuttavia non condividerà fino in fondo la visione di Hulme consapevole della necessità di confrontarsi con le forme della contemporanea età della macchina e, quindi, di non disgregare l’integrità dell’immagine. Il concetto viene ribadito nuovamente nel 1915 nel testo *A Review Of Contemporary Art* (Una Recensione sull’Arte Contemporanea), ove passando in rassegna i fallimenti del Cubismo, del Futurismo e dell’Espressionismo tedesco nel rispecchiare sul piano formale l’evolversi del mondo moderno, egli osserverà: «È pertanto impossibile evitare la rappresentazione in un modo o nell’altro».¹⁴

In un noto saggio¹⁵ Paul Peppis ha osservato come il tono delle pagine della seconda edizione di «BLAST» sembri intonato a una *vis* sovversiva meno accesa rispetto all’aggressività delle enunciazioni che contraddistinguono il primo numero.

Una puntuale disamina degli apparati testuali e iconografici di cui si compone il War Number consentirà di valutare la portata nondimeno significativa delle istanze sostenute da Lewis e dagli intellettuali e artisti rappresentati in quella sede.

Vale allora la pena soffermarsi brevemente su un nucleo di articoli firmati da Lewis, al fine di comprenderne il punto di vista. Nell’editoriale di apertura, pur riconoscendo alla letteratura promossa in passato dai suoi intellettuali non allineati il merito di avere nutrito di apporti irrinunciabili la cultura europea, egli identifica la Germania con i generi stantii della “Old Poetry” e del “Romance” asserendo «È umanamente auspicabile che la Germania non vinca alcuna guerra contro la Francia o l’Inghilterra».¹⁶

⁹ LEWIS, *Long Live the Vortex*, in «BLAST N.1», p. 7.

¹⁰ R. HUMPHREY, *Wyndham Lewis*, Tate Publishing, London 2004, p. 19.

¹¹ T.E. HULME, *Modern Art and Its Philosophy*, in «Speculations», London, 1924.

¹² W. WORRINGER, *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*, (1908), London 1953.

¹³ HULME, *Modern Art and Its Philosophy*, cit., p. 104: «lines which are clear-cut and mechanical».

¹⁴ LEWIS, *A Review of Contemporary Art*, in «BLAST 2», p. 43: «it is impossible, then, to avoid representation in one form or another».

¹⁵ P. PEPPIS, *Surrounded by a multitude of other Blasts*, in *Literature, Politics and the English Avant-garde: Nation and Empire, 1901-1918*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, pp. 96-132.

¹⁶ LEWIS, *Editorial*, in «BLAST 2», p. 5: «...it is humanly desirable that Germany should win no war against France or England».

Il contributo successivo di Lewis intitolato *The God of Sport and Blood (Il Dio dello Sport e del Sangue)* rinsalda tale posizione laddove stigmatizza la lotta senza quartiere condotta dalla Germania nei confronti dei movimenti d'avanguardia europei, in particolare Cubismo ed Espressionismo. Viene dunque delineandosi l'identificazione dell'avversario come depositario di valori quali il culto del passato e del sentimentalismo dinanzi ai quali contrapporre la battaglia vorticista a sostegno della patria, ma ancor prima dell'arte e del modernismo. Essa avrebbe conosciuto la sua legittimazione catartica nel duplice sacrificio di Henry Gaudier-Brzeska, combattente, a un tempo, per la patria e per l'avanguardia.

Non è certo il possibile spargimento di sangue conseguente a qualsiasi evento bellico a scandalizzare Lewis, il quale, nel sottolineare l'inclinazione a intraprendere guerre propria della Germania, riconduce la fascinazione esercitata sugli uomini dall'efferatezza del conflitto a una pulsione atavica: «La sola cosa che l'uomo comune ha mantenuto del suo stadio primordiale è l'ammirazione provata per la ferocia...E davvero – come ho più volte ribadito – questa Giungla moderna non è priva di una sua bellezza e possiede ben poco di ciò che si definisce civilizzato».¹⁷

In sostanza, il richiamo ancestrale alla ferocia configurava, nell'opinione di Lewis, una caratteristica connaturata all'uomo contemporaneo e, come vedremo, il paradigma di verifica dell'autonomia e vitalità espressiva della corrente vorticista.

Vale ora la pena spostare l'attenzione sulle opere riprodotte nella rivista per comprendere fino a che punto la produzione di soggetto esplicitamente connesso alla guerra sia improntata alle medesime radicali soluzioni compositive riscontrate nelle immagini volte a ribaltare i canoni estetici cari alla società edoardiana presentate nell'edizione precedente della rivista. Ad eccezione del dipinto *On the Way to the Trenches (Sulla via delle trincee)* (fig. 15) di Christopher Nevinson, unico sodale di Marinetti assieme al quale era stato firmatario del manifesto "Vital English Art", ancora invischiato in rievocazioni futuriste a metà strada tra la scomposizione dinamica di ascendenza balliana e soluzioni severiniane, di straordinario interesse esegetico onde inquadrare gli esiti formali innescati dalla concezione vorticista della guerra *Combat (Combattimento)* (fig. 16) di William Roberts, *War-Engine (Motore da Guerra)* (fig. 17) e *Rotterdam* (fig. 18) di Edward Wadsworth, e, infine *Progression (Avanzata)* di Frederick Etchells (fig. 19).

Il disegno di Roberts, come si può ben capire, segna l'approdo delle ricerche avviate nel biennio precedente e collaudate in prove ispirate per lo più al tema del ballo e della danza. L'agglomerato di arti in proliferazione incessante, quasi sul punto di confluire naturalmente l'uno nell'altro nello scontro, possiede un'articolazione ritmica procedente per frantumazione e ripetizione ossessiva alla stregua di ideogrammi cinesi colti in un inestricabile viluppo lineare, in assonanza con l'aforisma lewisiano secondo il quale: «Il corpo umano perde importanza giorno dopo giorno».¹⁸

Ugualmente intriso di suggestioni esotiche ci pare *War Engine* di Wadsworth, ove la brutalità del congegno in procinto di attaccare rammenta rilievi aztechi nello sventagliamento stratificato di piani talora al limite dell'*horror vacui*. Ad accrescere l'aura culturale dell'immagine, concorre qui anche il mezzo prediletto dall'artista, ovvero la xilografia, tecnica incisoria medievale sapientemente asservita all'evocazione della durezza materica delle superfici.

Ad essa Wadsworth, nativo dello Yorkshire e diplomatosi ingegnere a Monaco di Baviera, aveva saputo accostarsi con precisione e asetticità così da plasmare un procedimento antico al fine di ottenere moderni scenari urbani trasfigurati dall'avvento della macchina e del progresso. Così avviene anche nell'incisione intitolata *Rotterdam* – dedicata alla città della neutrale Olanda divenuta snodo e punto di scambio di informazioni tra i servizi spionistici di vari paesi – mosaico di segni desunti dall'immaginario industriale di recente ricondotto da Jonathan Black¹⁹ all'arte cinese e giapponese del passato, peraltro ben rappresentate nella collezione d'Arte orientale del British Museum affidata alla curatela del poeta e sodale di Pound, Laurence Binyon.

Al fianco di Wyndham Lewis sin dall'esperienza svolta presso gli Omega Workshops sotto l'egida di Roger Fry, Frederick Etchells vantava una solida frequentazione della produzione espressionista e cubista, in parte maturata durante un soggiorno nella capitale francese. Eppure di tale bagaglio ben poco si evince nello

¹⁷ LEWIS, *The God of Sport and Blood*, in «BLAST 2», p. 9: «The only thing that the average man has brought away from his primitive state is the admiration of ferocity. [...] And really, – as I have often insisted – this modern Jungle is not without its beauty and has very little that is civilized about it».

¹⁸ LEWIS, *The New Egos*, in «BLAST 1», p. 14: «The actual human body becomes of less importance every day».

¹⁹ J. BLACK, *Machine Aesthetics, Primitivism, Cultural Politics*, in M. ANTLIFF, S.W. KLEIN, *Vorticism. New Perspectives*, Oxford University Press, Oxford 2013.

spartito scandito dalla trama di taglienti geometrie allineate in dissonante ascesa, ove il tratto affilato esaspera la calma misurata del disegno obbligandola a divenire allucinazione.

Il quadro visualizza il principale assunto dell'ultima fase vorticista: affrancato dalla presenza umana, esso celebra la volontà di rigenerazione estetica e sociale della nazione avviata dall'avanguardia inglese e destinata a proseguire a dispetto e al di là dell'evento storico.

Estetica meccanica e geometrie urbane caratterizzano le opere delle artiste Jessica Dismorr ed Helen Saunders – unitesi all'esperienza vorticista sin dal suo esordio – accolte sulle pagine del *War Number*. È però la Dismorr, negli anni giovanili formatasi a Parigi a contatto con Jean Metzinger, a optare per un soggetto marcatamente carico delle implicazioni meccanomorfe connesse al tema di fondo della rivista.

Il motivo della macchina è, nel disegno *The Engine (Il Motore)* (fig. 20), puramente alluso nell'impaginato pervaso da una formidabile spinta dinamica: le linee-forza simili a colpi inferti da una accetta, la struttura compositiva a griglia e il motivo vertiginoso delle diagonali attestano una appassionata adesione agli ideali di potenza e classico rigore geometrico di cui è fucina creativa la metropoli del XX secolo.

Tra le proprie opere Lewis incluse soltanto *Programme Cover for Kermesse (Copertina del Programma di Kermesse)*, risalente all'anno precedente e, come si è accennato, *Design for Red Duet (Disegno per Duetto in Rosso)* (fig. 21), datato 1915. Quest'ultima, in particolare, è stata posta in relazione con il manifesto *Vortex n. 1: be thyself* in quanto corrispettivo figurale dei presupposti ermeneutici declinati in tale scritto. Attingendo a reminiscenze nietzschiane, Lewis vi delinea una dualità dell'Ego colto in equilibrio dialettico tra poli contrapposti, nell'accettazione dell'inevitabile pluralità psicologica:

Dovete parlare due lingue, se non volete generare confusione...

Non c'è nulla di altrettanto formidabile quanto il numero DUE.

Dovete essere un duetto in ogni cosa. Ci siete voi e c'è il Mondo esterno, quel cumulo di grasso di cui vi nutrite.

Non confondetevi con esso, né indebolite le linee esoteriche del vostro bell'essere originale...

Qualsiasi macchina vogliate: ma divenite meccanici in virtù di una fondamentale, duplice ripetizione.

Per amore del vostro aspetto esteriore dovete diventare una macchina.²⁰

In quest'ottica, *Design for Red Duet* renderebbe esplicita la scissione interiore dell'essere umano in procinto di adeguarsi alla giungla tecnologica di cui egli è parte integrante.

Consequentemente, il processo di disumanizzazione non può non influire sulla visione dell'artista, così come era accaduto nelle ere arcaiche:

Si potrebbe obiettare che tutta l'arte più grandiosa e regale del mondo, tuttavia (quella egizia, dell'Africa centrale, quella americana) ha spogliato alquanto l'uomo delle sue caratteristiche plastiche e lo ha convertito in una sempre più durevole, imponente e solida macchina: e ciò è vero. Questa disumanizzazione corrisponde felicemente al carattere non-umano, alla qualità plastica e architettonica dell'arte stessa.²¹

Secondo tale etica, l'artista vorticista è selvaggio e civilizzato a un tempo; ha cioè sviluppato una duplice attitudine che lo mette in condizione di elevarsi rispetto alla mediocrità della borghesia contemporanea. Operando in sintonia con le culture primitive che intrattenevano un rapporto più diretto e autentico con il mondo circostante, egli è dotato di una capacità di espressione superiore e profonda potendo condividere la purezza di visione dell'artista primitivo, finalmente recuperata.

Allora non sorprenderà trovare riprodotta in chiusura del *War Number* la *Hieratic Head of Ezra Pound (Testa Ieratica di Ezra Pound)* (fig. 22) scolpita in marmo pentelico da Gaudier-Brzeska tra il 1913 e il 1914. Simulacro denso di rimandi all'arte oceanica, a queste date la scultura continua a incarnare le istanze programmatiche dell'estetica vorticista condivise da Gaudier, Lewis e Pound, il quale aveva dedicato

²⁰ LEWIS, *Vortex n. 1: be thyself*, p. 91: «You must talk with two tongues, if you do not wish to cause confusion... There is nothing so impressive as the number TWO. You must be a duet in everything. There is Yourself: and there is the Exterior World, that fat mass you browse on. Do not confuse yourself with it, or weaken the esoteric lines of fine original being... Any machine then you like: but become mechanical by fundamental – dual repetition. For the sake of your good looks you must become a machine».

²¹ LEWIS, *A Review of Contemporary Art*, «BLAST 2», p. 43: «It may be objected that all the grandest and most majestic art in the world, however (Egyptian, Central African, American) has rather divested man of his vital plastic qualities and changed him into a more durable, imposing and in every way harder machine; and that is true. This dehumanizing has corresponded happily with the inhuman character, the plastic, architectural quality, of art itself».

all'artista francese e ad Epstein il saggio intitolato *The New Sculpture*,²² in cui ai parametri tardovittoriani sostenuti nell'entourage accademico e di recente sbandierati dal critico Edmund Gosse, il poeta statunitense contrapponeva la pratica scultorea verificata su modelli non-occidentali dei due giovani, portando ad esempio le statue mastodontiche dell'Isola di Pasqua e i colossi dell'antica Ninive, ponendola in relazione con le loro inclinazioni anarchiche.

Nel frattempo, Jacob Epstein esponeva alla già citata *First Vorticist Exhibition* un'opera destinata a destare grande scalpore tra i critici. *Rock Drill (Martello pneumatico)* (fig. 23) consisteva nell'*assemblage* di un robot dalle sembianze antropomorfizzate ma filtrate da rimandi all'arte africana posto al comando di un autentico martello pneumatico, giocando in lieve anticipo sui *ready-made* duchampiani. Frutto del connubio tra il retaggio genetico tribale e la saldatura del corpo umano alla macchina, la scultura sfiorava l'apoteosi della poetica vorticista. Non fosse stato per quella seconda versione (fig. 24), iniziata nel 1913 e sottoposta a drastica revisione alla luce delle sventurate vicissitudini scatenate dalla guerra da cui Epstein restò profondamente segnato.

Estromesso il macchinario, rivelatosi disseminatore di morte e devastazione, ora il braccio destro è troncato, mentre l'arto sinistro, raccorciato, termina in una punta smussata. Le gambe sono sparite a sottolineare la vacuità e l'inutilità di ogni azione, cosicché per la progenie rappresentata dal feto incastrato nella gabbia toracica non esiste futuro.

La parabola conclusiva del Vorticism coincide con il reclutamento dal 1916 di Lewis, Roberts, e Wadsworth, preceduti da Nevinson e Bomberg, rispettivamente arruolatisi nel 1914 e nel 1915. Ben presto tutti ricevettero commissioni ufficiali, chi per conto del Foreign Office, del Ministry of Information o per la costituzione del Canadian War Memorial. In linea di massima, gli incarichi imponevano un'unica condizione agli artisti: l'abbandono della sintassi formale di matrice eccessivamente modernista ritenuto poco consono alla documentazione di eventi di portata storica.

A tale prescrizione pare, in parte, essersi sottratto Edward Wadsworth, nella serie di xilografie (fig. 25) richiestagli dal Comitato promotore del Canadian War Memorial nel 1918 finalizzate al camouflage della lotta britannica allo scopo di confondere i sottomarini del nemico. Wadsworth procede da schemi collaudati in ambito vorticista per giungere ad esiti quasi *optical* nella precisione della resa grafica applicata all'armamentario navale. I fasci di rette in recessione e la verniciatura *camouflage* del bastimento, giocata sull'alternanza di bianco e nero oppure di rosso da cromatura, uniti alla scala ridottissima riservata alle presenze umane, concorrono a conferire ambiguità ottica in senso astratto all'opera.

Incurante dell'ammonimento inoltratogli dal Canadian War Record Office circa l'eventuale consegna di un dipinto eseguito in linea con le tendenze contemporanee più estreme, nello stesso

anno, invece, Bomberg inviava al critico Paul George Konody, preposto alla selezione delle opere destinate al Canadian War Memorial, una prima versione del dipinto *Sappers at Work. A Canadian Tunneling Company (Artificieri al Lavoro)*. Pur non avendo acconsentito a sottoscrivere i manifesti apparsi su entrambi i numeri di «BLAST», sin dagli studi svolti alla Slade School Bomberg era entrato nell'orbita vorticista in ragione della predilezione dimostrata nei confronti dell'iconografia legata alle forme meccaniche. Nello studio di *Sappers at Work* (fig. 26) l'azione principale scompariva inghiottita nell'ordito di arti meccanici e nella resa cubisteggiante riservata allo spazio. Rifiutata piuttosto violentemente dai committenti, fu sostituita da una seconda tela (fig. 27), che mostra una versione intermedia ugualmente interessante, del dipinto finale. Pur mantenendo la struttura originale, orchestrata su una fitta impalcatura di verticali, che deviano improvvisamente volgendosi in angolo concavo nella parte superiore dell'opera, egli aggiunge profondità alla scena, in origine completamente risolta in primo piano. In aggiunta, si precisano ora a ritmo serrato i ruoli di ciascuna figura, impegnata in azioni cariche di sforzo e tensione. L'ambientazione cupa e la spazialità frammentata enfatizzano la dimensione claustrofobica in cui avviene lo scavo del tunnel.

Al pari di Bomberg, Lewis deve scendere a patti con le esigenze di maggiore realismo nelle opere eseguite per conto del comitato promotore della Hall of Remembrance, progetto di Memoriale mai portato a termine. Egli concepisce, quindi, l'olio *A Battery Shelled (Una Batteria bombardata)* (fig. 28) preservando la leggibilità di luoghi e personaggi, pur senza rinnegare del tutto la definizione spigolosa e l'arbitrarietà prospettica della produzione vorticista. L'inquadratura si apre su una spianata, la cui desolazione è suggellata dalle sagome di soldati-automi alle prese con il terreno fangoso, senza un fine precisato, sotto lo sguardo assente dei tre generali raffigurati sul margine sinistro, probabili alter-ego dello stesso pittore, ormai disilluso e pervaso dalla sensazione di vuoto lasciata dalla catastrofe di cui era stato testimone e che egli stesso aveva presagito osservando a proposito del dipanarsi del conflitto:

²² E. POUND, *The New Sculpture*, in «The Egoist», 16 febbraio 1914.

Vi è una tragedia di decadimento e morte al termine di ogni vita umana. È tutta una questione di accomodamento della tragedia: una questione quasi di Gusto – cioè dove collocare la Tragedia, come quando Si posiziona l'oscurità in un quadro. Ma forse si tratta più di consolazione che non di altro. E non sarebbe di alcuna consolazione per coloro che questa Guerra annienterà nella morsa del dolore.²³

²³ LEWIS, *A Super-Krupp – Or War's End*, in «BLAST N. 2», p. 14: «There is a tragedy of decay and death at the end of all human lives. It is all a matter of adjustment of tragedy: a matter almost of Taste – where to place the Tragedy, like where to place a blackness in a picture. But this is perhaps rather consolation than anything else. And it would be no consolation for the people this War will have crushed with grief».