

SULLE POETICHE DI THOMAS ERNEST HULME,
DAL “TEMPO” DI BERGSON
ALLO “SPAZIO” DI WORRINGER

Nel 1910, dopo l'incontro avvenuto l'anno precedente tra Henri Bergson e il filosofo pragmatista William James, viene pubblicata la traduzione inglese dell'*Essai sur les données immédiates de la conscience*; a essa seguono in breve tempo le traduzioni delle altre opere bergsoniane, a conferma della centralità dell'autore nel dibattito filosofico europeo. Tra le voci che sostengono il filosofo francese, emerge quella di un giovane giornalista di cultura filosofica e con ambizioni di poeta, Thomas Ernest Hulme: il suo rapporto con i più innovativi centri e importanti personalità della cultura inglese contemporanea – la rivista «New Age», i poeti imagisti, gli artisti del Rebel Art Centre – ne fa un veicolo non trascurabile della riflessione, in particolare estetica, che ha origine dalla diffusione del pensiero di Bergson sull'intuizione, la “durata”, la memoria, e che informa di sé larga parte del modernismo inglese. Se la poetica dello *stream of consciousness* ne sarà il frutto più noto ed evidente, è nell'ambito delle arti visive che si riscontrano le prime radicali sperimentazioni: già negli anni precedenti lo scoppio della Grande Guerra, Londra si desta alla modernità artistica e si ritaglia un ruolo nella stagione delle avanguardie storiche. Il confronto con l'arte astratta europea conduce gli artisti inglesi all'assimilazione dell'opera di Wilhelm Worringer *Astrazione e empatia*, che lo stesso Hulme introduce in Inghilterra, riassumendone il contenuto all'interno di un discorso pronunciato nel gennaio del 1914: gli astrattisti contemporanei sembrano riconoscersi in quel sentimento per una spazialità ricondotta al bidimensionale, descritta da Worringer come propria dell'uomo primitivo od orientale. Su Bergson e Worringer si sono modellate interpretazioni diverse del modernismo inglese e del pensiero di Hulme in particolare: *time-philosophy* è l'espressione dispregiativa con cui un protagonista di quella stagione, Wyndham Lewis, pittore e scrittore di uguale statura, indica la filosofia bergsoniana e il “bergsonismo” diffuso in ogni aspetto della cultura di inizio Novecento;

spatial form è il nome che Joseph N. Frank – oggi Professore Emerito di Letteratura slava e comparata a Stanford – assegnò in un fortunato saggio¹ alla rivoluzionaria costruzione narrativa della letteratura modernista. Entrambi citano Hulme, così egli si trova annoverato come campione di due tendenze apparentemente opposte, ovvero, come ponte tra esse.

1. *Dalla metafisica di Bergson all'estetica di Worringer*

1.1. *Hulme antiromantico: alcune perplessità su Bergson*

Hulme probabilmente comincia a leggere Bergson a partire dal 1907². La sua attività di giornalista comincia due anni più tardi con un articolo dedicato al filosofo francese, sebbene nasca come recensione di *A Pluralistic Universe* di William James, appena pubblicato: si tratta di *The New Philosophy*, ed è il primo contributo di Hulme alla rivista «New Age» (5, 10, 1 luglio 1909, pp. 198-199), diretta da Alfred Orage, per la quale continuerà a collaborare fino alla prematura scomparsa al fronte nel 1917. Dietro la figura di James, che esprime il proprio debito di riconoscenza verso Bergson, si scorge lo stesso Hulme che, più tardi (*Notes on Bergson I*, 1911), esprimendosi ormai in toni del tutto autobiografici, ricorderà la propria scoperta del filosofo vitalista, nella lettura del *Saggio sui dati immediati della coscienza*, come «an almost physical sense of exhilaration, a sudden expansion, a kind of mental explosion»³: in Bergson Hulme trova l'attacco più efficace al razionalismo e la risposta più valida al determinismo materialistico. Tali efficacia e validità non risiedono tanto nelle conclusioni del filosofo, quanto nella forza di persuasione del suo *metodo*⁴, in particolare nella distinzione tra contesti intensivi e contesti estensivi. Il frutto più maturo dell'attività propagandistica di Hulme in favore di Bergson è, infatti, *The Philosophy of Intensive Manifolds*, il testo che nella prima raccolta degli scritti hulmiani – *Speculations*, a cura di Herbert Read⁵ – trascrive quattro

¹) *Spatial Form in Modern Literature*: la prima edizione, del 1945, apparve in tre parti in «The Sewanee Review» (53, 1, pp. 221-240; 2, pp. 433-456; 4, pp. 643-653), cui seguirono varie edizioni riviste, in diverse raccolte di saggi; per la più recente vd. Frank 1991.

²) Cfr. Martin, *The New Age under Orage*, Manchester 1967: «[...] the information regarding the circumstances of Hulme's discovery of Bergson (in 1907) is from an interview with F.S. Flint, Nov. 1959» (p. 137 nt. 2).

³) Hulme 1994, p. 126.

⁴) Cfr. *ivi*, p. 119.

⁵) Hulme non pubblicò nessun'opera in vita, a parte gli articoli apparsi in «New Age», «Cambridge magazine» e «Commentator»; il materiale manoscritto lasciato dall'autore, che conteneva i testi letti durante conferenze e altre note aforistiche giovanili, fu affidato da

lectures tenute in casa di Franz Liebich, a Londra, tra il 23 novembre e il 14 dicembre 1911: dalla differenziazione delle molteplicità intensive ed estensive Hulme ritiene discenda tutto il sistema bergsoniano, la distinzione tra tempo spazializzato e durato, la giustificazione dell'aspetto meccanicistico del mondo ricondotta all'azione dell'intelletto, l'interpretazione dell'atto libero creativo, la cosmologia come "evoluzione creatrice".

In realtà, a quest'epoca alcuni dubbi sulla metafisica bergsoniana avanzano nella mente di Hulme e raffreddano l'entusiasmo che l'aveva acceso a ventiquattro anni. Alcuni mesi prima, infatti, di ritorno dal Congresso internazionale di Filosofia di Bologna, Hulme aveva incontrato a Parigi Pierre Lasserre, esponente di spicco del partito dell'Action Française. Di questo incontro riferisce in un articolo pubblicato il 9 novembre 1911 su «New Age» (*Mr. Balfour, Bergson and Politics*, 10, 2, pp. 38-40), firmato solo con le iniziali T.E.H. Egli aveva letto con interesse *Le Romantisme français* (Paris 1907) condividendo le tesi reazionarie espresse, ma in questo testo era contenuta anche un'aspra critica di Bergson e del bergsonismo: la teoria della durato, affermando l'unicità di ogni attimo presente, negherebbe la possibilità di scoprire dalla storia passata leggi necessarie del governo delle società. Ricorda Hulme: «Mr. Lasserre then endeavoured to prove to me that Bergsonism was nothing but the last disguise of romanticism»; e romanticismo per Hulme non indica solo uno stile letterario, ma una visione (negativa) del mondo, che comprende il relativismo in etica, l'idealismo in filosofia e il modernismo nella religione⁶. «If I thought this was true – riconosce – I should be compelled to change my views considerably»⁷.

Quali fossero queste opinioni che avrebbero dovuto essere considerevolmente modificate, si rivela nella lettura di *Cinders*: si tratta di un quaderno di riflessioni in forma aforistica sulla natura della verità e del linguaggio, centrate sull'idea della discontinuità e polivocità del mondo, che, per la precocità (sono scritte a partire dal viaggio in Canada nel 1906), si devono considerare originali, indipendenti dall'ascendenza bergsoniana⁸. Dalla negazione dell'esistenza di una verità assoluta, discen-

Ethel Kibblewhite, che n'era custode, ad Alfred Orage, e da questi consegnato a Herbert Read nel 1922, perché ne curasse la pubblicazione (London 1924). A distanza di trent'anni Samuel Hynes pubblicò nella raccolta *Further Speculations* molti degli articoli apparsi nelle riviste menzionate: rispetto all'edizione di Read, centrata sugli interessi filosofici, letterari e artistici di Hulme, emergono anche le riflessioni politiche e l'esperienza della guerra in trincea (*Diary from the trenches*). Più recente, la raccolta a cura di Csengeri (Oxford 1994) si pone come esaustiva. Una traduzione italiana di estratti da *Speculations* e da *Further Speculations* è *Meditazioni*, a cura di Ettore Re (Firenze 1969).

⁶) Cfr. Hulme 1994, p. 427.

⁷) *Ivi*, p. 165.

⁸) Karen Csengeri insiste sul carattere d'esordio di questo scritto, pur rielaborato nel tempo, e intende perciò correggere l'impressione erronea che si potrebbe ricavare dalla lettura di *Speculations*, dove *Cinders* appare come ultimo saggio della raccolta, privo, come

de in Hulme un nominalismo che in qualche accento anticipa posizioni wittengsteiniane e riecheggia argomenti pragmatisti: gli uomini persistono da sempre nel desiderio fallace di introdurre un principio d'unità nel mondo – prima nella forma del mito, poi in quella non molto diversa delle leggi scientifiche – ma una verità assoluta non può essere scoperta, piuttosto «the results of philosophy are always tested by the effects, and by the judgments of other philosophers»⁹. In realtà «all is flux», un fiume cui si cerca di approntare solidi argini: se «the cosmos is only organised in parts» e «the rest is cinders»¹⁰, allora l'ideale della conoscenza è quello di ridurre tutte le “ceneri” in una controparte simbolica (*counters*), cioè in *parole*. È attraverso lo strumento del linguaggio che l'uomo è “misura di tutte le cose”, ma se si dimentica il carattere simbolico (non reale) del linguaggio, ecco che questo diventa una «malattia»: il linguaggio è «a kind of grossamer web, woven between the real things» all'unico scopo della comunicazione, e conferire realtà a certi simboli (parole come “verità”, “bellezza”, “bontà”) significa confondere la “ragnatela” con le cose reali¹¹.

Due elementi in questo testo, sembrano, però, condurre l'argomento in un'altra direzione. Il primo è il fatto che per Hulme il microscopio manifesti un ordine nella materia: nell'infinitamente piccolo l'ordine si rivela, non è creato né costruito. Il secondo elemento è l'*inalterabilità dei moventi umani*: nella fissità della natura umana egli trova un correttivo al proprio nominalismo scientifico, così da poter reintrodurre un ordine reale e certo in un cosmo la cui regolarità non è altro che il disegno di una «scacchiera» tracciato in un mucchio di cenere.

Il riconoscimento di questa fissità, opposto alla credenza nel progresso, è un elemento fondante della distinzione in *Romanticism and Classicism* tra le visioni del mondo che sottendono allo stile poetico romantico e classico, già individuate – in anticipo rispetto alla lettura di Worringer¹² – come i poli di un sistema binario entro il quale s'iscriverebbe il corso umano. Hulme vi sostiene la tesi che «after a hundred years of romanticism, we are in for a classical revival»¹³: la poesia romantica non ha solo terminato il suo ciclo vitale, non è soltanto scaduta rispetto al gusto moderno, ma finisce per essere criticata e spregiata in se stessa, per l'atteggiamento nei confronti del cosmo e dell'uomo che essa riflette. Con richiamo al gruppo

tutti gli altri, di datazione; cfr. *ivi*, p. X. Sull'importanza di “datare” i saggi hulmiani per «liberarci dalla falsa omogeneità di *Speculations*», vd. anche Levenson 1984, pp. 80-102.

⁹) Hulme 1994, p. 7.

¹⁰) *Ivi*, p. 9.

¹¹) Cfr. *ivi*, pp. 8-9.

¹²) Il testo, inserito in *Speculations*, è databile verso la fine del 1911 o l'inizio del 1912 e, secondo Csengeri, potrebbe essere una versione del discorso intitolato *The New Philosophy of Art as Illustrated in Poetry*, tenuto da Hulme il 15 luglio 1912 a Londra al Clifford's Inn Hall (cfr. *ivi*, p. XXII). L'incontro con Worringer avverrà solo nel 1913.

¹³) *Ivi*, p. 59.

dell'Action Française, la definizione di romanticismo è espressa primariamente non sul terreno poetico, ma su quello *politico*: il romanticismo è animato dallo stesso principio di fondo che mosse secondo Hulme la Rivoluzione Francese, l'idea della libertà da qualsiasi ordine, così da lasciare spazio all'individuo di esprimersi quale infinita riserva di possibilità. Ciò ha una precisa premessa: che l'uomo sia, come voleva Rousseau, buono per natura, represso e corrotto da cattive leggi e cattivi costumi; ma Rousseau per Hulme ha radicalmente torto. In realtà ci si trova qui di fronte a una voluta semplificazione polemica, il cui obiettivo è il socialismo (Hulme è un conservatore, un *tory*¹⁴).

Distruggere l'ordine, secondo l'ottica romantica sopra descritta, vuol dire aprire la possibilità del *progresso*. È di fronte all'idea di progresso che, in Hulme, romanticismo e classicismo incarnano visioni differenti: da una parte se ne afferma la possibilità e la si ancora a una teoria scientifica quale quella darwiniana, dall'altra se ne nega l'esistenza. Per lo spirito classico «man is an extraordinarily fixed and limited animal whose nature is absolutely constant»¹⁵; l'uomo è certamente capace di una forma di avanzamento nelle scienze e nel processo di civilizzazione, ma si tratta solo di un progresso per accumulazione che non determina un'alterazione delle capacità o qualità morali (così come, secondo l'esempio in *A Tory Philosophy*, la capacità assorbente di una spugna non viene alterata dal riempirsi o meno d'acqua).

Le caratteristiche della poesia romantica e classica sono dedotte dalle visioni appena illustrate. La poesia romantica ha sempre come tema l'infinito, s'innalza in volo al di sopra della realtà ordinaria, vuole condurre il lettore verso "l'Oltre" al quale il poeta stesso ha attinto, nasce da un'emozione e un'emozione intende produrre, indugiando nel sentimentalismo e accontentandosi di espressioni vaghe. Al contrario, il poeta classico non dimentica mai la sua finitezza: «[...] he remembers always that he is mixed up with earth»¹⁶.

L'incontro con Lasserre aveva dunque fatto emergere la contraddizione in Hulme tra l'adesione a Bergson e le proprie convinzioni antiromantiche. Per salvare Bergson, Hulme è costretto ad allontanarsene con un compromesso: «[...] time is real for the individual, but not for the race»¹⁷. Nell'ottobre del 1911 Bergson è a Londra e tiene quattro lezioni all'University College; Hulme vi assiste ma ne rimane deluso, come rivela l'articolo *Bergson Lecturing*, pubblicato sotto lo pseudonimo di Thomas Gratton («New Age» 10, 1, 2 novembre 1911, pp. 15-16): vedere un grande

¹⁴) *A Tory Philosophy* è il titolo di cinque articoli di Hulme apparsi originariamente su «Commentator» tra l'aprile e il maggio 1912, firmati come Thomas Gratton (dal nome della casa di famiglia dove è nato, Gratton Hall).

¹⁵) Hulme 1994, p. 61.

¹⁶) *Ivi*, p. 62.

¹⁷) *Ivi*, p. 165.

pubblico venuto ad assistere alle lezioni, per di più formato da molte donne, lo getta in un profondo e sconcertante scetticismo. È convinto che «it is not in the nature of truth to be grasped so easily or so enthusiastically»¹⁸: queste persone dovevano sbagliarsi su Bergson, o Bergson doveva sbagliarsi. La grande notorietà del filosofo francese disgusta Hulme, nessuna teoria filosofica era mai prima d'ora divenuta una “notizia” di cui rendevano conto tutti i giornali¹⁹.

Nonostante le perplessità su Bergson, proprio sul finire del 1911 Hulme mette in opera la traduzione di *An Introduction to Metaphysics*, pubblicata da Macmillan nel 1913. Se Bergson era «il filosofo che aveva spaccato il monolitico universo positivista ottocentesco» e aveva riconosciuto la *discontinuità* tra regno inorganico della matematica e della fisica e regno organico della biologia, della psicologia e della storia²⁰, allora «per Hulme si poteva essere bergsoniani e antiromantici ad un tempo»²¹.

Da parte sua, Bergson attesta riconoscenza e stima per Hulme, scrivendo una lettera di raccomandazione per la sua riammissione all'Università di Cambridge²², il che effettivamente accade nel febbraio del 1912, anche se

¹⁸) *Ivi*, p. 156.

¹⁹) Anche questa volta Hulme supera la crisi, salvando il suo mentore: gli elementi che danno a Bergson questa notorietà non sono quelli cui è dovuta la sua reale importanza, e che egli invece ha colto, non nelle conclusioni, ma nel metodo (la distinzione tra *intensive* ed *estensive manifolds*). Di ciò è consapevole lo stesso Bergson, dal momento che si rivolge all'uditorio dell'University College ripetendo le proprie idee in una forma popolare. Il vero Bergson, per Hulme, è quello che pronuncia un discorso di tenore completamente diverso al Congresso di Bologna e di cui egli ricorda il soffermarsi nella ricerca delle parole, per fissare l'esatta “curva” del suo pensiero, come un artista. Cfr. *ivi*, pp. 166-169.

²⁰) Nello scritto più tardo di Hulme, *Humanism and the Religious Attitude* del 1917, gli errori rappresentati da quelli che sono stati sempre i suoi due grandi obiettivi polemici, il determinismo e il romanticismo, sono ricondotti entrambi alla falsa idea della continuità del mondo: il primo non riconosce la separazione che c'è tra il regno inorganico e il regno organico; il secondo non riconosce la separazione tra questo regno organico e quello dei valori etici e religiosi, assoluti e antivitalistici. A Bergson Hulme assegna qui il merito di aver ammesso l'esistenza solo del primo dei due baratri che dividono in modo assoluto le regioni della realtà, non il secondo.

²¹) Cfr. Villa 1991, pp. 142-143. Letture precedenti avevano invece inteso avvicinare Hulme al romanticismo: Frank Kermode vede Hulme «informed by l'âme romantique» (*Romantic Image*, London 1957); secondo Alun Jones, «Hulme was never really part of the new anti-Humanist, anti-Romantic age which he prophesied would come; his anti-Humanism is directed against T.E. Huxley, and his anti-Romanticism against Ruskin. At the centre of his attack in philosophy, politics and poetry there is always a hard, solid core of Victorian parochialism» (Jones 1960a, p. 56).

²²) «Je me fais un plaisir de certifier que je considère Mr. T.E. Hulme comme un esprit d'une grande valeur. Il apporte, à l'étude des questions philosophiques, de rares qualités de finesse, de vigueur, et de pénétration. Ou je me trompe beaucoup, ou il est destiné à produire des oeuvres intéressantes et importantes dans le domaine de la Philosophie de l'art» (citato da Csengeri, *ivi*, p. XVII). Il curriculum accademico di Hulme non è per nulla regolare e non avrà mai esito nel titolo di laurea: egli era entrato a Cambridge vincendo un'esibizione di

Hulme vi rimane solo fino all'estate. Di nuovo a Londra, egli organizza il proprio quartier generale nella palazzina, ex sede dell'ambasciata veneziana, dove l'amica Ethel Kibblewhite vive con il padre e i due figli. Fino allo scoppio della guerra, i martedì al 67 di Frith Street saranno un appuntamento per molte personalità di spicco della vita culturale londinese: Alfred Orage, D.L. Murray, Jacob Epstein, Henry Gaudier-Brzeska, Walter Sickert, Charles Ginner, Wyndham Lewis, Ezra Pound, Christopher Nevinson, Ford Madox Ford, Richard Aldington, Rupert Brook, Sir Edward Marsh.

Da questo momento l'interesse prevalente di Hulme diventa sempre più l'arte visiva. In *Bergson's Theory of Art*²³ egli cerca di riunire le osservazioni di estetica sparse nei testi bergsoniani in un insieme coerente, anche se molto di personale si trova nella sua interpretazione. È lo stesso Hulme a dichiararlo: dal momento che Bergson non ha "inventato" nessuna nuova teoria estetica, ma ha semplicemente creato *a best vocabulary*, egli espone la propria «rough conception» per poi mostrare come questa si "raddrizzi" una volta collocata all'interno della metafisica di Bergson. La concezione bergsoniana della realtà come flusso di elementi inseparabili e l'indicazione dell'orientamento normale dell'uomo verso l'azione piuttosto che la conoscenza, fondano la descrizione dell'attività artistica come affrancamento dal vedere comune classificatorio e stereotipato, come rimozione del velo e discesa nel flusso della realtà, come scoperta, più che creazione, di forme individuali, come lotta contro la materia per esprimere la forma nella più grande accuratezza.

Nel novembre del 1912 Hulme è con Rupert Brook a Berlino; qui comincia a interessarsi dell'estetica dell'empatia, leggendo Lipps e Volkelt, e forse anche Worringer²⁴, della cui opera maggiore – *Astrazione e empatia* – dice di essere venuto a conoscenza tramite un articolo del poeta Paul Ernst²⁵.

matematica nel 1902, ma ne era stato cacciato dopo due anni per il proprio comportamento ribelle; con il sostegno di una parente, Alice Pattinson, Hulme s'era iscritto all'University College di Londra, ai corsi di biologia e fisica, per compiacere il padre, ma aveva continuato a frequentare le lezioni di filosofia a Cambridge fino alla partenza per il Canada nel 1906. Per una recente biografia di T.E. Hulme cfr. Ferguson 2002.

²³ Probabilmente scritto nel 1911 o 1912, e sottotitolato *Notes for a Lecture*; pubblicato per la prima volta da Read nel 1922 in «New Age» (30, 30 marzo, 6 aprile, 13 aprile), e incluso in *Speculations*.

²⁴ Tra le letture di Hulme in questo periodo probabilmente rientrano anche le *Ricerche logiche* di Husserl: ne sottolinea l'importanza Levenson (cfr. Levenson 1984, pp. 88-94).

²⁵ Cfr. Hulme 1994, p. 271. Ernst fu già nel 1907 l'artefice della fortuna di Worringer: questi aveva fatto stampare per proprio conto alcune copie della tesi di laurea *Astrazione e empatia* e le aveva spedite ad alcune personalità di cui attendeva il parere; una di queste copie finì in mano di Ernst che ne offrì un'entusiastica recensione in «Kunst und Künstler» (6, 1908, p. 529), generando una forte domanda dell'opera, che fu quindi pubblicata nel 1908 dall'editore Piper di Monaco, lo stesso che di lì a poco avrebbe pubblicato l'*Almanacco del cavaliere azzurro* e *Sullo spirituale nell'arte*, decisivo tassello di una congiuntura straordinaria che avrebbe consegnato il destino dell'opera worringeriana alle vicende dell'espressionismo.

Sicuramente Hulme incontra Worringer durante il Congresso di Estetica tenutosi a Berlino tra il 7 e 9 ottobre 1913: il discorso sull'arte ornamentale – *Eintstehung und Gesaltungsprinzipien in der Ornamentik* – pronunciato qui dal filosofo tedesco è per lui una nuova illuminazione.

1.2. *L'interpretazione attualizzata di Astrazione ed empatia in «Modern Art and Its Philosophy»*

Seguo Hynes nell'affermare che un sintomo evidente del peso che la lettura e l'incontro con Worringer hanno esercitato sull'orientamento dell'estetica hulmiana è il confronto tra una nota scritta su una cartolina, inviata dall'autore alla sorella nel 1911, e i giudizi espressi nel 1914; la cartolina è spedita da Assisi, tappa di un breve tour in Italia in occasione del Congresso di Bologna, ed esprime l'ammirazione per gli affreschi giotteschi: nella Basilica di S. Francesco Hulme vede «the beginning of all modern art. It was in the decoration here that people for the first time began to paint things they saw. Instead of the kind of conventional patterns which had done for Christ and the Saints for about ten centuries [...]»²⁶. Durante il soggiorno in Italia Hulme aveva avuto modo di vedere anche i mosaici bizantini di Ravenna, un'esperienza che lo colpì molto, ma cui solo con la conoscenza dell'estetica tedesca (Riegl e Worringer) riuscì a dare significato, ribaltando il giudizio di convenzionalità espresso precedentemente, tanto da coglierne l'analogia con gli ultimi quadri di Cézanne e da indicarli come un modello.

Nel discorso pronunciato a Londra, al Kensington Town Hall, per la Quest Society il 22 gennaio 1914, e pubblicato come *Modern art and its philosophy in Speculations*, Hulme offre per la prima volta al pubblico inglese il pensiero di Worringer nel riassunto dei contenuti di *Astrazione e empatia*. È, infatti, sulla scorta di quest'opera che sono modellate le tre tesi proposte:

- I. There are two kinds of art, geometrical and vital, absolutely distinct in kind from one another. These two arts [...] pursue different aims and are created for the satisfaction of different necessities of the mind.
- II. Each of these arts springs from and corresponds to a certain general attitude towards the world.
- III. The re-emergence of geometrical art may be the precursor of the re-emergence of the corresponding attitude towards the world, and so, of the break up of the Renaissance humanistic attitude. The fact that this change comes first in art, [...] is easily understandable for [...] so thoroughly are we soaked in the spirit of the period we live

²⁶) Hulme 1955, p. XXII.

in, [...] that we can only escape from it in [...] a side direction like art.²⁷

Il modo in cui è giunto a queste conclusioni – spiega Hulme – non segue l'ordine logico con cui sono presentate, ma il percorso inverso, dal riconoscimento che l'atteggiamento rinascimentale (leggi *romantico*) stesse giungendo al termine, alla descrizione dei due tipi di arte come geometrica e vitale; dalla filosofia all'arte, dunque, non viceversa. Questa precisazione non solo è sincera nel descrivere il suo itinerario, da *Romanticism and Classicism* alla scoperta di Worringer, ma consente di mettere in luce come l'interesse di Hulme sia decisamente rivolto al presente: se in Worringer vediamo un filosofo-storico dell'arte che apre prospettive utili per gli artisti contemporanei, in Hulme, una volta destatosi l'interesse per l'arte visiva, vediamo un propagandista dell'arte contemporanea che trova in una forma di appello al passato la giustificazione più solida per il moderno. Analogamente, in *Romanticism and Classicism*, l'appello al classicismo era servito per dare risalto e proteggere col manto della storia la nuova poesia. Se l'opera di Worringer si gioca tutta sul terreno filosofico, sebbene corredata di una solida conoscenza artistica, nell'intenzione di "correggere" l'estetica dell'empatia, quella di Hulme sorvola sul contesto storico-filosofico del pensiero worringeriano, per dedicarsi a una possibile applicazione, in sede di critica d'arte, del concetto di astrazione. Come nel caso di Bergson, Hulme trova anche in Worringer essenzialmente un più efficace *vocabolario* per esprimere la propria estetica.

Il riassunto, s'è detto, riguarda solo l'opera prima, *Astrazione e empatia*, non c'è alcun accenno a *Problemi formali del Gotico*, e si tralasciano completamente anche i riferimenti all'arte nordica presenti in *Astrazione e empatia*, evidentemente estranea agli interessi di Hulme. Altra "mancanza" è quella di una discussione sull'arte ornamentale e la genesi spontanea dell'ornamentazione geometrica, assenza forse più inaspettata per l'importanza all'interno del testo worringeriano, e perché proprio all'arte ornamentale era dedicato quello che era stato per Hulme l'illuminante discorso di Worringer al Congresso di Berlino. Tuttavia si tratta di un compendio piuttosto dettagliato, che, a parte le omissioni di cui sopra, intende restituire un'idea pressoché completa dei contenuti di *Astrazione e empatia*, ma presentati privi di approfondimento critico: non è l'esegesi dell'opera di Worringer l'obiettivo di Hulme.

Egli prova piuttosto a trarre le conseguenze di quanto detto da Worringer: «I come now to the application of the distinction thus elaborately constructed between geometrical and vital art to what is going on at the present moment»²⁸. Infatti, il testo è centrato sulla terza delle tesi enunciate,

²⁷) Hulme 1994, pp. 269-270.

²⁸) *Ivi*, p. 276.

l'idea che ci si trovi alla fine di un'era, e che una nuova arte geometrica e la corrispondente visione del mondo (*Weltanschauung*) stiano nascendo. *Modern Art and Its Philosophy* si pone allora come un prosieguito di *Astrazione e empatia* e riprende le fila della storia psicologica dello stile dove Worringer le aveva lasciate, alle soglie della modernità.

Questa interpretazione del saggio fa subito risaltare un'altra "mancanza" nel riassunto hulmiano di *Astrazione e empatia*: non si fa menzione del passo nel primo capitolo dell'opera, in cui Worringer sembra suggerire la *sterilità artistica* della nuova epoca, dominata dall'impulso all'astrazione, che dovesse seguire l'estinguersi dell'epoca empatica moderna. Riscontrare nell'età contemporanea la rinascita di un'arte che obbedisce all'impulso d'astrazione, comporta, nella fedeltà a Worringer, l'individuazione di un parallelismo tra l'uomo contemporaneo e l'uomo primitivo: ciò da una parte fa dell'astrazione contemporanea il segno di un disagio, che dipende dall'aver posto un dualismo netto tra l'uomo e il mondo esterno, dall'altra trova in essa espressione del senso trascendentale per la "cosa in sé". Secondo il processo storico delineato in *Astrazione e empatia*, mentre l'uomo primitivo provava l'impulso a spogliare i fenomeni dal loro arbitrio e a rivestirli di un valore di necessità, la crescente padronanza intellettuale del mondo e la familiarità con esso hanno offuscato questo istinto;

soltanto dopo aver percorso, attraverso un'evoluzione millenaria, l'intero cammino della conoscenza razionalistica, lo spirito umano tornerà a provare, quale estrema remissione del sapere, il senso della "cosa in sé". Ciò che un tempo era stato istinto diviene prodotto ultimo della conoscenza.²⁹

L'uomo allora comprende che il mondo in cui vive altro non è, citando Schopenhauer, che «opera di Maya, frutto di un incantesimo, parvenza labile e inconsistente». Ma, ed è questo il punto,

tale concetto era artisticamente sterile, poiché l'uomo era divenuto individuo e si era staccato dalla massa. Solo la forza dinamica insita in una massa indifferenziata, tenuta insieme da un istinto comune, era stata capace di estrinsecare quelle forme di suprema bellezza astratta.³⁰

In queste ultime parole è già compiutamente espressa la critica che Worringer rivolgerà all'espressionismo, e soprattutto è contenuta in nuce l'idea di "morte dell'arte" che emergerà in *Questioni artistiche del tempo* (1921)³¹, con accenti meno "ottimistici" di quelli hegeliani. L'interpretazione di questo passo di *Astrazione e empatia*, come di tutto il "secondo-Worringer" (se così si può definire, a partire dagli anni Venti), è assai problematica, ma è chiaro che identificare il risorgere di un'arte geometrica con quell'ultimo

²⁹) Worringer 1975, p. 39.

³⁰) *Ibidem.*

³¹) Cfr. Worringer 1992, pp. 87-115.

stadio dello sviluppo artistico appena descritto, significherebbe gettare una pesante ombra sugli esiti artistici contemporanei. Secondo Hulme, il fatto che si stia verificando un mutamento nella sensibilità estetica è provato dalla crescita dell'interesse per l'arte arcaica, un interesse che non è semplicemente archeologico, ma si accompagna al piacere di trovarvi l'espressione diretta di un atteggiamento che l'uomo di inizio secolo vorrebbe in prima persona esprimere, senza riuscire ancora a farlo con chiarezza: il suo lessico falsifica il suo reale apprezzamento con parole come esotico, *naïf* ecc., cui andranno col tempo sostituendosi aggettivi come austero, meccanico, netto, spoglio. In questa direzione si sono ormai avviati gli artisti d'avanguardia in mostra nelle gallerie londinesi a partire dalla storica esposizione *Manet and the Post-Impressionists* del 1910, e perciò Hulme è pronto a tracciare nella storia dell'arte degli ultimi venti anni il percorso della nuova sensibilità, dallo stadio inconscio a quello della consapevolezza.

Come l'arte bizantina in Worringer è accomunata a quella primitiva per il sentimento di disarmonia rispetto a una natura mutevole e temibile, ma se ne differenzia per il fatto di essere mossa, invece che dalla paura, da una sorta di sprezzo del mondo, così la nuova arte geometrica avrebbe qualcosa in comune e qualcosa che la differenzia dalle precedenti occorrenze. Un artista diverrà prima consapevole degli aspetti comuni e solo in seguito di ciò che è peculiare alla sua epoca. Quando si desta la sensibilità geometrica, questa porta alla riscoperta dell'arte che mostra nel passato la stessa sensibilità – l'arte primitiva – e trova in essa un ausilio nella creazione artistica: dal momento che l'espressione creativa non è qualcosa di naturale e immediato, ma prevede sempre una lotta con i mezzi che deve adottare per emanciparsi dal modo di vedere ordinario, una fase di arcaismo, di primitivismo, è «an almost necessary stage in the preparation of a new movement»³². Hulme identifica questo stadio con l'arte post-impressionista di Gauguin, Maillol, Brancusi, ed esclude quindi questi artisti dalla definizione di nuova arte geometrica vera e propria.

Cézanne merita una considerazione a parte rispetto al gruppo dei post-impressionisti, in quanto preludio al secondo stadio di sviluppo, realizzato dal cubismo analitico: egli intende rendere l'Impressionismo qualcosa di solido e duraturo come l'arte antica, afferma che le forme della natura devono essere ridotte al cono, al cilindro, alla sfera (secondo Hulme ciò va inteso nel senso più ovvio), e la struttura compositiva dei suoi ultimi quadri rammenta quella dei mosaici di Ravenna. Quanto al cubismo il giudizio non è chiaro: viene escluso, come ancora preparatorio, dalla piena realizzazione dell'arte moderna³³, d'altra parte è proprio dalle analisi cubiste che, a parere

³²) Hulme 1994, p. 280.

³³) Hulme non si sofferma a spiegarne i motivi, tranne una breve indicazione in *Modern Art III - The London Group*: discutendo dell'esposizione tenutasi nei primi mesi del 1914 alla Goupil Gallery – che vedeva protagonisti i post-impressionisti Walter Sickert, Robert

di Hulme, si sviluppa la vera arte geometrica costruttiva, che testimonia la visione del mondo moderna, e che si rivela essere lo stadio raggiunto da Jacob Epstein e Wyndham Lewis.

Il segno della sua maturità, la qualità specifica che la differenzia dalle precedenti forme di arte geometrica è l'associazione con l'idea della *macchina*: il modo in cui le forme si compongono richiama nello spettatore l'impressione di un meccanismo. Da qui l'ammirazione per il disegno degli ingegneri, per le linee nette (*clean e clear-cut*). Non si tratta propriamente di un interesse per le macchine in sé, come potrebbe essere nel caso dell'esaltazione futurista della modernità, ma «the attempt to create in art, structures whose organization [...] is very like that of machinery»³⁴. Giustificare l'interesse per questo tipo di rapporti con il fatto che l'artista contemporaneo vive in un ambiente segnato da una sempre più crescente presenza e importanza delle "macchine" significa dare una spiegazione materialistica che, come in Worringer, deve essere radicalmente esclusa. All'origine di ogni arte, infatti, è il *sentimento della forma* (il *Kunstwollen*), ed è questo sentimento che suggerisce i materiali e le tecniche da impiegare.

Se l'arte geometrica meccanica è il risultato di un mutamento, nella stessa direzione, della sensibilità, e prelude a un cambiamento più vasto in filosofia e nella visione generale del mondo, è vero che: «[...] in comparison with the flat and inspid optimism of the belief in progress, the new attitude may be in a certain sense inhuman, pessimistic. Yet its pessimism will not be world-rejecting in the sense in which the Bizantine was»³⁵.

2. *La poesia e il confronto con gli artisti contemporanei: imagismo e vorticismismo*

2.1. *La fancy come intuizione bergsoniana e il suo ruolo nella definizione della poesia classica*

All'attività di divulgazione e propaganda condotta da Hulme in favore di Bergson sembra, dunque, a un certo punto sostituirsi quella in favore di Worringer. Mary Ann Gillies, nell'affrontare il tema dei rapporti tra Bergson

Bevan, Harold Gilman, Charles Ginner e Spencer Gore, oltre ai più giovani Wyndham Lewis, Edward Wadsworth, Cuthbert Hamilton, Friedrich Etchells, Christopher Nevinson, David Bomberg, Henri Gaudier-Brzeska, Jacob Epstein – Hulme afferma che i quadri cubisti sono pieni di dettagli che finiscono per risultare insignificanti, laddove si desideri una pittura in cui nulla è accidentale e tutti i contorni siano tenuti insieme da forme definite.

³⁴) Hulme 1994, p. 283.

³⁵) *Ivi*, p. 277.

e il modernismo in Gran Bretagna, dedica alcune pagine a Hulme e distingue tre fasi nella carriera dell'autore: la prima (1908-1911) propriamente bergsoniana, la seconda (1912-1913) centrata sulla riflessione intorno al classicismo, la terza (1914-1917) in cui divengono preponderanti il tema della "religiosità" e le istanze antiumaniste³⁶, la quale coincide con la conoscenza di Worringer e la messa in disparte della poesia per dedicarsi alle arti visive. In realtà alcune analogie con l'estetica worringeriana si riscontrano già negli anni giovanili della riflessione hulmiana, mentre l'impronta che la filosofia di Bergson ha lasciato su Hulme non verrà mai del tutto meno.

Nel momento in cui si accinge a riassumere Worringer, Hulme afferma di aver trovato in lui l'esposizione straordinariamente chiara di una visione dell'arte molto simile a quella che egli stesso aveva tentato di formulare³⁷. *Romanticism and Classicism* può dare giustificazione di quest'affermazione: l'individuazione di uno schema dicotomico, il carattere più "ordinato" e rigoroso di uno dei due poli, il fatto di privilegiare una strada sull'altra (in Hulme in maniera più decisa e aperta piuttosto che in Worringer) e che la svalutazione tocchi il periodo post-rinascimentale umanistico, sono gli aspetti che consuevano in maniera più evidente con *Astrazione e empatia*; a essi si aggiungono il parallelismo tra una forma d'arte (la poesia, nel caso di Hulme) e altre "forme dello spirito" (filosofia, politica, scienza) come riflessi di un'attitudine generale nei confronti del cosmo e di un processo di adattamento a esso, l'attenzione particolare per la religione, l'assegnazione dei due atteggiamenti a epoche distinte con l'indicazione di un possibile decorso storico e l'annuncio di un *revival* imminente. L'estetica letteraria e poetica deve perciò essere il punto di partenza per una riflessione sulla ricezione hulmiana dell'opera di Worringer.

Se Hulme si può considerare il padre dell'imagismo è certamente più come teorico che come esempio di scrittura poetica, se non altro per l'esiguità dei suoi versi³⁸: i canoni della poesia classica descritti in *Romanticism and Classicism* sono, di fatto, quelli della *School of Images*, come la ebbe a

³⁶) Gillies 1996, p. 43. Analoga è la periodizzazione proposta da Michael Levenson (cfr. Levenson 1984, pp. 81-102), pur nella diversità d'intento: quello di rimarcare nella fase classicista e nella successiva antiumanista un allontanamento sempre più netto dal bergsonismo.

³⁷) Cfr. Hulme 1994, p. 271.

³⁸) La produzione poetica di Hulme non consta che di otto brevi componimenti: nella seconda raccolta del Poet's Club (*The Book of the Poet's Club*) sono pubblicati *The Embankment* e *Conversion; Mana Aboda e Above the Dock* sono inseriti in *The Complete Poetical Works of T.E. Hulme*, apparso prima in «New Age» (10, 13, 25 gennaio 1912, p. 307), poi in appendice a *Ripostes* di Ezra Pound (London 1912); infine *The man in the Crow's Nest* e *Susan Ann and Immortality* sono state trascritte da Michael Roberts nel suo *Hulme* (London 1938). A questi si devono aggiungere alcuni frammenti riportati in Hulme 1955 a cura di Hynes e in Jones 1960a. Alun R. Jones, in realtà, trova l'espressione più coerente delle teorie di Hulme nella poesia giovanile di Eliot, piuttosto che negli imagisti: quegli è considerato il vero discepolo di Hulme, in virtù anche della ripresa del dogma del Peccato Originale.

chiamare Ezra Pound, già formulati in *Notes on Language and Style* (1907) e in *A Lecture on Modern Poetry* (1908), e i capisaldi della poesia imagista - l'immagine come metafora precisa, capace di visualizzare un significato per il lettore, la ricerca laboriosa della parola *dry* e *hard* che esprima l'essenza e perciò non parafrasabile, la frammentarietà del linguaggio che rispecchia quella della vita, la concretezza e la concentrazione, il ripudio del moralismo e della parola ornata, il riferimento a una tradizione selezionata antiromantica (la "best tradition") e l'apertura internazionalista (per esempio verso la tradizione cino-giapponese) - si innestano sulla tesi hulmiana della discontinuità del reale³⁹. In *A Lecture on Modern Poetry*⁴⁰ Hulme pone all'origine della propria poesia quella peculiare emozione che aveva provato di fronte alla vastità degli orizzonti canadesi, e il riferimento al viaggio in Canada è significativo nel mostrare come la sua teoria poetica e il tentativo d'applicarla siano strettamente legate alla "filosofia delle ceneri": ora che i filosofi non credono più in una verità assoluta, anche la poesia deve trovare la propria vocazione nel relativo, nell'espressione dell'individuale, deve essere "impressionistica".

All'obiettivo della *accurate description* è legato l'uso da parte del poeta della facoltà della fantasia invece che dell'immaginazione⁴¹. Hulme in *Romanticism and Classicism* ne motiva la necessità attraverso un esempio che sfrutta convenientemente anche in *Bergson's Theory of Art*: gli architetti adoperano delle assi di legno con diversi tipi di curvatura, rappresentando in tal modo approssimativamente ogni curva, ma l'artista è colui che non sa accettare questo *approssimativamente*, anzi, «he will get the exact curve of what he sees whether it be an object or an idea in the mind»⁴². Ciò vuol

³⁹) Cfr. Bianchi 1991, pp. 112-124.

⁴⁰) Si tratta di un discorso pronunciato durante una delle riunioni del Poets' Club di Henry Simpson, di cui Hulme entrò a far parte poco dopo essere tornato a Londra da Bruxelles nel 1908, per allontanarsene nel febbraio 1909, quando cominciò a incontrarsi al ristorante The Eiffel Tower con Ezra Pound, Frank Stuart Flint, F.W. Tancred, Edward Storer, Florence Farr, Joseph Campbell (è la *School of Images*). Il testo non fa parte della raccolta readiana, ma si conserva il dattiloscritto, così che è stato possibile per Hynes pubblicarlo.

⁴¹) Sull'antica questione della distinzione delle due facoltà, Hulme afferma che il loro significato ha cominciato a essere distinto con gli scrittori di estetica tedeschi del diciottesimo secolo: ciò pone una questione terminologica dal momento che il tedesco *Phantasie* per lo più indica una capacità di superamento della realtà con accenti irrazionalistici, mentre la *fancy* hulmiana è sempre in rapporto con la contemplazione di cose finite e reali. Anche in lingua inglese, per David Hume, tra *fancy* e *imagination* è di nuovo l'*imagination* quella che mantiene il legame più stretto con l'esperienza. La teoria di Hulme rappresenta uno di quei casi nella storia della filosofia in cui i significati di fantasia e immaginazione sembrano invertiti rispetto a quelli più consueti (immaginazione come ritenzione dell'assente e fantasia come sua elaborazione); si avvicina così, sebbene con giudizi di valore opposti, alla versione di Coleridge, il quale vede nell'immaginazione la facoltà che presiede alla creazione poetica, le cui immagini non hanno rapporto con i dati dell'esperienza, e nella fantasia una mera facoltà associativa di tipo logico e meccanico.

⁴²) Hulme 1994, p. 69.

dire che l'artista deve avere innanzi tutto una particolare capacità di vedere le cose come realmente sono, svincolandosi dai modi convenzionali – facoltà in sé già rara – e in più deve essere capace di una grande concentrazione per darne espressione. Questo secondo punto è ugualmente di straordinaria difficoltà in quanto lo strumento che si ha a disposizione, il linguaggio (ma un discorso analogo vale anche per le altre arti), essendo comune a tutti, si attesta su un livello di compromesso: occorre intraprendere una tremenda lotta (*terrific struggle*) con il linguaggio per esprimere l'irriducibile individualità dell'incontro tra un soggetto e un oggetto. Il poeta deve sempre avere chiara di fronte a sé la cosa fisica, l'idea nella sua concretezza, senza cedere ad astrazioni o luoghi comuni, scegliendo sempre nuove metafore – nuove non perché la novità, la «freschezza», sia una qualità in sé, ma perché le «vecchie» a un certo punto scadono in luoghi comuni, mentre la novità convince il lettore della sincerità dell'artista. Il raggiungimento di questa sincerità (la *comunicazione diretta*) è, in Hulme, il segno dell'eccellenza di una poesia. Se davvero l'immagine poetica non nasce dall'estasi del contatto con l'Assoluto, ma dalla contemplazione di un oggetto, di un'emozione o di un'idea, allora la facoltà di cui si arma il poeta classico è la *fancy*, in quanto, nell'interpretazione di Hulme, essa mantiene vive alla mente le immagini della memoria e le associa senza scostarsi dal limite che le definisce.

Nella sua capacità di penetrazione del reale, la fantasia hulmiana è avvicinata da Alun Jones all'intuizione bergsoniana⁴³. Analogamente Mary Ann Gillies insiste sulla centralità della nozione bergsoniana d'intuizione nell'estetica della poesia hulmiana: l'immagine poetica di Hulme è qualcosa di più della coscienza visiva di un oggetto, è «intuizione della durata» che conduce il lettore all'identificazione con il flusso, lo scorrere reale dell'esperienza. L'arte è in grado di presentare momenti di questa realtà vivente in forme ordinate cui è richiesta la massima precisione, e quindi la massima perizia da parte dell'artista per adattare alla propria reale esperienza un mezzo costitutivamente estraneo quale è il linguaggio⁴⁴. Tuttavia, continuando a seguire Gillies,

although Bergson looks upon language as a spacialization of *durée*, albeit a necessary one if we are to interpret our intuitions intelligibly, Hulme sees

⁴³) Jones 1960a, pp. 38-56.

⁴⁴) Limpida su questo aspetto è l'analisi di Luisa Villa: «Se, infatti, la lingua è – proprio come l'intelletto – una funzione della vita pratica, essa tenderà inevitabilmente a irrigidirsi in un gioco di puri rapporti funzionali, incapaci di esprimere il contenuto dell'intuizione, cioè il qualitativo, l'irriducibilmente particolare. Per questo, il ricorso all'immagine (alla metafora) rappresenterà un tentativo di infrangere l'abitudine linguistica, per andare a cogliere, al di là del tipo e della categoria, ciò che è individuale ed irripetibile – al di là del concettuale, la vita. [...] Ora, è proprio questa sua esplicita "life communicating quality" che colloca la poetica dell'immagine ancora nell'ambito dell'estetica empatica nei confronti della quale lo stesso Hulme prenderà le distanze in "Modern art and its philosophy"» (Villa 1991, pp. 143-144).

it as a spacial way of representing the elements that make up *durée*. [...] For Hulme, the reader recreates the experience in its non-lingual terms from the language used by the poet to express the original experience.⁴⁵

2.2. La “forma spaziale” e la nozione di classico in Hulme e in Worringer

Degli stessi autori modernisti considerati dalla Gillies nei loro rapporti con Bergson, Joseph Frank aveva precedentemente offerto una differente lettura riconducendone alcune caratteristiche all’influenza di Worringer. Le analisi di Frank sono, infatti, volte a mostrare come la letteratura modernista crei un’alternativa alla logica temporale della narrativa, sostituendo all’ordine sequenziale una connessione giustappositiva. In particolare, nel caso di Hulme, Frank prende in esame l’attacco al soggettivismo e al sentimentalismo romantico contenuto in *Romanticism and Classicism*, cui si deve sostituire secondo l’autore uno stile impersonale e oggettivo. Si tratta di un punto critico dell’estetica hulmiana dal momento che, come nota Alun Jones, mentre chiede al poeta l’impersonalità, Hulme gli assegna tuttavia il potere della creazione individuale⁴⁶, ma Frank si concentra soltanto sull’oggettività e la *dry hardness* auspicata da Hulme, indicate come caratteristiche comuni del modernismo letterario inglese. Egli ne rintraccia una chiave di lettura in Worringer e, data la precocità di *Astrazione e empatia*, assegna all’opera un’influenza attiva determinante, di cui Hulme è un tramite: nell’impulso d’astrazione che l’uomo del Ventesimo Secolo torna a provare, v’è un desiderio di stabilità, di fissità, di superamento dell’accidentalità dell’esistenza, che dalla pittura si estende a ogni forma d’arte; l’aderenza alla natura non vale più come standard di bellezza e autenticità, le forme si compongono non più in maniera organica, ma secondo principi autonomi di accumulazione. L’esclusione della rappresentazione della profondità, quale dimensione che implica il maggiore coinvolgimento della soggettività, e dove l’oggetto si perde in un intrico di relazioni che impediscono di coglierlo nella sua essenza, come individualità, come cosa in sé, è anche esclusione della dimensione del tempo, ugualmente soggettiva e fuggevole. Hulme nel profetizzare «that a period of dry, hard, classical verse is coming» riconosce, secondo Frank, che la letteratura è prossima a compiere lo stesso mutamento che si è già verificato nelle arti plastiche con l’abbandono del naturalismo⁴⁷. Si consideri in particolare il gruppo di Bloomsbury: secondo Virginia Woolf, fu la mostra *Manet e i Post-Impressionisti*, organizzata da Roger Fry alle Grafton Galleries di Londra

⁴⁵) Gillies 1996, p. 45.

⁴⁶) Jones 1960a, pp. 49-54.

⁴⁷) Frank 1991, pp. 58-59.

nel 1910, che “cambiò il carattere umano” (*Mr. Bennett and Mrs. Brown*, London 1924); si può dire allora che gli scrittori abbiano preso a modello pittori e scultori, e trasferito sulla pagina lo stesso tipo di sperimentazione. Adattando il motto di Walter Pater, Reed Way Dasenbrock, cui si deve una ripresa critica della tesi di Frank, dichiara: «In Modernism, all art aspires towards the condition of painting»⁴⁸.

È lo stesso Hulme a legittimare la sovrapposizione operata da Frank delle categorie hulmiane di classico e romantico con quelle worringeriane di astrazione ed empatia in *Humanism and the Religious Attitude*⁴⁹ (1917): umanesimo e religiosità riassumono tutte le precedenti dicotomie in Hulme – tra romanticismo e classicismo, tra arte vitale e arte geometrica – e rappresentano la versione meglio strutturata della concezione di due possibili *Weltanschauungen*, che attraversa tutto il suo pensiero, e che egli, al di là dei contenuti specifici, doveva vedere confermata in Woringer. Con un'estrema chiarezza, che non aveva ancora usato precedentemente, Hulme afferma che il susseguirsi delle due visioni del mondo non corrisponde a una necessaria alternanza tra attitudini indifferenti: la differenza tra atteggiamento religioso e umanistico è la differenza tra il *vero* e il *falso*.

Michael Levenson ha, però, rimarcato che i due momenti – *classicism* e *religious attitude* – devono essere tenuti distinti: Hulme impara da Woringer che il classicismo è ugualmente legato a una prospettiva umanistica e vitalista⁵⁰. Tuttavia si pone chiaramente un legame tra l'astrazione e un particolare concetto di classico che si rifà ai valori dell'essenza, della permanenza, dell'esattezza⁵¹: questi valori sono adottati da Hulme come correlato di una visione del mondo che all'ottimistica fiducia romantica nel progresso oppone prima la filosofia irrazionalista delle “ceneri”, che

⁴⁸) Dasenbrock 1985, p. 5.

⁴⁹) È il titolo più noto, dall'edizione readiana, ma Csengeri ripropone l'originale *A Notebook*, pubblicato in sette “puntate” tra il dicembre 1915 e il febbraio 1916 su «New Age». La versione contenuta in *Speculations* manca dell'articolo d'apertura della serie.

⁵⁰) Cfr. Levenson 1984, p. 101. Luisa Villa riconosce che la distinzione è preziosa ma ne rileva anche il limite: «In questo nostro saggio, tuttavia, ci preme sottolineare e definire proprio quell'elemento classicista che è contenuto all'interno della teoria “antiumanista” dell'arte astratta, e in tal modo mostrare anche come le contraddizioni del pensiero hulmiano non possano essere considerate semplicemente un'invenzione dei critici male informati, ovvero il prodotto di una confusa datazione. Pensarlo è un'ingenuità cui non sfugge neppure il peraltro eccellente, e niente affatto ingenuo, studio di Levenson (“What have appeared as contradictions were almost without exception changes of mind”») (Villa 1991, pp. 142-143).

⁵¹) La “problematica coabitazione di avanguardia e classicismo” è oggetto del saggio di Luisa Villa che ne fa emergere anche il risvolto politico: «[...] in Inghilterra la nuova estetica classicista fu uno degli strumenti attraverso i quali si cercò di costruire un'ideologia di destra tradizionalista, ma nel contempo, aggressivamente moderna, e in grado quindi di far presa su una classe intellettuale che, nella generale bancarotta del liberalismo, pareva altrimenti destinata a sposare la causa del riformismo fabiano» (*ivi*, p. 140).

afferma l'impossibilità di comprendere la realtà sotto un unico principio, poi il dogma del Peccato Originale quale simbolo della natura limitata e fallace dell'uomo. La spiegazione worringeriana dell'astrazione come fuga dal contingente e mancata adesione alla vita sembra qui confermata, e, in particolare, il fatto che l'astrazione geometrica sia ricondotta alla *religious attitude* suggerisce quello stesso rapporto stabilito da Worringer tra l'astrazione e il senso del trascendente, l'aprirsi di una dimensione spirituale di là dai limiti umani, che l'arte non può esprimere altrimenti che con forme rigide, forme che nel loro estraniarsi dalla realtà possano dirigere la riflessione oltre l'orizzonte mondano. L'arte rende manifesta nella rigidità delle forme quella perfezione che non appartiene al mondo naturale e all'uomo; diversamente l'umanesimo, collocando illegittimamente la perfezione nell'orizzonte umano (all'immagine della ruota che gira a vuoto sostituisce quella della spirale che cresce) e distorcendo perciò il senso dei valori etici, interpretati a partire dai desideri e dai sentimenti dell'uomo, realizza, nel riconoscimento del mondo esterno come qualcosa di non estraneo, la completa antropomorfizzazione del mondo; la rappresentazione del divino perde la ieraticità dello stile bizantino dal momento che «all the emotions expressed are perfectly human ones»⁵².

Nonostante la differente accezione con cui è inteso il concetto di classico, il legame tra astrazione e classicismo non è del tutto estraneo a Worringer: in *Astrazione e empatia* il termine "classico" è assunto con riferimento all'arte greca e dunque ricondotto all'estetica dell'empatia, ma la curatrice dell'edizione italiana del testo, Jolanda Nigro Covre, nota come i termini che definiscono l'astrazione worringeriana, che insistono sul valore assoluto dell'immagine, la regolarità, l'esclusione della soggettività, siano termini *classici*⁵³. Si tenga inoltre presente la prospettiva fortemente attualizzante mantenuta da Hulme; una volta che si sia trasposto questo rapporto tra classicismo e astrazione nell'epoca moderna, si tratta di riconoscere quel neoclassicismo tipico di una parte dell'avanguardia – premonitore del *rappel à l'ordre* degli anni Venti – che sorge in contrasto soprattutto alla vaghezza della pittura impressionista, e che anche Worringer condivide, nell'intenzione di opporsi al passato immediatamente alle spalle, vale a dire la filosofia positivista (la cultura vittoriana di fine Ottocento nel caso di Hulme) di cui l'impressionismo, inteso come arte sensuale e "femminile", estrema conseguenza del naturalismo inaugurato dal Rinascimento, sarebbe espressione. Si pensi al Cézanne "classico" di Roger Fry; oppure alla circostanza, richiamata da Hulme, che i post-impressionisti si considerassero dei "classici" nel loro tentativo d'imporre «the same order on the mere flux of new material provided by the impressionist movement, that

⁵²) Hulme 1994, p. 426.

⁵³) Worringer 1975, p. XXV.

existed in the more limited materials of the painting before»⁵⁴. Lo stesso Worringer trovava in Hans von Marees l'esempio di come il presente veda un recupero, nell'arte e nella filosofia – la seconda in ritardo sulla prima – dell'elemento maschile, spirituale, trascendente; un ritorno alla tradizione definito come ritorno al *classicismo*, e “classico” in questo caso ha significato di una categoria sovrastorica, un sentimento piuttosto che uno stile, che non ha nulla a che fare con la latinità, anzi descrive le manifestazioni artistiche antilatine (anticlassiche, nell'accezione comune) e può alludere al gotico e al barocco⁵⁵.

2.3. *L'applicazione delle categorie worringeriane all'arte contemporanea*

Il discredito gettato sull'impressionismo si riflette, in Hulme, nel giudizio sul futurismo: di questo stile egli afferma che è «the exact opposite of the art I am describing [l'arte astratta meccanica], being the deification of the flux, the last efflorescence of impressionism»⁵⁶. In perfetto accordo con Hulme, Wyndham Lewis ripeterà la definizione di «Impressionism up-to date»⁵⁷: questo perché, nel tentativo di rendere il dinamismo, la pittura futurista diventa vaga, per essere fedele alle sensazioni ricevute dall'oggetto, manca del senso della forma.

Troviamo Hulme tra i frequentatori assidui del Rebel Art Center, e alla conferenza in cui Hulme pronuncia il testo di *Modern Art and Its Philosophy* è presente anche Lewis; essa segue di pochi giorni la chiusura della “cubist room”, la sezione della mostra *The English Post-Impressionists, Cubists and Others* – altrimenti indicata come *The Camden Town Group and Others* – tenutasi a Brighton, che aveva visto protagonisti Lewis, Etchells, Hamilton,

⁵⁴) Hulme 1994, p. 65; il riferimento è a Maurice Denis.

⁵⁵) Cfr. l'articolo scritto da Worringer in occasione della retrospettiva di Marées a Monaco nel 1909 (*Die Marées Ausstellung der Münchener Sezession*, «Kunst und Künstler» 7, 1909, pp. 355-359); vd. anche Worringer 1992, pp. 10-12. Più tardi il giudizio negativo sulla latinità, in opposizione alla vitalità greca, sarà espresso da Worringer in *Griechisch-Römisches* (1924), tradotto da A. Pinotti in *I percorsi delle forme*, a cura di M. Mazzocut-Mis, Milano, Mondadori, 1997, pp. 116-119.

⁵⁶) Hulme 1994, p. 277.

⁵⁷) Lewis 1914, p. 143. Lewis inasprirà poi i toni, mettendo in ridicolo l'automobilismo marinettiano, ma per quanto l'automobile, che genera il mito futurista, potesse essere all'epoca tanto nuova per un inglese quanto per un italiano, quello che è realmente diverso tra vorticism e futurismo, e che le parole di Lewis adombrano con stereotipi sul carattere nazionale, è l'atteggiamento nei confronti di questa materia: Lewis è interessato alla forma concettuale della macchina, come vuole Hulme, non alla rappresentazione di macchine in movimento. Sui rapporti tra futurismo e vorticism vd. in particolare *Futurismo/Vorticism*, Quaderno IX, Università di Palermo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di Lingue e Letterature straniere, 1979.

Wadsworth, Nevinson: l'assunzione del principio d'astrazione worringeriano e l'enfasi posta sul risorgere di un'arte a esso ispirata e sul suo nuovo carattere meccanico suonano come una giustificazione filosofica dell'arte che in quel contesto si era potuto vedere⁵⁸. Per il tramite di Hulme – da considerarsi teorico fondamentale dell'estetica vorticista, nonostante le rivalità con Lewis⁵⁹ – si giunge dunque non solo ad applicare le categorie worringeriane all'arte contemporanea in sede critica, ma a saggiarne la legittimità in sede di pratica artistica.

Mentre l'estetica futurista rivela il perseguimento dell'identificazione tra arte e vita attraverso l'identificazione con l'oggetto dipinto («noi non vogliamo osservare, disseccare e trasportare in immagini; noi ci identifichiamo nella cosa, il che è profondamente diverso»⁶⁰), con esplicito richiamo alla filosofia di Bergson, al contrario, «the primary thrust of the Vorticist aesthetic is precisely to block the empathic and vitalist identification with the painting and the object painted that Futurism hopes to achieve»⁶¹. L'atteggiamento descritto come contrario all'identificazione empatica e vitalistica col mondo esterno è quello che Worringer riconduce all'impulso d'astrazione: l'oggetto è estrapolato dal suo ambiente, purificato da tutto ciò che è contingente, spurio, accessorio, e trasformato così in arte. Proseguendo nella direzione indicata da Frank, Dasenbrock sostiene che nell'ipotesi di applicare le idee di Worringer all'arte contemporanea, il futurismo costituirebbe il più recente esempio d'empatia, e il cubismo, ma soprattutto il vorticismo, i più recenti esempi d'astrazione. Tuttavia, lo stesso Dasenbrock nega che Worringer, attraverso il resoconto di Hulme, abbia esercitato una reale influenza su Lewis: si tratta invece di

⁵⁸ Scrive Lewis nella prefazione al catalogo della mostra *The Camden Town Group and Others* (riprodotta su «The Egoist» 1, 1 gennaio 1914, pp. 8-9): «All revolutionary painting to-day has in common the rigid reflections of steel and stone in the spirit of the artist; that desire for stability as though a machine were being built to fly or kill with; an alienation from the traditional photographer's trade and realisation of the value of colour and form as such independently of what recognisable form it covers and encloses. People are invited, in short, to change entirely their idea of the painter's mission, and penetrate, deferentially, with him into a transposed universe as abstract as, though different from, the musicians».

⁵⁹ Si tratta soprattutto di motivazioni di carattere personale, quali la gelosia per il rapporto tra Hulme e Kate Lachmere o la paura che quegli ordisca un complotto per portare Jacob Epstein alla guida del Rebel Art Center, che inducono Lewis a misconoscere l'apporto di Hulme al vorticismo: il nome di Hulme non compare, ad esempio, nella lista dei *blessed* di «Blast», e anche quando sembra volerne attestare il valore, Lewis trova il modo di farlo celebrando se stesso («all the best things Hulme said about the theory of art were said about my art. This remark is altogether without conceit. The things to which his pronouncements would not apply – or to which my own pronouncements, which influenced him, would not apply – may quite well be more important. We happened, that is all, to be made for each other, as critic and “creator”. What he said should be done, I *did*. Or it would be more exact to say that I did it, and he said it», Lewis 1967, p. 100).

⁶⁰ U. Boccioni, citato in Dasenbrock 1985, p. 48.

⁶¹ *Ivi*, p. 52.

un «affascinante parallelo» che consente di mettere in luce «implicazioni filosofiche» che negli articoli di «Blast» non sono espresse chiaramente. Implicazioni che rimandano alla filosofia *trascendentale*: Worringer non solo aveva legato l'impulso d'astrazione con l'aspirazione religiosa al trascendente, ma anche con la riflessione filosofica sulla conoscenza, con il senso della “cosa in sé”: l'arte astratta, primitiva od orientale, è «l'arte trascendentale [che] tende a depauperare l'elemento organico delle sue componenti vitali, cioè a tradurre il mutevole e il relativo in valori di incondizionata necessità»⁶².

L'esaltazione che i futuristi fanno della macchina e del “futuro” è per Lewis del tutto *romantica* e sentimentale, o “melodrammatica”. È allora questo “sentimentalismo”, questa passione non sufficientemente domata che qualifica negativamente la *vita* che entra nei quadri futuristi. Non si può pensare di incorporare la vita nell'arte, l'opera d'arte è altra dalla vita, è una cosa *morta*, come afferma Tarr⁶³, e che vive, permane, proprio perché non può morire.

In realtà la sperimentazione vorticista si contraddistingue per una sintesi di rappresentazione e astrazione, la prima col significato di «coinvolgimento diretto dell'arte con il mondo della quotidianità, uno stile di pittura che trasmetta il senso dell'oggetto nel suo esistere entro la realtà concreta»⁶⁴, la seconda come presenza del lucido sguardo dell'intelletto. Il vortice è l'immagine scelta da Ezra Pound per rappresentare le intenzioni degli artisti raccolti intorno a Lewis: all'interno del turbine travolgente esso nasconde un punto di perfetta quiete. Allo stesso modo, «the Vorticist is at his maximum point of energy when stillest»⁶⁵; l'artista si situa nel centro immobile del vortice e conduce lo spettatore a vedere la realtà dallo stesso punto privilegiato.

C'è, in effetti, secondo Lewis un momento nella creazione artistica in cui occorre quasi immedesimarsi con l'oggetto che si ha di fronte:

in art we are in a sense playing at being what we designate as matter. We are entering the forms of the mighty phenomena around us, and seeing how near we can get to being a river or a star, without actually becoming that.⁶⁶

L'artista, come Narciso, cade in acqua se non sta attento. Quel gioco, quel momento di *empatia*, costituisce solo l'impulso all'arte, la situazione che la produce, ma poi questa ha i caratteri della rigidità e dell'apatia. All'artista è richiesto lo stesso distacco, lo stesso atteggiamento contemplativo che

⁶²) Worringer 1975, p. 143.

⁶³) Cfr. Lewis 1959, pp. 412-414.

⁶⁴) Neilson 2001, p. 169.

⁶⁵) Lewis 1914, p. 148.

⁶⁶) Lewis 1922, p. 26.

è necessario per la satira, genere ampiamente coltivato da Lewis: la sua visione è *impersonale*, il suo stile *esterno*. L'astrazione vorticista è – in senso squisitamente worringeriano (e hulmiano⁶⁷) – riduzione dell'organico all'inorganico. Dell'oggetto si deve dare una rappresentazione essenziale che mette tra parentesi le sue caratteristiche esistenziali, e lo confina in una dimensione senza tempo. Arte antivitalistica vuol dire arte senza tempo, arte per la quale «the course of time stops»⁶⁸. L'arte, la letteratura, ogni aspetto della cultura occidentale contemporanea sono per Lewis corrotti dall'ingenua fiducia nella vita e nel progresso che egli riscontra nel bergsonismo. Alla filosofia del tempo di Bergson Lewis intende sostituire la propria filosofia dello spazio, per cui non è lo spazio ad essere vissuto nel tempo, ma il tempo ad essere vissuto nello spazio; in *Essay on the Objective of Plastic Art in Our Time* cita Schopenhauer e lo oppone a Bergson: da una parte v'è «the “presence of mind” in the midst of the empirical reality which Schopenhauer cites as the characteristic of genius» – con una «freddezza» che è sempre «auto-isolamento» – dall'altra, «the impressionist doctrine, with its interpenetrations, its tragic literalness», che, lasciando l'oggetto nel suo ambiente vitale, consente alla vita di sostituirsi all'arte⁶⁹. E nella lista nera dei bergsoniani, che comprende Whitehead, Gertrude Stein, Croce, Diaghilev, Spengler, gli scrittori dello *stream of consciousness* e con essi il culto dell'infanzia, del primitivo o della vita *bohémienne*, Lewis ha gioco facile nell'includervi anche Hulme.

Anche il giudizio di Hulme sull'opera di Lewis era diventato nel tempo più critico rispetto a quanto sostenuto in *Modern Art and Its Philosophy*⁷⁰. L'unico artista in cui Hulme vede l'arte geometrico-meccanica già realizzata è l'amico Jacob Epstein, lo scultore di nascita americana, giunto da Parigi a Londra nel 1905. In *Modern Art and Its Philosophy* Hulme ricorda opere, come *Creation*, il cui soggetto è legato al tema della nascita e che, proprio per la difficoltà del tema, costituiscono un mirabile frutto della tendenza

⁶⁷) Cfr. Hulme 1994, p. 284: «[...] all art of this character turns organic into something not organic, it tries to translate the changing and limited, into something unlimited and necessary».

⁶⁸) Lewis 1922, p. 30

⁶⁹) Cfr. *ivi*, p. 31. Hulme al contrario trovava una convergenza tra i due autori: in Schopenhauer l'Arte è «the pure contemplation of the Idea in a moment of emancipation from the Will», in Bergson l'arte è «an actual contact with reality in a man who is emancipated from the ways of perception engendered by action», con l'importante differenza che in Bergson non compaiono lettere maiuscole (Hulme 1994, p. 194).

⁷⁰) «In Mr. Lewis's work, there are always certain qualities of dash and decision, but it has the defects of these qualities. His sense of form seems to me to be sequent rather than integral, by which I mean that one form probably springs out of the preceding one as the works, instead of being conceived as part of a whole. His imagination being quick and never fumbling, very interesting relations are generated in this way, but the whole sometimes lacks cohesion and unity» (*ivi*, p. 296).

all'astrazione, intesa come desiderio di trasformare il mutevole in qualcosa di *hard e durable*: infatti – ed è un'osservazione importante per capire quale genere di astrazione Hulme apprezzi – è altrimenti difficile nutrire interesse per «l'eternità di un cubo»⁷¹.

A Epstein, la cui personale si teneva alla Twenty-One Gallery, è dedicata la prima prova di critica d'arte di Hulme, l'articolo *Mr. Epstein and the Critics*, pubblicato su «New Age» il 25 dicembre 1913, quindi precedente a *Modern Art and Its Philosophy*. Al di là delle invettive e accuse d'incompetenza rivolte a Antony M. Ludovici, che sulle pagine dello stesso giornale, una settimana prima, aveva criticato lo scultore, l'articolo si concentra sul concetto di *formula*. Epstein era infatti stato imputato di usare “formule”, cioè di imitare le sculture delle civiltà primitive, ma una simile accusa, secondo Hulme, dipende da un'idea sbagliata di che cosa sia una formula: le formule sono «certain broad ways in which certain emotions must, and will always naturally be expressed»⁷², e non inficiano l'individualità dell'artista, perché si riferiscono a ciò che nella natura umana rimane costante (allo stesso modo, sia Hulme sia il re degli Zulù per camminare metteranno una gamba davanti all'altra). Le sculture in “flenite” di Epstein non imitano quelle di altre civiltà ma esprimono gli stessi bisogni di quelle.

Sul concetto di formula Hulme torna nel secondo articolo della serie «Modern art»⁷³, *A Preface Note and Neo-Realism*; l'occasione qui è la critica a *Neo-Realism* di Charles Ginner («New Age» dell'1 gennaio 1914), il quale affermava che l'accademismo è il risultato dell'adozione di formule, cioè imitazione dei grandi maestri senza contatto con la realtà, e che il nuovo movimento artistico di stampo cubista merita la qualifica di accademismo in quanto riproposizione in formule della maniera di Cézanne. Che l'adozione di formule nell'arte realistica porti a una decadenza è indubbio anche per Hulme, ma l'arte realistica non è il solo genere di arte; quelle adottate dalla nuova arte non sono *formule* – o lo sono in un senso diverso – sono *astrazioni*: queste non sono segno di debolezza, ma sono mezzi d'espressione. Cézanne non è il pittore realista che Ginner vuol far credere: nella semplificazione dei piani delle sue ultime opere, nell'uso della distorsione e nell'enfasi sulla forma costruttiva, i quadri di Cézanne si rivelano molto vicini al tipo di organizzazione geometrica impiegata nella nuova arte. Ginner è affetto da “rousseauismo” (malattia diagnosticata da Hulme a tutti i suoi avversari), crede che il pittore debba

⁷¹) Cfr. *ivi*, p. 284.

⁷²) *Ivi*, p. 256.

⁷³) I quattro articoli della serie «Modern Art» pubblicati su «New Age» (I: *The Grafton Group*, 14, 11, 15 gennaio 1914, pp. 341-342; II: *A Preface Note and Neo-Realism*, 14, 15, 12 febbraio 1914, pp. 467-469, III: *The London Group*, 14, 21, 26 marzo 1914, pp. 661-662; IV: *Mr. David Bomberg's Show*, 15, 10, 9 luglio 1914, pp. 230-232) sono riprodotti *ivi*, pp. 263-298.

riprodurre e interpretare la Natura perché essa è “fonte di ogni bene”. Dal punto di vista di Ginner le semplificazioni adottate da Cézanne hanno valore solo in quanto derivano e sono dirette alla natura; al contrario, per Hulme, la semplificazione formale ha valore in sé e nell’uso espressivo che se ne può fare.

Tuttavia l’artista deve sempre lavorare in contatto con la natura: «The artist obviously cannot spin things out of his head, he cannot work from imagination in that sense»⁷⁴. La fonte dell’immaginazione *deve* essere la realtà (si ricordi il significato della distinzione tra *fancy* e *imagination* in *Romanticism and Classicism*), ma da ciò non segue che le opere d’arte debbano riprodurre le stesse forme del reale, anzi l’artista creativo (anche realistico) è colui che «estrae» e «distorce» gli elementi trovati in natura, rendendoli mezzi d’espressione. C’è tanto contatto con la natura nell’arte astratta quanto in quella realistica: «[...] both realism and abstraction, then, can only be engendered out of nature, but while the first’s only idea of living seems to be that of hanging on to its progenitor, the second cuts its umbilical cord»⁷⁵.

Da questa necessità del contatto con la natura derivano le perplessità che Hulme nutre verso l’uso della *pura* forma astratta, priva di qualsiasi contenuto rappresentativo, che egli vede realizzata in Kandinsky. Essa manca del principio coordinatore razionale della *machinery*, perde il carattere di necessità e diventa quasi un gioco leggero e dilettantesco: quest’uso dell’astrazione per se stessa è una specie di eresia *romantica*, cui Hulme pronostica erroneamente un destino breve, ma alla quale pure riconosce un’importante funzione educativa, poiché insegna il valore delle forme per sé, e della loro composizione. Da questa “eresia” sono in certa misura toccati, secondo Hulme, molti degli artisti del London Group: Lewis (che pure esprimerà perplessità simili su Kandinsky⁷⁶), Wadsworth, Hamilton, Etchells, Gaudier-Brzeska, e soprattutto David Bomberg.

L’articolo che Hulme dedica a Bomberg è scritto a luglio, poco prima della pubblicazione del primo numero di «Blast»: comincia sottolineando l’estraneità del pittore rispetto al Rebel Art Centre, affermando l’individualità e la coerenza logica della sua opera, che giudica mai mossa dalla mera fretta di copiare le ultime novità da Parigi (Lewis, di nuovo, non gradirà l’implicito di questo giudizio). Il punto decisivo è questo: «Is pure form alone a sufficient basis for interest in art?»⁷⁷. Se, nell’affermare la sua sufficienza, stabiliamo anche che la contemplazione di una forma in sé per sé produce una particolare emozione – *l’emozione estetica* – differente da tutte le altre emozioni quotidiane, allora per Hulme siamo fuori strada. Una specifica

⁷⁴) *Ivi*, p. 292.

⁷⁵) *Ivi*, p. 293.

⁷⁶) Cfr. Lewis 1915, pp. 38-47.

⁷⁷) Hulme 1994, p. 305.

emozione estetica, al contrario di quanto emerge dai teorici di Bloomsbury (Roger Fry e Clive Bell), secondo Hulme non c'è: le emozioni prodotte dalle forme astratte sono le stesse della vita quotidiana. La risposta alla domanda fatta, non sta nell'andare a rintracciare il piacere estetico in qualcosa che sia peculiare alla forma pura, ma nel riconoscere che una forma è interessante solo in quanto proiezione delle nostre emozioni "ordinarie";

What happens, then, is not

S(f).....F

where S is the spectator, F the outside form, and (f) the specific form emotion, but much more this

S(de).....F(if)

where (de) stands for quite ordinary *dramatic human emotions* [...]. I do not say that in looking at pure form we are conscious of this emotion they produce. We are not fully conscious of it, but *project it* outside ourselves [...] in F, and may only be conscious of it as (if) "*interesting form*". But the (if) only exists because of the (de).⁷⁸

Un simile procedimento descrive, di fatto, l'estetica dell'*empatia*, ma è applicato a quello che dovrebbe essere il segno dell'obbedienza a un impulso opposto, la forma pura geometrica. Hulme, mostrando che «this possibility of living our own emotions *into* outside shapes and colours is the basic fact on which *the whole* [corsivo mio] of plastic art rests»⁷⁹, finisce per ricondurre l'inumano all'umano, il geometrico al vitale. Senza costringere a sminuire la fedeltà di Hulme a Worringer⁸⁰, questo passo dell'articolo su Bomberg sembra piuttosto mettere allo scoperto e riprodurre l'ambiguità che è presente in Worringer, e che è alla base della definizione dell'astrazione, adottata da Nigro Covre, come «empatia negativa» o «controempatia», «immedesimazione in forme inorganiche»⁸¹. Nel confronto con gli artisti contemporanei l'antiumanismo di Hulme si scopre forse meno radicale di quanto alcune dichiarazioni dell'autore lasciassero credere: il «dualismo di intenzioni espressive e spirito geometrico» resta come aporia insoluta, ma acquista maggior spessore come espressione dell'appartenenza

⁷⁸) *Ivi*, p. 306.

⁷⁹) *Ibidem*.

⁸⁰) Alun Jones aveva infatti potuto cogliere nel passo citato l'attestazione di come alla base dell'estetica di Hulme fosse sempre l'intuizione bergsoniana che permetteva l'esperienza non viziata dall'intelletto e ne concludeva che «in his discussion on modern abstract art Hulme follows Bergson more closely than Worringer. He argues that abstract art is the product of fresh vision of reality in a age dominated by the geometrical designs of machinery. That is, he argues that abstract art is in effect a new extension of traditional, representational art and faithfully portrays the external world of vital and dramatic human interest except that he art of an age of machines emphasised different forms and interested itself in different movements than those that interested an age of more domesticated and more rural kind» (Jones 1960b, p. 6).

⁸¹) Worringer 1975, p. XIV.

all'avanguardia (in particolare vorticista), attraversata da contraddizioni ugualmente irrisolte⁸².

EUGENIA ORLANDI
orlandi.eugenia@aliceposta.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bianchi 1991 R. Bianchi, *Imagismo*, in G. Cianci (a cura di), *Modernismo/Modernismi. Dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Milano, Principato, 1991, pp. 112-124.
- Dasenbrock 1985 R.W. Dasenbrock, *The Literary Vorticism of Ezra Pound and Wyndham Lewis: towards the Condition of Painting*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1985.
- Ferguson 2002 R. Ferguson, *The Short Sharp Life of T.E. Hulme*, London, Allen Lane, 2002.
- Frank 1991 J. Frank, *The Idea of Spatial Form*, New Brunswick - London, Rutgers University Press, 1991.
- Gillies 1996 M.A. Gillies *Henri Bergson and British Modernism*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 1996.
- Hulme 1955 T.E. Hulme, *Further Speculations*, ed. by S. Hynes, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1955.
- Hulme 1994 T.E. Hulme, *The Collected Writings of T.E. Hulme*, ed. by K. Csengeri, Oxford, Oxford, Clarendon Press, 1994.
- Jones 1960a A. Jones, *The Life and Opinions of T.E. Hulme*, London, Gollancz, 1960.
- Jones 1960b A. Jones, *T.E. Hulme, Wilhelm Worringer and the Urge to Abstraction*, «The British Journal of Aesthetics» 1 (1960-61), pp. 1-7.
- Levenson 1984 M.H. Levenson, *A Genealogy of Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- Lewis 1914 W. Lewis (ed.), «Blast: Review of the Great English Vortex» 1 (June 1914), London, John Lane (Kraus repr. New York 1967).
- Lewis 1915 W. Lewis (ed.), «Blast: Review of the Great English Vortex» 2 (July 1915), London, John Lane (Kraus repr. New York 1967).

⁸²) Cfr. Villa 1991, pp. 146-147.

- Lewis 1922 W. Lewis, *Essay on the Objective of Plastic Art in Our Time*, «Tyro a Review of the Arts of Paintings, Sculpture and Design» 2 (March 1922), ed. by W. Lewis, London, The Egoist Press, pp. 21-37.
- Lewis 1959 W. Lewis, *Tarr*, trad. it. di E. Siciliano, Milano, Feltrinelli, 1959.
- Lewis 1967 W. Lewis, *Blasting and Bombardering*, London, Calder and Boyars LTD, 1967.
- Neilson 2001 B. Neilson, *Visioni dal vortice. L'emergere dello spazio sociale in Cézanne e Wyndham Lewis*, in G. Cianci - E. Franzini - A. Negri (a cura di), *Il Cézanne degli scrittori, dei poeti e dei filosofi*, Milano, Bocca, 2001, pp. 165-178.
- Villa 1991 L. Villa, *Hulme e il classical revival*, in G. Cianci (a cura di), *Modernismo/Modernismi. Dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Milano, Principato, 1991, pp. 140-152.
- Worringer 1975 W. Worringer, *Astrazione e empatia*, trad. it. di E. de Angeli, con introd. di J. Nigro Covre, Torino, Einaudi, 1975.
- Worringer 1992 W. Worringer, *Problemi dell'arte*, a cura di M.R. De Rosa, con introd. di J. Nigro Covre, Salerno, Edizioni 10/17, 1992.