

«It was as a Russian that I wrote my first novel». Wyndham Lewis e Dostoevskij

Flora de Giovanni

«It was partly [...] as a Russian that I wrote my first novel, *Tarr*», scrive nella sua autobiografia Wyndham Lewis (1984: 161), pittore e scrittore anglo-canadese, fondatore del movimento vorticista, ripercorrendo gli anni del suo apprendistato (1902-1908); un apprendistato che trascorre sul continente, in particolare a Parigi – «la sua università», come la chiama – esposto alle suggestioni molteplici e cosmopolite della vita della metropoli. Qui, circondato da studenti russi che gli sembrano altrettanti Stavrogin e Verchovjenskij in carne ed ossa, legge per la prima volta, in traduzione francese, Tolstoj, Gogol' e Dostoevskij, restandone catturato e percependone la sincerità primigenia in contrasto con quello che definisce il carattere “iper-istituzionalizzato” della letteratura europea.

Dunque, mentre scrive *Tarr* tra il 1908 e il 1915, anno in cui il romanzo comincia a comparire a puntate su *The Egoist*, Lewis è sotto l'influenza di quelli che ribattezza «i semi-dei delle steppe», come dimostrano anche i racconti dello stesso periodo, poi rimaneggiati e raccolti in *The Wild Body* nel '27. I personaggi che popolano tali racconti ambientati in Bretagna sono in gran parte «polacchi» (ma Lewis stesso ci avverte che si tratta più propriamente di «slavi» in senso generico), parodie dello stereotipo del russo in voga all'epoca – il malinconico, il suicida, il sognatore, il nichilista dinamitardo – esemplati sulle figure di Gogol' e del primo Dostoevskij (Duncan 1982: 79). Che *Tarr* sia parzialmente ispirato a *I demoni* è ammesso dallo stesso autore,

desideroso forse di dotare la sua scrittura sperimentale di solide radici classiche. Ugualmente, Kreisler, uno dei protagonisti di *Tarr*, è paragonato a Stavrogin da Rebecca West, che recensisce in termini molto positivi il romanzo alla sua uscita in volume nel '18 (*The Nation*, 10 agosto 1918), individuandone il centro d'interesse proprio in un'indagine dell'anima di matrice tipicamente dostoevskijana.

Ma non è mia intenzione toccare se non marginalmente la questione di quale e quanto Dostoevskij si ritrovi a livello tematico in *Tarr*, che, oltre a *I demoni*, è comunemente collegato anche a *Memorie del sottosuolo* e a *Il sosia* (Wagner 1957: 241-242; Materer 1976: 172). Infatti, come giustamente afferma Giovanni Cianci, che di Lewis è autorevolissimo studioso, la ricerca di influssi e presenze nella sua scrittura rischia di tradursi in una sterile serie di infiniti rimandi, «data la straordinaria ricchezza del tessuto culturale fine Ottocento/primi Novecento che [lo] nutre profondamente»¹. Piuttosto, vorrei sottolineare l'originalità della ricezione lewisiana, che sembra collocarsi in una posizione sostanzialmente a se stante nell'ambito della variegata accoglienza tributata dalla Gran Bretagna allo scrittore russo lungo un periodo che abbraccia gli ultimi venti anni dell'Ottocento e i primi venti anni del Novecento e coincide con il momento di massima turbolenza e trasformazione del romanzo in Inghilterra.

La cultura inglese, «mediana, semi-elitaria, restia agli eccessi», nelle parole di Sergio Perosa (2005: 38), dà il benvenuto a Dostoevskij con entusiasmo, catturata proprio dalle sua energia primitiva, dalla sua attitudine introspettiva, dalla sua compassione, ma è probabilmente incapace, a causa della distanza che separa la sua opera dal proprio orizzonte di attese, di valutarne la qualità artistica, arrestandosi di fronte alla ampiezza e alla eterogeneità stilistica, strutturale, linguistica e tematica della sua narrativa, in cui, lungi dal riconoscere una «polifonica armonia», individua piuttosto assenza di controllo formale

¹ Cianci 1982: 58. Tra gli influssi di cui *Tarr* risente, Cianci menziona la massiccia presenza di elementi di derivazione tedesca: Goethe, Schopenhauer, Nietzsche e in particolare l'Hoffmann di *Murr* e *Kreisleriana*.

e di cura stilistica (Kaye 1999: 21-23): insomma, come afferma lo stesso Bachtin, la volontà di frantumare le forme costituite del romanzo monologico europeo che anima lo scrittore russo fa sì che la sua opera venga accusata di incoerenza e disorganicità (Bachtin 1963: 14).

La penetrazione di Dostoevskij in Inghilterra, tradizionalmente divisa in tre fasi, raggiunge l'apogeo tra il 1912 e il 1921, quando gli inglesi, grazie alle traduzioni di Constance Garnett, fortemente volute da Arnold Bennett, celebre romanziera e potente recensore, possono finalmente leggere la letteratura russa nella loro lingua, senza passare per la mediazione del francese. Sono questi gli anni del "culto di Dostoevskij", che si colloca entro i confini di quel periodo di transizione dal quale il genere esce rinnovato: lo scrittore diventa dunque un 'vessillo' nella battaglia tra i sostenitori della tradizione ottocentesca e gli innovatori, alternativamente invocato dagli uni e dagli altri a supporto del proprio punto di vista (Aiello 2003: 664).

I modernisti, come è facile intuire, lo considerano un antesignano per «la scoperta dello psicologismo, della frantumazione dell'intreccio o della psiche, del personaggio interiormente diviso [...], dello *stream of consciousness*» (Perosa 2005: 38) – per l'attenzione, in breve, a quelli che Virginia Woolf chiama «the dark places of psychology» e che pone al centro del nuovo romanzo. Negli stessi anni, infatti, la scrittrice è bellicosamente impegnata in una contesa con Arnold Bennett sulla natura della narrativa moderna, il cui tratto distintivo sta, a suo parere, nella mutata concezione del personaggio, non più reso attraverso una caratterizzazione tutta esteriore e materiale – *à la* Bennett, insomma – ma fissato piuttosto attraverso lo scavo interiore. In questo contesto Dostoevskij diventa un alleato prezioso nella lotta contro il romanzo realistico, perché si presta a demolirne le convenzioni grazie alla qualità introspettiva di una scrittura tutta concentrata sul tumulto del pensiero e indifferente all'apparenza, popolata da figure complesse che non possono essere, come quelle di Dickens, riassunte e veicolate in una sola parola.

Ma, sorprendentemente, anche il suo antagonista Arnold Bennett, campione del tardo realismo britannico, chiama in causa lo scrittore russo, assegnandoli però il ruolo contrario di argine dell'avanguardia

letteraria, avversata per l'eccessiva insistenza sulle questioni della forma, frutto di una concezione elitaria dell'arte, e l'ambiguità morale: contro un romanzo che è espressione del caos e delle dissonanze della modernità, dunque, Bennett addita ad esempio Dostoevskij per i valori tradizionali che esprime e il realismo narrativo, che, a differenza di quello francese, freddamente oggettivo e a tratti morboso, è connotato invece dalla partecipazione umana del suo autore. Su un solo punto, nonostante i diversi pareri, Woolf e Bennett concordano: nello stigmatizzare la intelaiatura lasca e caotica dei romanzi del russo, paragonati da Henry James a «fluid puddings» per il disordine strutturale e la sciattezza formale, che il maestro a sua volta giudica pericolosi sintomi della decadenza del genere.

In questo quadro, che è per forza di cose semplificato e funzionale alle ragioni del mio discorso, Wyndham Lewis assume una posizione isolata e, come al solito, stridente, in linea con il polemico ruolo di "nemico" che si attribuisce e a cui dà fondamento attraverso la doppia battaglia contro la tradizione del realismo pittorico e letterario da un lato e contro le innovazioni primo-novecentesche del Post-impressionismo e del romanzo psicologico, dall'altro. Assai estremo e sperimentale, egli è invece fautore in pittura della geometrizzazione delle forme e della astrazione ed è convinto che la letteratura possa svecchiarsi facendo propri gli stessi principi, come dimostrano l'illeggibile dramma del '14 intitolato *The Enemy of the Stars* e, in un certo senso, lo stesso *Tarr*, dove, secondo Cianci, «gli accadimenti narrativi sono piegati a una notevole stilizzazione [e] i personaggi valgono [...] per le loro valenze di presenza/massa, assenza/vuoto, simmetria/asimmetria ecc., come se essi abitassero, non solo uno spazio narrativo, ma anche quello astratto-geometrico delle pitture afigurati contemporanee» (Cianci 1996: 346).

Dunque, Lewis non è spinto verso Dostoevskij dall'interesse per la lotta titanica tra il bene e il male, perchè a suo dire, non ne legge i romanzi da un'angolatura morale come «sinistre omelie» (Lewis 1984: 158). Né, possiamo esserne certi, è affascinato dallo scavo psicologico che prelude, nell'opinione di altri modernisti, alla scoperta dello *stream of consciousness*, visto che, come accennavo, è fieramente critico nei

confronti della narrativa dell'interiorità di Woolf e di Joyce, alla quale contrappone la tecnica dell'«approccio esterno», che conferisce un carattere grottesco alla sua scrittura, traducendo i tratti psicologici del personaggio in aspetti visibili e corporei tramite atteggiamenti, posture, gesti, volti a esteriorizzarne le percezioni e i sentimenti. Singolarmente, come vedremo, ad attirarlo verso Dostoevskij è soprattutto la vituperata forma della sua narrativa, a cui si ispira, sia pure con qualche correzione. Ma procediamo con ordine.

Ambientato nella Parigi cosmopolita dei primi anni del Novecento, *Tarr* è un romanzo stranamente dimidiato tra due protagonisti, l'eroe eponimo, che almeno nelle originarie intenzioni del suo autore avrebbe dovuto rappresentare l'artista ascetico che sublima la propria libido nell'arte, e Kreisler, l'artista fallito perché dedito all'eros, innamorato invano di Anastasya e ridotto in miseria dai dissapori con il padre che ha smesso di mantenerlo. Sebbene, come scrive Lewis stesso, il romanzo non parli di russi ma quasi esclusivamente di tedeschi (devo rettificare, tuttavia, che le figure di contorno sono in gran parte slave, a partire dal personaggio di Anastasya), i punti di contatto tra Kreisler e Stavrogin sono evidenti, finanche nelle similitudini scelte per connotarli: ambedue dotati di una personalità doppia e contraddittoria, dominati dalla sensualità e ugualmente nichilisti, si macchiano di violenza carnale, uccidono in duello, finiscono per impiccarsi e condividono atteggiamenti bizzarri e inesplicabili, segni minori di «selvaggia sfrenatezza», che, ignorando ogni regola, determinano uno stato di sottile anarchia: penso, ad esempio, a Stavrogin che trascina per il naso Pjotr Pavlovič o che, al ballo in casa Liputin, bacia ripetutamente la padrona di casa sulla bocca – episodi che trovano eco nella demenziale condotta di Kreisler: nel comportamento lascivo al Bonnington Club, che culmina nella frenetica danza con la vedova, sbatacchiata a destra e sinistra e lanciata come un siluro contro gli altri ballerini; nello schiaffo pubblicamente inflitto all'innocente Soltyk; nel bacio richiestogli come unica condizione per rinunciare all'insensato duello in cui lo ha coinvolto suo malgrado (i lettori di Dostoevskij riconosceranno più di una consonanza con *Il sosia*, il cui tono grottesco ed umoristico non ha di

certo mancato di influenzare Lewis). Ma soprattutto, «la delizia dell'ignominia», «l'esigenza del pubblico supplizio», che spinge Stavrogin a sposare, come alternativa al suicidio, Maria Timofejevna, la serva zoppa e idiota, si specchia nella mortificazione di Kreisler, il cui ritratto è appunto definito da T.S. Eliot «a study in humiliation». Egli si presenta infatti alla festa di Fraulein Liepmann non invitato e vestito in maniera inadeguata e, disperato per l'amore non corrisposto e la miseria, si comporta da folle, attirandosi la critica unanime dei presenti: «Only humiliation, he knew, awaited him in that direction. [...] He asked nothing better: to suffer still more [...]. The bitter fascination of suffering drew him on» (Lewis 1982: 124-125).

Questa manifesta somiglianza di motivi e personaggi, si fonda su un'analogia concezione della realtà, sempre paradossale e contraddittoria, nell'opinione di Lewis, nonostante l'uomo si sforzi di riproporla, idealizzata, in immagini di monotona (e inesistente) coerenza:

[*Tarr*] is probably Dostoevskian [...] in [...] a comprehension of that never failing paradox, *the real*, in contrast with the monotonous self-consistency of what man invents without reference to nature, in pursuit of the ideal. (Lewis 1984: 166)

È forse sulla base di tale accettazione dell'assurdità del reale, della sua intrinseca irrazionalità e incongruenza, che è parte fondante della sua poetica, che Lewis può comprendere la natura eterogenea e complessa del mondo dello scrittore russo e condividerne le modalità di rappresentazione, senza avvertirne la pluralità come inquietante e caotica, come il risultato di scarsa maestria da parte dell'autore.

Ma il punto di intersezione più significativo tra *Tarr* e il romanzo di Dostoevskij, sicuramente il più originale rispetto al clima culturale dell'epoca, è quello che pertiene all'aspetto formale: «In form *Tarr* does resemble somewhat a Dostoevsky novel. Not only is this the case in the nature of the subject, but to some extent in the treatment. Its dynamism is psychological, of the boa-constrictor type – a steady enveloping compression». Il termine “dinamismo” deve farci riflettere perchè è

una parola-chiave nel vocabolario del Lewis vorticista: mutuato dal Futurismo, a cui il Vorticismo si ispira e a cui allo stesso tempo violentemente reagisce, sta qui a suggerire il moto endogeno di un romanzo fondamentalmente d'azione, il cui intreccio si snoda grazie alla deflagrazione di stati psicologici estremi e lungamente compressi, affini, si badi bene, a quelli comunemente attribuiti ai personaggi del russo. È grazie a tali personaggi senza moderazione né misura, privi di quel rassicurante equilibrio frutto delle pressioni sociali e delle convenzioni letterarie a cui il lettore inglese è abituato, che Dostoevskij si guadagna l'appellativo di esploratore di aree emotive e spirituali primigenie, sconosciute alla cultura europea (cfr. Phelps 1956: 171), lui stesso – il meno occidentale degli scrittori russi – selvaggio e primitivo per l'energia che sprigiona senza limitazioni, un'energia che T.S. Eliot, nel recensire *Tarr*, riconosce significativamente anche a Lewis: «In the work of Mr Lewis we recognize the thought of the modern and the energy of the cave-man» (Eliot 1918: 106).

Tuttavia, come pare implicare anche il giudizio di Eliot con quel richiamo alla modernità, Lewis intende mitigare uno dei difetti più comunemente imputati al russo – l'assenza di economia, l'indiscriminata disponibilità ad includere non emendata dal principio di selezione – affidandosi a una scrittura immediata, repentina, quasi brusca, ricca di notazioni visive², che risponde alla esigenza tipicamente vorticista di ordine e stilizzazione ed evoca quella "energia imbrigliata", quel "dinamismo trattenuto" – 'compresso' potremmo anche chiamarlo, suggestionati dall'immagine del boa constrictor – che è uno dei principi chiave del movimento. È dunque un Dostoevskij riveduto e corretto – asciugato, snellito, 'raffreddato'- quello che ritroviamo in Lewis, ma pur sempre vivo, mi sembra, come ossatura, sotto la superficie di *Tarr*, particolarmente visibile, come indica lo stesso autore, nel movimento che il personaggio, doppio, mutevole e quindi intimamente dinamico, imprime alla trama.

²«The parallel to Dostoevsky must not be exaggerated [...] The writing, with its abruptness and for that time a new directness, its strong visual notation, is as unlike as possible the Dostoevsky diffuseness» (Lewis 1984: 161).

Secondo Levenson, il personaggio lewisiano prende forma grazie a una tecnica di caratterizzazione comparativa e transitiva che si fonda su una serie di identificazioni e opposizioni tramite le quali i protagonisti dell'azione sono costantemente riportati l'uno all'altro: da un alto, quindi, si presentano come portatori di tratti contrastanti, secondo quella distribuzione degli attributi fondamentali così comune nella coppia letteraria convenzionale, ben esemplificata da Tarr e Kreisler, che rappresentano rispettivamente il vero artista e l'artista fallito, la mente e il corpo; dall'altro condividono una serie di tratti la differenza tra i quali è di grado, di scala, «a matter of more or less» (Levenson 1991: 136): le due figure femminili, ad esempio, Bertha e Anastasya, sono costantemente paragonate, entrambe opulente, ma una più pingue, entrambe bionde, ma una più scura. Obliterati i confini dell'io, i personaggi si mescolano e si confondono, mostrando al loro interno un'identità multiforme: «I am a hundred different things» – dice ad esempio Kreisler –, «I am as many people as the different types of people I have lived amongst» (Lewis 1982: 258).

Anche i protagonisti di Dostoevskij, nella lettura di Grossman (1961: 149), «si richiamano a vicenda e sono legati fra loro dai fili di una indissolubile parentela interiore», come dimostrano Verchovjenskij e Fjedka Katorznyj, a suo parere ricalcati su Stavrogin, a cui Bachtin aggiunge, in funzione di sosia parodianti, Šatov e Kirillov (Bachtin 1963: 167). Secondo Bachtin, è appunto confrontandosi con i suoi vari *alter-ego* che il protagonista sviluppa il dialogo interiore, che è poi lo strumento attraverso il quale il personaggio del romanzo polifonico costantemente si ridefinisce e si interroga, affermando la sua autonomia, la sua libertà, la sua incompiutezza: se tale dialogicità si affievolisce, egli si irrigidisce e si oggettiva, monologizzandosi e perdendo la sua qualità costitutiva (*ibid.*: 93). Questa intima doppiezza, questa intrinseca contraddittorietà, Dostoevskij tende a rappresentare – a 'drammatizzare' – nello spazio, secondo una visione artistica che non si fonda sul divenire quanto piuttosto sulla coesistenza e sull'interazione, concentrando «in un luogo e in un momento [...] il maggior numero possibile di personaggi e di temi» e conferendo all'azione, secondo il principio dell'unità di tempo, «rapidità

catastrofica», «movimento turbinoso» – in una parola, «dinamismo» (*ibid.*: 42). Di qui l'importanza delle famose scene-conclave, che, fungendo da principio compositivo, permettono allo scrittore di associare elementi disparati, di organizzare i materiali narrativi e di dare impulso alla trama. Caratterizzate da "liti, scandali, isterismi, schiaffi, accessi di furore [che] sembrano sconvolgere dalle fondamenta il racconto" (Grossman 1961: 46), ne *I demoni* includono la riunione in casa di Varvara Petrovna, in cui Stavorgin ammette pubblicamente di avere sposato Maria Timofejevna, rimediando uno schiaffo da Šatov e causando lo svenimento di Lizavjeta Nikolajevna e la disastrosa festa dai Lembke, che si conclude con un nuovo svenimento, quello di Julija Michajlovna, con l'attacco di follia del padrone di casa e con la notizia dell'incendio in cui sono periti i fratelli Lebjadkin.

Secondo Peter Kaye, Dostoevskij e Virginia Woolf sono accomunati dall'analogia tendenza a fare dei ricevimenti un momento di fondamentale contatto tra figure dissimili e punti di vista contrastanti all'interno del romanzo. In quelli descritti dalla scrittrice, tuttavia, non vengano mai meno le regole della civiltà e del decoro tipiche della classe media a cui appartiene, con la conseguenza che le tensioni, i desideri, le contraddizioni, da cui pure i personaggi sono investiti, trovano sfogo nella sola sfera intima e personale grazie alla tecnica del flusso di coscienza. Dostoevskij, invece, abbattendo le barriere tra l'io pubblico e l'io privato, esprime il tumulto interiore in una forma esteriore scandalosa ed eclatante³. Come fa Lewis, che, a mio parere, vi individua i nodi di quel dinamismo psicologico ispiratogli, per sua stessa ammissione, da Dostoevskij: l'intreccio di *Tarr* è infatti incardinato su scene analoghe che ugualmente esitano in eventi cruciali quali lo stupro di Berta, l'uccisione di Soltyk e il suicidio di Kreisler: si tratta della festa da Fraulein Lippman che si prolunga nel ballo al Bonnington Club, dell'aggressione a Soltyk con la conseguente sfida a duello al Cafè Berne, del duello stesso, tutte singolarmente

³ Cfr. Kaye 1999, in particolare il paragrafo intitolato *The Poetics of Parties: a Literary Comparison*: 90-95.

affollate e costruite intorno a contrasti esplosivi, tutte dominate dall'anarchia e dell'insensata violenza, tutte caratterizzate da un tono decisamente grottesco che partecipa, accentuandola, di quella discussa dimensione carnevalesca che Bachtin ha ascritto all'opera di Dostoevskij, particolarmente evidente proprio nelle feste e nelle riunioni, dove effettivamente il salotto si sostituisce alla piazza del carnevale, condividendone la logica di sovvertimento (Bachtin 1963: 190-191). Esplicitamente definito «a vast Magog of Carnival», Kreisler si fa dunque esibizionistico promotore di farsesche assurdità:

He took [the widow] twice, with ever-increasing velocity, round the large hall, and at the third round, at breakneck speed, spun with her in the direction of the front door. The impetus was so great that she, although seeing her peril, could not act sufficiently as a brake on her impetuous companion to avert the disaster. Another moment and they would have been in the street, among the traffic, a disturbing meteor, whizzing out of sight. (Lewis 1982: 149)

Sebbene in simili scene trionfi una «spettacolare fisico-follia», pure non mi pare che possa essere sminuita l'affinità con Dostoevskij a favore di una preponderante influenza del teatro di varietà, teorizzato nel manifesto marinettiano del 1912, che inneggia al «ritmo di danza celere e trascinate» (Cianci 1982: 62-63): ritengo infatti che l'abito futurista, particolarmente sgargiante, sia per l'appunto solo un abito, ma che il ruolo strutturale di tali snodi narrativi, che fungono da tessuto connettivo del racconto, sia sostanzialmente ricalcato sull'esempio dallo scrittore russo. Questi fornisce a Lewis lo stampo nel quale calare la materia del romanzo e nel quale, allo stesso tempo, mettere in forma i principi di una poetica ancora in via d'elaborazione: la drammatizzazione, tramite la quale enfatizzare la compresenza invece che privilegiare lo svolgimento cronologico dell'azione e l'evoluzione del personaggio; la preferenza, successivamente teorizzata in *Time and Western Man* del 1927, per la concretezza spaziale sull'astrazione temporale; la tendenza ad affidarsi alla resa visiva

dell'approccio esterno; la predisposizione di un intreccio che subisca rapide accelerazioni grazie alla propulsione di momenti propriamente dinamici. Sono queste opzioni formali in sostanza, piuttosto che le somiglianze tra temi e personaggi, che fanno di Dostoevskij un modello molto significativo per il Lewis degli esordi e un insostituibile maestro di scrittura, la matrice principale di un romanzo, *Tarr*, che si distingue, nella tradizione inglese, per l'originalità e il carattere profondamente innovativo.

Bibliografia

- Aiello, Lucia, "Fedor Dostoevskii in Britain: the Tale of an Untalented Genius", *The Modern Language Review*, 98 (2003), 3: 659-677.
- Bachtin, Michail, *Problemy poetiki Dostoevskogo* (1963), trad. it. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Ed. Giuseppe Garritano, Torino, Einaudi, 2008.
- Cianci, Giovanni, "Un futurismo in panni neoclassici: sul primo Wyndham Lewis vorticista", *Wyndham Lewis letteratura/pittura*, Ed. Giovanni Cianci, Palermo, Sellerio, 1982: 25-85.
- Cianci, Giovanni, "Il modernismo letterario e le arti", *Storia della civiltà letteraria inglese*, Ed. Franco Marengo, Torino, UTET, 1996, III vol: 334-357.
- Duncan, Ian, "Towards a Modernist Poetic: Wyndham Lewis's Early Fiction", *Wyndham Lewis letteratura/pittura*, Ed. Giovanni Cianci, Palermo, Sellerio, 1982: 67-85.
- Eliot, Thomas Stearns, "Tarr", *The Egoist*, V (1918), 8: 105-106.
- Grossman, Leonid P., "Dostoevskij chudožnik", *Tvorčestvo Dostoevskogo* (1959), trad. it. *Dostoevskij artista*, Ed. Alberto Pescetto, Milano, Bompiani, 1961.
- Kaye, Peter, *Dostoevsky and English Modernism 1900-1930*, Cambridge, New York and Melbourne, Cambridge U. P., 1999.
- Levenson, Michael, *Modernism and the Fate of Individuality*, Cambridge, Cambridge U.P., 1991.

Flora de Giovanni, «*It was as a Russian that I wrote my first novel*». *Wyndham Lewis e Dostoevskij*

Lewis, Wyndham, *Rude Assignment*, Santa Barbara, Black Sparrow Press, 1984.

Lewis, Wyndham, *Tarr*, Harmondsworth, Penguin, 1982.

Materer, Timothy, *Wyndham Lewis the Novelist*, Detroit, Wayne State University Press, 1976.

Perosa, Sergio, *Transitabilità*, Palermo, Sellerio, 2005.

Phelps, Gilbert, *The Russian Novel in English Fiction*, London, Hutchinson's University Library, 1956.

Wagner, Geoffrey, *Wyndham Lewis a Portrait of the Artist as the Enemy*, London, Routledge and Kegan Paul, 1957.

L'autrice

Flora de Giovanni

Flora de Giovanni è professore associato di Letteratura Inglese presso l'Università di Salerno. Ha pubblicato saggi sulla traduzione, sulla scrittura autobiografica, sul personaggio romanzesco e sulle relazioni tra letteratura e pittura nel Modernismo, in particolare in Wyndham Lewis e Virginia Woolf, della quale ha tradotto i saggi sulle arti figurative (*Immagini/Pictures*, Liguori, 2002). Tra le sue pubblicazioni recenti: *La pagina e la tela. Intersezioni in Virginia Woolf* (Giannini, 2007), *Scritture dell'immagine. Percorsi figurativi della parola* (in collaborazione con Antonella d'Amelia e Lucia Perrone Capano, Liguori, 2007) e *Tradurre in pratica* (in collaborazione con Bruna Di Sabato, ESI, 2010).

Email: flora.degiovanni@alice.it

L'articolo

Data invio: 30/06/2011

Data accettazione: 30/08/2011

Data pubblicazione: 30/11/2011

Come citare questo articolo

de Giovanni, Flora, “«It was as a Russian that I wrote my first novel». Wyndham Lewis e Dostoevskij”, *Between*, I.2 (2011), <http://www.Between-journal.it/>