

Lo sguardo dell'etnografo
tra *travelogue* e racconto:
The Wild Body di P. Wyndham Lewis
di Flora de Giovanni

Nella prima delle note apposte all'edizione americana di *The Waste Land*, T. S. Eliot riconosce esplicitamente il proprio debito nei confronti dell'antropologia, menzionando *From Ritual to Romance* di Jessie Weston (1920), che gli suggerisce il titolo, la struttura e il simbolismo del poema, e *The Golden Bough* di James Frazer (1890-1915), di cui studi successivi avrebbero tracciato il capillare impatto sulla poesia e sulla narrativa del ventesimo secolo – un impatto che, sorprendentemente, non investe solo la letteratura “alta” di Yeats, Eliot stesso, Lawrence e Joyce, ma si spinge sino a lambire i margini estremi del best seller e del romanzo poliziesco¹. Come altri scienziati e filosofi che hanno informato di sé la letteratura della propria epoca (penso a Darwin, Marx, Freud, Nietzsche, Bergson), anche Frazer deve in parte la diffusione delle sue idee alla qualità immaginativa di una scrittura modellata sulla prosa letteraria: tale scrittura, che in un certo senso dalla letteratura si diparte e alla letteratura ritorna, stempera grazie al proprio tessuto metaforico «la presunta oggettività dell'osservazione scientifica», facilitandone l'assorbimento nel discorso poetico e rivelandosi un fertile terreno di contaminazione tra la dimensione scientifico-speculativa e quella creativa².

Secondo Patricia Rae, l'influenza che l'antropologia esercita sul modernismo letterario è di due tipi: da un lato, grazie al modello sovra-storico del mito, permette agli scrittori di dare un senso ai frammenti sconnessi dell'esperienza; dall'altro li induce a ripensare la diversità culturale non nell'ottica unificante della ricerca di universalità, quanto piuttosto in quella disgiuntiva del riconoscimento delle differenze³. La prima prospettiva fa capo al comparativismo evoluzionista di Tylor e Frazer, che crede nella fondamentale identità della natura umana e nell'analoga successione di stadi attraverso i quali ciascuna società perviene al progresso; la seconda, al funzionalismo di Malinowski e Radcliffe-Brown che, negli anni Venti, abbandonato il metodo del raffronto, focalizzano l'attenzione sulle singole civiltà, sancendo il passaggio dalla antropologia (la scienza dell'umanità in senso lato) alla etnografia (la pratica di studiare e descrivere le culture locali), che della prima è una branca. L'approccio etnogra-

fico è segnato da una grande innovazione: il lavoro sul campo, la condivisione del quotidiano con la comunità studiata, che trasforma il cosiddetto *armchair anthropologist* nell'osservatore partecipante, percepito dalla coscienza popolare come una figura avventurosa in fuga dalla civiltà, secondo un'esigenza già manifestata da coloro che avevano abbracciato il primitivismo in arte. La sua prospettiva ravvicinata diviene tanto importante per il nuovo campo di studio, da condizionarne la definizione: L'etnografia moderna, scrive Clifford, «consiste semplicemente nelle differenti maniere di pensare e scrivere circa la cultura da un punto di vista di osservazione partecipante»⁴. «Scrivere» è manifestamente un'altra delle parole-chiave che identificano la disciplina: Clifford infatti aggiunge che «l'etnografia, dall'inizio alla fine, è avviluppata nella scrittura. La quale, come minimo, include una traduzione di esperienza in forma testuale»⁵. E Geertz parla esplicitamente di «scrittura narrativa» riferendosi ai testi etnografici, nei quali emerge quella funzione-autore che, secondo Foucault, caratterizza i discorsi letterari ma non i discorsi scientifici, resi autorevoli e credibili dalla «appartenenza a un insieme sistematico [...] e non [dal]la referenza all'individuo che li ha prodotti»⁶. È quindi la presenza dell'autore in una scrittura che si vorrebbe oggettiva e impersonale, con il suo punto di vista parziale e opinabile da un alto, e le sue modalità di rappresentazione tipicamente letterarie dall'altro, «a saldare etnografia e letteratura»⁷. Ma, vista l'intrinseca referenzialità del testo etnografico, tutto costruito intorno alla ricerca sul campo che precede ed eccede lo scrivere, l'autore ha sempre la necessità di accreditare la propria visione, mettendo «in atto una specifica strategia di autorità» radicata nella effettiva contiguità con la cultura descritta e nella correttezza delle procedure di testualizzazione che trasformano il vissuto in narrazione. Tale autorità, tuttavia, dopo un esordio per così dire «monologico», riconosciuta la qualità intimamente plurivoca del testo che produce, si costringe a rinegoziare il proprio statuto e a riformulare la propria voce secondo «i paradigmi discorsivi del dialogo e della polifonia», mentre la scrittura etnografica, come quella narrativa, diventa spazio attraversato da molteplici soggettività, cavità di risonanza di parole diverse⁸.

Secondo Clifford, romanzo ed etnografia, pur presentando significative divergenze accanto alle analogie, realizzano entrambi «il processo di modellamento romanzesco dell'io in sistemi relativi di cultura e di linguaggio»⁹. La loro affinità è ulteriormente sottolineata da Patricia Rae, per la quale il narratore modernista e l'osservatore partecipante tradiscono la comune assenza di oggettività e il senso di straniamento indotto dal rapporto con l'altro servendosi di opzioni retoriche e di tecniche di scrittura simili, quali la prospettiva multipla e la giustapposizione di elementi eterogenei: «The frequent self-absorption of modernist narrators», conclude Rae,

«their failure to empathize with others [...] can now be recuperated [...] as means of dramatizing the difficulties effaced under the guise of “ethnographic authority”»¹⁰.

Proverò dunque a rileggere *The Wild Body* di Wyndham Lewis raffermando la sua esperienza in Bretagna e la scrittura che da questa deriva con la pratica etnografica: sottolineerò, quindi, le somiglianze tematiche e prospettive tra i due approcci, ma anche le loro inevitabili differenze, particolarmente legate allo statuto letterario del testo, che, per la sua stessa natura, può “fingere”, eccedere, fare uso di iperboli e caricature, senza per questo rinunciare, nell’opinione dell’autore, a registrare il reale. Per cominciare, è necessaria qualche precisazione su di lui e sulla sua opera. Lewis, pittore e scrittore anglo-canadese, di stanza sul continente – in particolare a Parigi – tra il 1902 e il 1908 per le ragioni del suo apprendistato artistico, si reca più volte in Bretagna, da «vitalista militante», come dice lui stesso, in fuga dai valori della civiltà inglese intrisa di filisteismo e snobismo. La permanenza nella capitale francese, attenuando gradualmente gli effetti della sua educazione britannica, lo ha reso europeo e ha accentuato in lui quel carattere cosmopolita, già parzialmente conferitogli dalla nascita mista, che lo rende particolarmente consapevole dell’arbitrarietà delle convenzioni e lo dota di un punto di vista esterno «etnograficamente vantaggioso», che egli andrà estremizzando negli anni a venire cristallizzando il suo distacco e il suo atteggiamento idiosincratico nella maschera del «nemico», estraneo a qualsiasi conventicola e libero quindi di esercitare il proprio spietato senso critico.

I testi contenuti in *The Wild Body*, raccolti in volume nel 1927, sono originariamente pubblicati su rivista tra il 1909 e il 1911: si tratta di schizzi, ritratti, descrizioni di luoghi, digressioni ed esili pezzi narrativi – vignette documentaristiche che sfruttano il pittoresco ed il picaresco, a metà tra Dickens e il Baedeker¹¹, spesso esemplificative di specifici momenti di osservazione culturale e sociologica, idealmente regolate da un principio non dissimile da quello che, secondo Clifford, domina l’etnografia funzionalista: la sineddoche, capace di rendere la parte cifra analogica del tutto, il particolare indicativo della visione generale¹². Protagonisti i pescatori e i contadini di Finistère e coloro che abitano i margini della comunità – i mendicanti (*The Death of the Ankou*), i vagabondi (*Le Père François*), i circensi (*Les Saltimbanques*), il gruppo omogeneo degli slavi dislocati in Bretagna (*The Pole*) – sui quali converge l’interesse dell’arte e dell’etnografia, come mostrerà successivamente il surrealismo, che si sviluppa in stretto contatto con le scienze umane. La scena è spesso ambientata in locande e pensioni, luoghi-soglia deputati alla contiguità con l’estraneo – una contiguità, tuttavia, regolata e amministrata dall’alternanza tra spazi privati e spazi comuni – ove diversità e divergenze si toccano con effetto spesso esplosivo. Sullo sfondo c’è sempre

il *pardon*, l'antica festa bretone con i suoi spettacoli itineranti, le sue danze, le sue bancarelle, orgia carnevalesca in cui l'ordine quotidiano viene meno, svelando gli impulsi sfrenati e i sogni più segreti di ciascuno; dionisiaca abiura dell'intelletto e manifestazione di vigore e di ottusità, che Lewis avrebbe rappresentato anche nel dipinto *Kermesse* (1912), misteriosamente scomparso nel 1930, testimonianza di un'attenzione per il popolare e il primitivo comune alla pittura dell'epoca¹³.

Ora, la figura dell'osservatore partecipante si presta a sovrapporsi a quella di Lewis in primo luogo in virtù della poetica tutta incentrata sulla vista che egli va sviluppando sin dalle prime prove letterarie e formalizzando sul finire degli anni Venti, all'epoca del secondo *Wild Body*: l'occhio, il più nobile ed attivo degli organi, alimenta la scrittura con la sua superiore saggezza, indugiando sulla superficie delle cose ed evitando lo scavo interiore in cui si è inabissato il coevo romanzo psicologico. «I am for the Great Without, for the method of *external* approach – for the wisdom of the eye»¹⁴, scrive Lewis mettendo a punto la sua personale risposta allo *stream of consciousness*: l'approccio esterno, che si focalizza sull'esteriorità del personaggio rendendone le emozioni e le sensazioni immediatamente visibili nelle espressioni del volto, nei movimenti e nelle posture del corpo, con un inequivocabile effetto grottesco. La sua visione quindi risulta essere intimamente satirica, ma nondimeno incentrata su una ricerca del vero di stampo scientifico: «There is (1) the truth of the Natural Science: and there is (2) the truth of Romance. [...] It might be said that satire is the “truth” of the intellect, whereas the “truth” of the beauty-doctor is that of average romantic sensualism. Your person, and your behaviour, as seen by the eye of satire, would be very close to what it would appear to the eye of Science. In some cases, of course, it would be identical»¹⁵. E altrove aggiunge: «All “realism” is apt to be classed as “satire” or as “caricature” – all that is unemotional and objective»¹⁶. Razionalità ed oggettività, dunque, come cifre di una scrittura volta a impedire l'atteggiamento empatico tipico della narrativa psicologica, che cala il lettore nell'interiorità privandolo di qualunque distanza critica¹⁷, attraverso la scelta di un genere, la commedia, che non favorisce l'immedesimazione ma lavora viceversa sul distacco e la distanza. Lewis, infatti, giunge alla conclusione che essenziale per l'effetto comico è la dicotomia tra *laughing observer* e *wild body*, espressioni che, a ben vedere, presentano una qualche contiguità terminologica con il campo etnografico e che conia proprio mentre è impegnato nella revisione dei racconti che confluiranno in *The Wild Body*: il primo studia il secondo, anzi, i secondi – visto che per l'autore l'umanità è formata in stragrande maggioranza da *wild bodies* – che, dotati della sola dimensione fisica e tutti calati in essa, si comportano come persone, pur essendo soltanto cose, apparati meccanici inconsapevoli di sé¹⁸.

Tale poetica, di cui vi è già chiara traccia nella versione originale dei pezzi bretoni, pare assumere formulazione stabile proprio in concomitanza con la revisione a cui l'autore li sottopone, nel 1927. Secondo quanto racconta Lewis stesso, l'esperienza nella Francia del nord si configura dunque come matrice della sua ispirazione letteraria e *The Wild Body* come gesto iniziale, fondativo, di una modalità di scrittura lungamente affinata: «My literary career began in France, in the sense that my first published writings originated in the notes made in Brittany. [...] But what I started to do in Brittany I have been developing ever since»¹⁹: in questa regione ricca di leggende e poco corrotta dalla civiltà, già meta di chi, come Gauguin, aveva optato per l'evasione dalla società borghese in cerca della spiritualità popolare, egli – pittore con una formazione da pittore – scopre la propria vocazione di scrittore, che, potremmo dire, trae origine spontaneamente, al di là delle sue intenzioni, dalla osservazione della popolazione locale e prende forma in una retrospettiva rielaborazione di quanto ha vissuto “sul campo”, come racconta la voce narrante in *Bestre* (1927), che riecheggia da presso quella di Lewis stesso: «It was at the end of a few months' roaming in the country that I saw I had been a good deal in contact with a tribe [...] And it is only now that it seemed to me an amusing labour to gather some of these individuals in retrospect and group them under their function, to which all in some diverting ways were attached»²⁰. L'iter dall'esperienza in loco alla scrittura successiva sembra tipicamente etnografico, come pure al recente funzionalismo fa pensare quell'accento alla funzione di ciascun individuo, che forse Lewis poteva avere ricavato da Durkheim, di certo a lui familiare; il suo evidente interesse per l'antropologia e la sociologia matura infatti, secondo Lafourcade, sui testi di Frazer, Lévy-Bruhl, Van Gennep e Durkheim stesso²¹. Ancora, in *How one Begins* (1950) l'atteggiamento da etnografo si rivela particolarmente nelle scelte lessicali: «The human personality, I thought, should be left alone, just as it is, in its pristine freshness: something like a *wild garden* [...] The “Wild Body” I envisaged as a piece of the *wilderness*. The characters I chose to celebrate [...] were all *primitive creatures*, immersed in life, as much as birds, or big, obsessed sun-drunk insects»²² – una visione idilliaca quasi lawrenciana che, pare ad alcuni, l'autore si attribuisce a posteriori, ma che non ha mai realmente inverato nella scrittura²³. Il riferimento al mondo degli insetti, ulteriore garanzia della prospettiva imparziale e del metodo scientifico, suggerisce il paragone tra l'etnografo e l'entomologo, altrove esplicitamente affermato: «So it was almost as though Fabre could have established himself within the masonries of the bee, and lived on its honey, while investigating for the human species: or stretched himself on a bed of raffia and pebbles at the bottom of the Lycosa's pit, and lived on flies and locusts»²⁴.

Nel 1927, come accennavo, secondo una radicata abitudine, Lewis rimane i pezzi che intende far confluire nel volume *The Wild Body* sottoponendoli a una riscrittura più o meno drastica, ispirata ad alcuni criteri fondamentali che ne mitigano lo stile saggistico senza tuttavia snaturarlo sino in fondo: innalza il registro letterario; amplia lo spazio del dialogo, drammatizzando le situazioni ed accentuandone il carattere di scena; rende marginali le generalizzazioni, che relega in posizione di appendice, come nel passaggio da *The Pole* a *Beau Séjour*, o riduce *tout court*, come in quello da *Le Père François* a *Franciscan Adventures*. Inoltre, sempre nell'intento di virare verso il racconto, trasforma la voce narrante che, da anonima e poco caratterizzata, «semplice mezzo di registrazione empirica del *travelogue* tradizionale», si fa personaggio con un nome, Ker-Orr, uno sguardo sul reale più nettamente definito, e un tratto distintivo – l'aggressività militante – già intravisto nell'atteggiamento vagamente ostile del suo predecessore²⁵. Come l'innominato precursore, Ker-Orr è manifestamente emanazione autobiografica dell'autore, esempio di «modellamento romanzesco dell'io» attraverso un ulteriore e più consapevole grado di elaborazione letteraria, alter-ego del Lewis viaggiatore, di cui condivide la prospettiva controllante e il punto di vista esterno. Questo, nel 1927, è ormai cosciente che la posizione di spettatore privilegiato dei costumi locali, «il posto in prima fila», gli è assicurato, contraddittoriamente, proprio dal denaro che gli deriva dal disprezzato *background* inglese e, contemporaneamente, giunge alla conclusione che non vi è poi tanta differenza, come credeva all'epoca del soggiorno in Bretagna, tra la «civiltà» e la vita elementare che, se prima gli appariva priva di difetti, giudica ora vuota e irrazionale²⁶: «Deliberately to spend so much time in contact with the crudest life is, I believe, wasteful of life. It seems to involve the error that raw material is alone authentic life. I mistook for the "civilised" the tweed-draped barbaric clown of the golf-links»²⁷.

Non più animato dal vitalismo che lo ha accompagnato nell'avventura bretone, Lewis ora ha assunto un'ottica contraria, che definisce formalista e che gli consente di identificare, nella varietà che caratterizza apparentemente la natura umana, uno schema circoscritto e sempre uguale: «The complexity of the rhythmic scheme is so great that it passes as open and untrammelled life. [...] Yet we have in many lives the spectacle of a pattern as circumscribed and complete as a theorem of Euclid. So these are essays in a new human mathematic»²⁸ – una matematica umana esatta e prevedibile, che evoca la dottrina behaviorista con il suo modello stimolo-risposta, a cui Lewis guarda con preoccupato interesse negli anni Venti, sconcertato proprio dalla scarsa incidenza attribuita all'autocontrollo razionale nella sua interpretazione della psiche²⁹. In *The Wild Body* la ritmica reiterazione dei comportamenti, percepita e portata in superfi-

cie dall'occhio di Ker-Orr, genera quell'effetto comico, sempre connesso all'uso distanziante dell'intelletto, che tiene a bada l'empatia e la contiene³⁰, con il risultato che il tono parodistico dei testi originali – già visibile negli aspetti della realtà selezionati per la narrazione – appare intensificato. D'accordo con Munton, possiamo quindi sostenere che l'enfasi vitalistica sul corpo, presente nelle versioni iniziali, è sostituita nel 1927 dal dualismo *laughing observer/wild body* che in precedenza aveva centralità minore e che consente la riformulazione dei pezzi in termini più aderenti alla poetica messa a punto successivamente³¹. Del resto, è nel senso di una soppressione dell'atteggiamento empatico che si può forse leggere il proclama di Ker-Orr: «Freud explains everything by *sex*: I explain everything by *laughter*. So in these accounts of my adventures there is no sex interest at all»³², che pare fare giustizia da un lato dei temi cari all'etnografia (inizialmente influenzata dagli studi di Freud e Ellis e intenta a sovvertire la pruderie vittoriana), e dall'altro di quella narrativa modernista che recupera in particolare i miti della fertilità, attualizzandoli e facendone snodi centrali della trama e della simbologia dell'opera. L'uomo, privo in realtà della vita interiore che la psicoanalisi gli attribuisce e che il romanzo psicologico si ostina a rappresentare, non è che un congegno meccanico, animalità pura, in cui tutto è assurdo: «This sense of the absurdity, or, if you like, the madness of our life, is at the root of every true philosophy»³³. E il corpo selvaggio, antidiluviano e primitivo, grazie all'osservazione del quale l'incongruità della vita umana si dispiega sotto gli occhi di ciascuno, appartiene a tutti alla stessa maniera, è patrimonio comune: «The Wild Body is this supreme *survival* that is us, the stark apparatus with its set of mysterious spasms»³⁴.

Il concetto di “sopravvivenza”, che individua «[il] vecchio nel cuore del nuovo e le modificazioni del vecchio per adattarsi al nuovo», pietra angolare della teoria di Tylor in *Primitive Culture* (1871), diviene spia testuale del cambiamento di prospettiva dal particolare etnografico al generale antropologico: osservando la comunità bretone Lewis, come è evidente, finisce per vedere l'uomo in sé, al di là delle differenze locali, e sembra condividere l'assunto della fondamentale unità psichica della razza umana caro al comparativismo evoluzionista, senza tuttavia aderire all'idea di progresso che lo anima ma che pure, come traspare dalle pagine di Frazer, non disconosce la natura a tratti ferina, violenta e tribale dell'uomo moderno, vestigia dell'antica barbarie di cui è disseminato il cammino verso la civiltà³⁵. Come Frazer, come Freud, quindi, Lewis sembra considerare la società primitiva un terreno di coltura da osservare al microscopio, un laboratorio nel quale mettere alla prova le sue teorie sulla natura umana, che, spogliata dei fronzoli e delle sovrastrutture della civiltà, espone in bella vista i suoi meccanismi e i suoi criteri di funzionamento, in una sorta di cruda esemplificazione³⁶.

Manifestamente, il primitivismo che anima tanta arte e tanta letteratura di inizio secolo e che di certo si connette all'avvento delle discipline antropologiche assume in Lewis piuttosto un risvolto atavistico, mostrando il ghigno ancestrale del mito degradato che alligna sotto la routine di ogni giorno³⁷: la inconsapevole ritualità dell'esistenza, il superstizioso rapporto con le potenze del cosmo, i meccanismi di interazione all'interno della piccola società teoricamente alternativa alla civiltà industriale non si configurano come momenti di salvifico contatto con un nucleo primigenio temporaneamente dimenticato, ma piuttosto come altrettante manifestazioni di uno stato servile senza speranza di riscatto, che è poi lo stato umano in sé. Del primitivismo egli pare condividere solo il rifiuto per la cultura ufficiale, non la venerazione per il selvaggio e l'originario: non è in quella direzione che cerca una soluzione alla degenerazione occidentale, come negli stessi anni fanno Eliot, Yeats, Lawrence. Né subisce il fascino del negrismo, dell'arcaismo, dell'infantilismo e dell'esotismo in arte alla stessa maniera di Picasso e Léger, Brancusi e Modigliani, Kirchner e Klee; anzi, non capisce perché un artista debba perseguire l'imperfezione tecnica nell'imitazione della goffaggine infantile e non vede nulla di rivoluzionario nel ritorno al passato o nella resurrezione dell'arcaica essenza animale dell'uomo ad opera delle teorie di Darwin e di Freud³⁸. Lewis il razionalista non crede in un rinnovamento che si allontani dall'intelletto per abbandonarsi alla forza vitale, ma in essa ravvisa qualcosa di assai poco umano e quindi di deplorabile. La sua Bretagna, allora, non è un eden pre-industriale, una operosa comunità agricola dominata dai valori pastorali di ispirazione romantica, figlia del culto tardo ottocentesco dell'autentico³⁹, ma è palcoscenico di scontri violenti, di animosità, di gelosie e di avidi interessi economici, teatro di un agone sempre uguale a cui Lewis nega ogni barbarica nobiltà, conferendogli tratti clowneschi – una scena tra tutte, quella di *Beau Séjour* in cui, in piena notte, Zoborov preleva il gigantesco Carl che infastidisce Mademoiselle Péronette, allontanandolo dalla sua porta: «A stumpy figure in stocking feet, but otherwise clothed, emerged in assyrian profile, in a wrestling attitude, flat hands extendend, rolling with professional hesitation, with factitious rudeness seized the emaciated nudity of the german giant beneath the waist, then disappeared with him bodily down the passage on the left. It was Zoborov in action»⁴⁰. E i personaggi della tradizione locale, lungi dall'assumere statura mitica, sono sottoposti a procedure di degradazione e capovolgimento, ora attraverso l'ibridazione con i miti della modernità, come il vagabondo protagonista di *Franciscan Adventures*, che veste i deprecati panni di Chaplin⁴¹; ora attraverso il rovesciamento di paradigmi consueti quali quello dell'incontro con il dio in esilio sotto sembianze umane: in *The Death of the Ankou*, infatti, il mendicante Ludo, assimilato a una divinità infera bretone, si rive-

la null'altro che un pover'uomo che, invece di dispensare la morte, la subisce, non diversamente dagli altri.

Da quanto detto sin qui, risulta evidente che Lewis non può condividere il dilagante "culto di Dioniso" che investe la cultura contemporanea sulla scia della *Nascita della tragedia* (1872) di Nietzsche, del quale pure subisce per certi versi l'influenza⁴². La figura del dio, di cui la ricezione moderna enfatizza caratteri quali la perdita del sé, l'elisione del confine tra l'umano e il bestiale, l'anarchica violenza, è oggetto di studio anche da parte dell'antropologia, come dimostra il rilievo che assume nell'opera di Jane Harrison della scuola di Cambridge, che sottolinea la dimensione collettiva dei riti a lui dedicati, nei quali la coscienza individuale si annulla in quella del gruppo, favorendone l'unità⁴³. Il *daimon* pre-olimpico che rinnova la coesione sociale, la divinità misteriosa che può essere solo percepita con i sensi nella interpretazione della Harrison, incarna per Lewis un principio nefasto, ostile all'intelletto e pericoloso per l'identità dell'individuo. Se all'antropologa risponde in *The Diabolical Principle and the Dithyrambic Spectator* (1925), è nei testi raccolti in *The Wild Body*, definiti «studies in savage worship and attraction»⁴⁴, che perverte uno dei momenti fondamentali del culto dionisiaco, la danza, facendo assumere all'antica ritualità movenze da pantomima, da numero circense, da *slapstick comedy*. Oggetto di riflessione antropologica – Jane Harrison, ad esempio, ne evidenzia la capacità di risvegliare la società moderna, alienata e tecnologica, al fascino di un'esistenza pre-industriale organica e comunitaria – la danza è tuttavia un tema caro anche all'arte e alla letteratura primo novecentesche, affrontato dallo stesso Lewis nel dipinto *Indian Dance* del 1912 e centrale nella scrittura di chi, come D. H. Lawrence, vi ritrova le radici dell'umanità, di cui auspica una rinascita connessa al primitivismo dionisiaco. La sua sacralità, il suo carattere cerimoniale pervadono, ad esempio, la descrizione della polka in *Twilight in Italy* (1916), il resoconto del soggiorno di Lawrence sul lago di Garda, e sono veicolate da un lessico – *possession, ecstasy, transfiguration* – che evoca l'esperienza religiosa. La grazia incantata e vigorosa dei corpi, la loro armoniosa combinazione di forza e delicatezza, debitamente enfatizzate, si risolvono nell'esperienza culminante dell'unione tra uomo e donna, da sempre uno degli snodi fondamentali della visione dello scrittore:

So the male dancers are quiet, even grandiloquent, their feet nimble, their bodies wild and confident [...] It is a strange dance, strange and lilting, and changing as the music changed. But it had always a kind of leisurely dignity, a trailing kind of polka-waltz, intimate, passionate, yet never hurried, never violent in its passion, always becoming more intense. [...] The woman's body seemed like a boat lifted over the powerful, exquisite wave of the man's body, perfect, for a moment, and then once

more the slow, intense, nearer movement of the dance began, always nearer, nearer, always to a more perfect climax⁴⁵.

In *The Wild Body* tutti volteggiano e piroettano, ma i loro gesti meccanici, violenti e disordinati, trasformano il rituale in una farsa in cui la simmetria e l'affiatamento si disperdono in movimenti scompagnati e incoerenti, come attesta il ballo dei protagonisti di *The Pole*, con il quale, paradossalmente, essi intendono suggellare la ritrovata concordia: «After one of their quarrels, they organised a dance to celebrate its completion; their two gaunt and violent forms whirling round the narrow room, quite indifferent to other dancers, giving them terrible blows with their driving elbows, their hair sweeping on the ceiling»⁴⁶. La scena omologa in *Beau Séjour*, di cui *The Pole* è la matrice originaria, intensifica l'effetto grottesco, calcando la mano sulle immagini della carne femminile che, come spesso accade in Lewis, è ambigualmente *flesh* e *meat* insieme, mentre la sensualità della danza cede il posto a una sua parodistica imitazione a base di carcasse animali, macellai e clienti, dove non resta più traccia del sacro legame tra i sessi e della loro dionisiaca interpenetrazione, se non nella sacrilega allusione a una seduzione a buon mercato:

Carl and Mademoiselle Péronette danced. [...] When she got up to dance she held herself forward, bare arms hanging on either side, two big meaty handles, and she undulated her *nuque* and her back while she drew her mouth down into the tense bow of an affected kiss. [...] I was very much disgusted by her for my part: what she suggested to me was something like a mad butcher, who had put a piece of bright material over a carcass of pork or mutton, and then started to ogle his customers [...] Carl on this occasion behaved like the hallucinated customer of such a pantomime, who, come into the shop, had entered into the spirit of the demented butcher, and proceeded to waltz with his sex-promoted food. The stupid madness, or common place wildness, that always shone in his eyes was at full blast as he jolted uncouthly hither and thither, while the proprietress undulated and crackled in complete independence, held roughly in place by his two tentacles⁴⁷.

La scelta della Bretagna, già indicata dal primitivismo come sede privilegiata di alterità, l'attitudine da osservatore, l'interesse per i costumi locali, l'esperienza stessa della scrittura che rimodella il vissuto con una certa fedeltà danno a *The Wild Body* un tratto tipicamente, marcatamente etnografico. Ad avere la meglio, tuttavia, è il senso di estraneità, di isolamento del protagonista, la cui osservazione partecipante non può che essere tale in un'accezione prevalentemente fisica e materiale: la condivisione mancata e l'estraneità alla cultura altra si configurano come le qualità dominanti, orgogliosamente esibite, dell'unico sguardo attraverso cui ci

viene restituito il mondo bretone. Ker-Orr non è il narratore narcisistico, chiuso in sé, di tanta narrativa modernista, che a parere della Rae diventa drammatizzazione e spia della difficoltà di confrontarsi con il concetto di autorità etnografica e con l'ottica, a questa geneticamente collegata, dell'equanime riconoscimento della diversità: tutto proteso verso l'esterno, egli non è che un occhio che guarda il mondo intorno a sé con un atteggiamento irridente, di sfida. La sua autorità di osservatore non è messa in dubbio, come dimostra la tecnica narrativa adottata, saldamente ancorata al punto di vista del personaggio-portavoce dell'autore e perciò sostanzialmente monologica. Irrompendo sulla scena sotto gli occhi disgustati di Ker-Orr, il corpo selvaggio attiva il dispositivo della risata che nasce dal confronto tra l'osservatore intelligente e la cosa osservata, che dell'intelligenza è priva, con un assoluta caduta di quella partecipazione, di quella adesione a valori diversi che esistevano forse nelle intenzioni iniziali di Lewis, ma che mostrano già crepe profonde nella prima versione dei pezzi. Il contatto empatico con l'altro, la disponibilità a capirlo, talvolta intermittenti, talvolta inquieti, talvolta problematici, caratteristici però di tanta letteratura modernista, nel *Wild Body* del 1927 sono necessariamente e consapevolmente assenti, le crepe già aperte rese più larghe e profonde dal lavoro dello scalpello comico, che modella la primaria suggestione etnografica in forma propriamente letteraria.

Note

1. J. B. Vickery, *The Literary Impact of the Golden Bough*, Princeton University Press, Princeton 1976, p. 3.
2. C. Pagetti, *Letteratura e nuove scienze*, in G. Cianci (a cura di), *Modernismo/modernismi*, Principato, Milano 1991, p. 57.
3. P. Rae, *Anthropology*, in D. Bradshaw, K. J. H. Dettmar (eds.), *A Companion to Modernist Literature and Culture*, Blackwell, London 2006, p. 92.
4. J. Clifford, *I frutti puri impazziscono*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, pp. 21-2 (ed. or. *The Predicament of Culture*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1988).
5. Ivi, p. 39.
6. M. Foucault, *Che cos'è un autore*, in Id., *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 2004, p. 10 (ed. or. *Dits et écrits*, Gallimard, Paris 1994).
7. G. Burali, *Labili confini tra scritture: antropologia e letteratura*, in solima.media.unisi.it/interventi.htm, p. 5. Accesso del 22.04.09.
8. Clifford, *I frutti puri impazziscono*, cit., p. 58.
9. Ivi, p. 135.
10. Rae, *Anthropology*, cit., p. 101.
11. B. Lafourcade, *Afterword*, in P. Wyndham Lewis, *The Complete Wild Body*, Black Sparrow, Santa Barbara 1982, p. 406.
12. Clifford, *I frutti puri impazziscono*, cit., p. 47.
13. Cfr. P. Wyndham Lewis, *A Breton Journal*, in Id., *The Complete Wild Body*, cit. Vedi anche L. Tickner, *The Popular Culture of Kermesse: Lewis, Painting, and Performance, 1912-13*, in "Modernism/Modernity", 4, 2, 1997, pp. 67-120.
14. P. Wyndham Lewis, *Enemy Salvoes*, Vision, London 1975, p. 37.

15. Ivi, p. 43.
16. P. Wyndham Lewis, *Rude Assignment*, Black Sparrow, Santa Barbara 1984, p. 52.
17. E. Z. Ophir, *Towards a Pitiless Fiction: Abstraction, Comedy, and Modern Anti-humanism*, in "Modern Fiction Studies", 52, I, 2006, pp. 92-120, p. 94.
18. Molto è stato scritto sulla manifesta radice bergsoniana della teoria del riso di Lewis. Tra gli altri, cfr. A. Carapezza, *Il comico e il satirico nell'opera di Wyndham Lewis*, in G. Cianci (a cura di), *Wyndham Lewis letteratura/pittura*, Sellerio, Palermo 1982.
19. P. Wyndham Lewis, *How one Begins*, in Id., *The Complete Wild Body*, cit., p. 377.
20. P. Wyndham Lewis, *Bestre*, in Id., *The Complete Wild Body*, cit., p. 80.
21. Non ho prove che Lewis conoscesse Malinowski, ma, dato il suo interesse per le scienze umane e la risonanza che all'epoca ebbe l'opera dell'etnografo – penso in particolare a *Argonauts of the Western Pacific* (1922) – è assai probabile che lo scrittore avesse familiarità con i suoi studi.
22. Wyndham Lewis, *How one Begins*, cit., p. 379. Corsivi miei.
23. I. Duncan, *Towards a Modernist Poetic: Wyndham Lewis Early Fiction*, in Cianci (a cura di), *Wyndham Lewis letteratura/pittura*, cit., p. 78.
24. Wyndham Lewis, *Bestre*, cit., p. 80.
25. Duncan, *Towards a Modernist Poetic*, cit., pp. 80-1.
26. T. Materer, *Wyndham Lewis the Novelist*, Wayne University Press, Detroit 1976, p. 31.
27. Wyndham Lewis, *How one Begins*, cit., p. 380.
28. P. Wyndham Lewis, *Inferior Religions*, in Id., *The Complete Wild Body*, cit., p. 149.
29. Lewis attacca Watson e gli altri adepti del behaviorismo in *Time and Western Man* (1927), ma sottopone la dottrina a censura anche nel romanzo *Snooty Baronet* (1932).
30. Ophir, *Towards a Pitiless Fiction*, cit., p. 104.
31. A. Munton, *Wyndham Lewis: the Transformations of the Carnival*, in Cianci (a cura di), *Wyndham Lewis letteratura/pittura*, cit., pp. 152-3.
32. P. Wyndham Lewis, *A Soldier of Humour*, in Id., *The Complete Wild Body*, cit., p. 18.
33. Wyndham Lewis, *The Meaning of the Wild Body*, in Id., *The Complete Wild Body*, cit., p. 157.
34. Wyndham Lewis, *Inferior Religions*, cit., p. 152. Corsivo mio.
35. Vickery, *The Literary Impact of the Golden Bough*, cit., pp. 12-3.
36. M. Torgovnick, *Gone Primitive*, University of Chicago Press, Chicago-London 1990, p. 7.
37. Cfr. Duncan, *Towards a Modernist Poetic*, cit., p. 78 e Lafourcade, *Afterword*, cit., pp. 404-5.
38. P. Wyndham Lewis, *Time and Western Man*, Black Sparrow, Santa Rosa 1993, pp. 34-6.
39. Cfr. anche E. Gaeta, *Wyndham Lewis's Anti-Brittany: Breton Landscape and Traditions in The Wild Body*, in M. Bottalico, M. T. Chialant, E. Rao (eds.), *Literary Landscapes, Landscape in Literature*, Carocci, Roma 2007.
40. P. Wyndham Lewis, *Beau Séjour*, in Id., *The Complete Wild Body*, cit., pp. 52-3.
41. Lewis definisce Chaplin un prodotto del *child-cult*, che a suo parere è uno degli aspetti più negativi della cultura del tempo. Cfr. *Time and Western Man*, cit., pp. 64-6.
42. Per l'influenza di Nietzsche su Lewis, rimando a S. Weller, *Nietzsche among the Modernists: The Case of Wyndham Lewis*, in "Modernism/Modernity", 14, 4, 2007, pp. 625-43.
43. Lewis stesso scrive: «Nietzsche was, I believe, the paramount influence, as was the case with so many people prior to World War I. [...] But for me Nietzsche was, with Schopenhauer, a thinker more immediately accessible to a Western mind than other Germans [...] A majority of people, I daresay, found in the author of "Zarathustra" a sort of titanic nourishment of the ego [...] At present that is what I like least about Nietzsche: and I was reasonably immune then to Superman» (Wyndham Lewis, *Rude Assignment*, cit., p. 128).
43. A. Henrichs, *Loss of Self, Suffering, Violence: the Modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard*, in "Harvard Studies in Classical Philology", 88, 1984, pp. 205-40, p. 206. Cfr.

anche G. Cianci, *The Primitives are upon Us: Jane Harrison's Dionysian Mediterranean*, in C. Patey, G. Cianci, F. Cuojati (eds.), *Anglo-American Modernity and the Mediterranean*, Cisalpino, Milano 2006.

44. Wyndham Lewis, *Inferior Religions*, cit., p. 149.

45. D. H. Lawrence, *Twilight in Italy*, in *D. H. Lawrence and Italy*, Penguin Twentieth-Century Classics, London 1997, cap. v, *passim*.

46. P. Wyndham Lewis, *The Pole*, in Id., *The Complete Wild Body*, cit., p. 217.

47. Wyndham Lewis, *Beau Séjour*, cit., 62.

