

E. E. CUMMINGS, POETA DELL'IMPRESSIONE E DELL'ANALISI

E. E. Cummings¹ si pone a oggetto di conoscenza artistica la esperienza sensoria immediata, e più precisamente il momento del preconscious, che Freud ha distinto dal profondo e dalla coscienza². Egli afferra gli attimi di bellezza di questa realtà indefinita con una organizzazione verbale che li tramanda nella loro qualità originaria, anziché tradurli e articularli in forme intellettualistiche e razionali. Raramente desidera trasfigurarli in senso simbolico, stabilendo, cioè, un rapporto fra questi attimi stessi e un pensiero del mondo. E, non sempre li fa assurgere a segno di sentimenti più elevati che quelli della loro immediatezza ed elementarietà.

La poetica del Cummings è quanto mai semplificata. Ogni manifestazione della natura, umana e non umana, contiene termini incomprensibili che possono apprendersi soltanto mediante la scoperta di un rapporto poetico, che illumina misteriosamente l'eternità di un attimo. Perciò l'organizzazione della sua lirica — la quale è sempre, e per ragioni comprensibili, ingenua e fresca — obbedisce alla spontaneità della vita esistenziale nel suo svolgersi. Per amore di questo momento del preconscious, per l'integrità stessa dell'esperienza in atto, Cummings si rifiuta persino, come vedremo, di seguire schemi sintattici tradizionali, — al modo stesso che i pittori contemporanei hanno respinto i precetti della prospettiva spaziale. E costruisce per piani, o momenti, d'impressione, attuando persino sovrapposizioni e incastrì al fine di mantenere, o ricostruire, la simultaneità delle per-

¹ E(dward) E(stlin) C. ha pubblicato le seguenti raccolte di versi: *Tulips and Chimneys*, 1923, *XLI Poems*, 1925, *S (and)*, 1925, *is 5*, 1926, *Christmas Tree*, 1928 (senza titolo), 1930, *W (ViVa)*, 1931, *No Thanks*, 1935, *1/20*, 1936, *Collected Poems*, 1938 (comprende quasi tutte le poesie pubblicate precedentemente più alcune nuove), *50 Poems*, 1940, *1 x 1 (One Times One)*, 1944, *Santa Claus*, 1946, *yzips*, 1950, *Poems: 1922-1954*, 1954.

² Secondo gli psicanalisti il preconscious si distingue dall'inconscio per la sua possibilità di diventare conscio in ogni momento e senza una tecnica speciale. Si potrebbe anche chiamare « coscienza irriflessa ».

cezioni. L'attività esistenziale è seguita da lui nel modo che essa ha di procedere.

È ben chiaro che le radici teoriche del poeta sono da ricercarsi nei principi informativi della pittura francese impressionista e in quella applicazione che detti principi trovarono nella poesia dei Simbolisti e in particolare nei versi di Guillaume Apollinaire, che in *Calligrammes* seguì procedimenti grafici e costruttivi analoghi a quelli del Cummings. Ma non dobbiamo dimenticare che negli Stati Uniti un ideale poetico affine a quello dei Simbolisti aveva generato il cosiddetto Imagismo, che ha esaltato come unica realtà artistica l'«immagine», ossia il frammento, cui aderisce e in cui si risolve la commozione fantastica. Per un altro lato, poi, Cummings ci ricorda il nostro Futurismo e gli ideali stilistici che il movimento carezzò: lasciare che la parola «slegata» penetri «l'essenza della materia» distruggendo «la sorda ostilità che la separa da noi»³ e si dilati fino a riassumere pittura ed onomatopeia in uno sforzo di poliespressione simultanea del mondo. Con procedimenti analoghi a quelli del Cummings, il nostro Cangiullo, mediante un uso particolare di maiuscole, minuscole, grassetto e corsivo, s'ingegnò di rappresentare le movenze di un corpo di ballo in un *café chantant*. Dei Futuristi Cummings non prese, però, la materia di canto, che in lui v'è tutt'altro che l'esaltazione della guerra e l'idolatria dell'eroismo; e non ha pronunciato mai, come vedremo, nessun grido di rivolta contro il «chiaro di luna».

Però, a parte i singoli aspetti che allacciano il Cummings a questo o a quel movimento del Novecento europeo⁴, si deve dire, in modo generico, ma più preciso, che egli ha aderito al gusto dell'impressionismo in letteratura. Che ha accolto, cioè, quel metodo di gnosi poetica che si applica all'impressione sensoria immediata senza attuare una riproduzione precisa di superfici e di contorni o condurre una analisi intellettuale di ciò che queste impressioni sottende. Perciò, come a modo loro Proust e Lawrence, conquista un

³ *Il Manifesto Futurista*, maggio, 1912.

⁴ Alcuni critici, per es. il Blackmur, collegano la sua poesia col vorticism, col dadaismo e col surrealismo (R. P. BLACKMUR, «Notes on E. E. Cummings' Language», in *Language as Gesture*, Harcourt, Brace, N.Y., 1952, pp. 317-40).

contatto più stretto con l'io nell'atto dell'esperienza, piuttosto che una conoscenza analitica dell'oggetto dell'esperienza stessa. «Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged», affermò Virginia Woolf, «life is a luminous halo», e l'arte deve esprimere questo «semi-transparent envelope» che avvolge ogni attività umana. L'impressionismo del Cummings non ha mai superato se stesso in una forma di conoscenza metafisica. È sempre rimasto tenacemente realistico; ché infatti il metodo del poeta è ognora impegnato con una realtà, direi, ontologica; e quella sua arte mira, se mai, soltanto a cogliere l'essenza delle cose. La sua prassi artistica, che d'altro canto gli permette di passare agilmente dalla lirica più soave e deliziosa alle più crude materie dei bordelli, non differisce, in fondo, dal metodo realista, se non in un maggiore affinamento dei mezzi che portano la conoscenza oltre la superficie familiare delle cose.

Quando il Cummings riesce veramente ad esprimere l'indistinto, le sue immagini sono chiarissime. Ad esempio:

in thy beauty is a dilemma of flutes

(poesia n. 4)⁵

In un primo momento il desiderio di giustificazioni razionali può suscitare nel lettore un certo disagio, può provocare una certa sofferenza per questo rapporto metaforico i cui termini non riescono razionalmente a conciliarsi. Ma egli non tarderà ad assuefarsi a questo modo di conoscere un tipo di realtà, e prima o poi si abbandonerà alla sua bellezza. È chiaro che in questi momenti, in cui l'artista opera l'effetto poetico associando astrazioni a concretezze, l'insegnamento dei Simbolisti francesi è più manifesto.

Si osservi ancora come Cummings fermi nella parola la vaga impressione di cruccio che egli avverte negli occhi di una fanciulla:

of evident invisibles
 exquisite the hovering
 at the dark portals
 of hurt girl eyes

⁵ Quando il numero di queste citazioni non porta indicazione alcuna, s'intende che la poesia è tolta ai *Collected Poems*.

a poise a wounding
a beautiful suppression

(10).

oppure come riesca ad esprimere un tramonto in forme che tengono e della concretezza e della indeterminazione:

when cited day with the sonorous homes
of light swiftly sinks in the sorrowful hour
thy counted petals O tremendous flower
on whose huge heart prospecting darkness roams
torture my spirit with the exquisite forms
and withers of existence

(8).

Qui, come in numerosi altri esempi, le nostre facoltà raziocinanti si assopiscono a favore di una percezione indefinita, che pure, sentiamo, lavora profondamente dentro l'essenza dell'attimo che il poeta ha colto. E non c'interessa più cosa sia obbiettivamente questo «flower», se una città, o il paesaggio naturale che il poeta ha dinanzi, e nemmeno vien di chiederci perché mai i suoi petali dovrebbero essere «contati».

Certe volte l'impressione ci vien presentata ancor meno concretamente:

our edged nothing begins to prune

(89).

o anche in modo estremamente soggettivo, e con qualcosa che ha della bizzarria e dell'artificio — come in questo sopraggiungere dell'amata:

when my love comes to see me it's
just a little like music, a
little more like curving colour (say
orange)
against silence, or darkness

(87).

Altre volte — meno frequenti, ma forse più interessanti per il loro più profondo significato — Cummings riesce a proiettare, magari nello sviluppo d'un intero componimento, un'ombra fuggevole di

ordine morale. Nella poesia 166 un sorcio attraversa improvvisamente la stanza, e i due amanti avvertono un fremito interiore che non è certo di natura fisiologica:

..... here's a little he
 or is
 it It
 ? (or was something we saw in the mirror) ?
 therefore we'll kiss; for maybe
 what was Disappeared
 into ourselves
 who (look), , startled

Qualcosa di analogo accade nella poesia 233 per la presenza di un pipistrello.

Questo stesso impressionismo si trova anche in quelle poesie il cui contenuto sentimentale deriva da esperienze che il poeta ha fatto nei postriboli e nei locali notturni. Come Villon, Cummings riesce a rovesciare il suo linguaggio lirico più aggraziato nelle più sgraziate forme prosastiche e nei più spregiudicati contenuti. Per decenza, e per amore di poesia, basterà citare due momenti di bellezza. Un amplesso sensuale:

the harsh erecting breasts and uttering tits
 punish my hug
 presto!
 the bright rife
 of jovial hair extremely frames
 the face in a hoop of grim extasy
(50).

Un mirabile quadretto di prostituta:

..... in a putrid window every day
 almost leans a lady whose still-born
 smile involves the comedy of decay
(59).

In altri momenti l'effetto impressionistico non è affidato all'uso di parole astratte, che danno la qualità essenziale delle cose, in combinazione con parole sensibili o materiali, le quali attuano, potrei dire,

il « fissaggio » dell'essenza. Il poeta può raggiungere lo stesso effetto con una speciale combinazione di concreti. L'idea della morte si presenta spesso al Cummings come un volto, o un corpo, che si cela fra i capelli, e così egli ottiene una mirabile impressione di evanescenza:

where's Madge then,
Madge and her men?
buried with
Alice in her hair

(113).

Si confronti questa analoga allusione alla morte di una fanciulla:

the moon is hiding in
her hair

(18).

Cummings ha una concezione naturalistica del mondo. Ma per lui il mondo oggettivo esiste soltanto come fenomeno frammentario in atto, e come atto di bellezza. Alla poesia 21, in cui si trova chiaramente la sua posizione di pensiero, la natura viene insistentemente sollecitata dai filosofi, dagli scienziati e dai mistici, per una risposta che sveli il suo mistero. Ma cosa essa risponde?

..... (but
true
to the incomparable
couch of death thy
rhythmic
lover
 thou answerest
them only with
 spring)

Per Cummings l'unica realtà è l'« IS », verbo che egli usa spesso come nome, e sta a significare l'attualità: non l'aspetto fisso del momento, ma la sua azione. Il mondo non gli si offre a sfaccettature statiche ma a frammenti dinamici. Questo suo modo di vedere e di sentire si riflette naturalmente in certi lati formali della sua arte, e non soltanto nella scelta delle sue materie, che son gesti, attimi fuggevoli, momenti in atto delle stagioni e dei fenomeni meteorologici.

Egli preferisce l'uso di avverbi, che frequentemente adopera come aggettivi, e che a differenza di questi, che danno la qualità del nome, offrono la qualità del verbo, e quindi dell'azione. Le poesie del Cummings pullulano di «*exquisitely*», «*possibly*», «*pleasantly*», «*intricately*», «*carefully*», «*newly*», «*silently*», «*cleverly*». Poi, da un punto di vista ancora più formale, e precisamente ritmico, la quantità prosodica dell'avverbio gli suggerisce persino certi schemi musicali per interi componimenti.

Il gusto dell'attuale si trova non solo nella frammentarietà eide-tica di tutta la poesia del Cummings, ma anche in certo comunis-simo modo di organizzazione dei pezzi, che hanno una linea di svi-luppo conversatoria, nel senso che il poeta si finge un muto inter-locutore — più spesso la sua donna — cui rivolge il suo discorso poetico. E di questa specie di monologo drammatico si ha ancora un frammento, un momento significativo strappato a un discorso più lungo, taciuto. Si vedano questi inizi di poesie: «*but the other day...*» (22); «*because i love you...*» (228); «*you are not going to, dear...*» (174); «*but observe; although...*» (167); «*it really must / be Nice...*» (159); «*look at this...*» (152); «*take it from me kiddo...*» (123); «*and this day it was Spring...*» (92); «*and i ima-gine / never mind Joe...*» (125).

Questo impressionismo costituisce certamente il maggior pre-gio dell'arte del Cummings, ma al tempo stesso è responsabile di molti di quei difetti che in essa si trovano. Sovente sembra accadere che il poeta confonda il vago della materia sensoria, posta a oggetto di conoscenza, con il vago, l'ambiguo, l'impenetrabile del linguag-gio. È certo che Cummings non appartiene alla categoria dei poeti che hanno elevato il garbuglio del pensiero ai fastigi del culto; tut-tavia per ragioni diverse, e direi per un equivoco estetico, egli può produrre talvolta un linguaggio impenetrabile. L'equivoco consiste nel fatto che vi può essere certamente una poesia dell'indistinzione, e persino della confusione, ma non vi può essere una poesia che sia indistinta e confusa. Cummings è, potrei dire, l'artista dei «*perhaps*», parola a lui cara negli usi sintattici convenzionali e non convenzionali («*Spring is like a perhaps hand...*»), ma spesso ac-

cade che la sua poesia divenga il « perhaps » del « perhaps », o addirittura il vuoto espressivo del « perhaps »:

thy eyes are the betrayal
of bells comprehended through incense

(4).

Tali espressioni hanno certamente un fascino, che è costituito dalla intrinseca bellezza dei secondi termini dell'associazione, ma in quale rapporto questi vengano a trovarsi con i primi termini non è davvero evidente. Sembra che il poeta s'invaghisca di una idea, di una immagine, le quali naturalmente possono essere scaturite da una condizione emotiva suscitata dalla materia di canto, ma con questa materia non hanno apparentemente a che fare, e il poeta le persegue senza preoccuparsi dei rapporti:

thy lips are satraps in scarlet
in whose kiss is the combining of kings
thy wrists
are wholly
which are the keepers of the keys of thy blood

(4).

Certe volte è l'audacia delle associazioni che genera l'oscurità:

I have seen her a stealthily frail
flower walking with its fellows in the death
of light, against whose enormous curve of flesh
exactly cubes of tiny fragrance try

(117).

È chiaro, mi pare, che il tumulto dell'impressione qui non si sia placato nella pace della parola, e non si sia dunque attuata una effettiva conoscenza artistica. Si tratta di una impressione ingarbugliata che ha generato un garbuglio di parole. Disse giustamente John Ardios⁶ che a Cummings non si può rimproverare di aver scritto poesie che rivelano dei fallimenti espressivi, ché tutti i poeti hanno alterne vicende nella dura lotta con la materia, ma si può invece rimproverargli di aver pubblicato i fallimenti insieme alle

⁶ « The Poetry of E. E. Cummings ». *American Literature*, XIV, 1943, p. 383

vittorie. Ogni lettore di Cummings sente il bisogno di veder ripublicate quelle sue raccolte poetiche in una scelta che sia fondata sulla effettiva espressione dei suoi sentimenti.

* * *

A questo lato impressionistico della poesia cummingsiana si associa poi un altro aspetto, altrettanto cospicuo, che sembra contraddirlo. Il poeta rivela una consapevolezza vivissima ed una cura infaticata del mezzo verbale. In realtà contraddizioni non ce ne sono, poiché la sua poesia, come ogni fenomeno espressivo che non sia automatico, è parola articolata dalla coscienza, e il Cummings, pur essendo poeta dell'indistinto e pur trattando di materie elementari, può farsi attentissimo al mezzo espressivo e divenire artificioso fino all'eccesso, con un artificio barocco, funambolesco e persino ironico.

I suoi artifici, a parte certa ingegnosa elaborazione delle immagini, appaiono di carattere estremamente formale, ma a guardar bene sono di un genere di formalità che può toccare significativamente il vivo della sostanza poetica. È vero che le sue innovazioni posson rimanere soltanto alla superficie e scoprire una natura puramente capricciosa, ma il desiderio che spinse il poeta a insorgere contro le abitudini sintattiche, ortografiche, interpuntive e prosodiche della poesia ebbe un carattere assai più profondo di quello che alla prima impressione vorremmo associare con una mera e vacua bizzarria. Alcuni di questi che ho chiamato «artifici» (e tali in verità posson rimanere nel peggior senso della parola quando l'ispirazione del Cummings non riesce a creare un prodotto unitario in cui si avverta un'assoluta necessità dei fatti formali) sono ancora da ricollegarsi al desiderio di conoscenza dell'impressione, anzi risultano da una volontà di più profonda conoscenza dell'indistinto. Altri, invece, nascono comprensibilmente dal gusto del sottile impressivo che si traduce nel piacere della estrema sottigliezza nello sfruttamento verbale.

Appartiene certamente all'amore per l'impressione il bisogno che Cummings sentì d'infrangere i limiti della consueta organizzazione sintattica. Con questo mezzo egli riesce infatti a conservare

al fatto conoscitivo il vago della sua materia, permettendosi anche di fissare, secondo il loro modo di presentarsi alla coscienza, certa immediatezza delle impressioni e perfino la loro simultaneità:

here's a little mouse) and
 what does he think about, i
 wonder as over this
 floor (quietly with
 bright eyes) drifts (nobody
 can tell because
 Nobody knows, or why
 jerks Here &, here,
 gr(oo)ving the room's Silence) this like
 a littlest
 poem a
 (with wee cars and see?
 tail frisks)

(gonE)

« mouse »...

(166).

Un esempio caratteristico di questa simultaneità è in quella poesia che descrive il cavallo di un fioraio per le vie di New York:

what a proud dreamhorse (smoothloomingly) through
 (stepp)this(ing) crazily seething of this
 raving city screamingly street wonderful
 flowers...

(281).

L'incedere dell'animale, a colpi di zoccolo, è sentito contemporaneamente alla immagine visiva.

Certe altre volte la violazione sintattica permette al poeta una maggiore sintesi della espressione:

— do not suppose these
 without any reason and otherwise
 roses and mountains
 different from the i am who wanders...

(77).

Qui si vede, infatti, un incastro di due proposizioni, la seconda delle quali è usata interamente con valore oggettivo.

In qualche altro caso la originale disposizione delle parole è dovuta semplicemente a una ricerca di ritmo: « Nobody loved that big quick sharp thick snake of a voice » diviene:

No
body

loved
big
that
quick
sharp, ecc. (4).

Oppure obbedisce al desiderio di certi bilanciamenti e alla ricerca di certe simmetrie. (Nell'esempio che segue si trova, fra l'altro, un incastro di parti grammaticali bivalenti):

nobody
ever could ever

had love loved whose, ecc. (4, 20 Poems).

Le due proposizioni incastrate avrebbero questa stesura tradizionale: « nobody ever could love » e « nobody ever could have loved ». È forse superfluo accennare che fatti del genere richiamano ad analoghi procedimenti della pittura cubista.

Cito per intero un altro esempio d'incastro che offre, al tempo stesso, l'occasione di parlare di un'altra caratteristica delle audaci novità del Cummings:

into the smiting
sky tense
with
blend

ing
the
tree leaps
 a stiffened exquisite

i

wait the sweet
annihilation of swift
flesh... (107).

In questa poesia una situazione sintattica risolve il suo complemento diretto in un soggetto pronominale («i») che, nella sua solitudine in mezzo alla pagina, suggerisce l'albero irrigidito contro le raffiche del vento e contemporaneamente quella identificazione che il poeta effettua fra la pianta e se stesso. Alcune poesie del Cummings, infatti, suggeriscono, mediante una ingegnosa disposizione delle parole sulla pagina o dei frammenti delle parole, la forma dell'oggetto che costituisce l'argomento della composizione, oppure l'azione, il gesto, cui essa allude. Il metodo fu iniziato nei tempi moderni (ché agli antichi era già noto) da Apollinaire e si ritrova nelle tavole parolibere dei Futuristi, dettato dal desiderio di render la poesia quanto più espressiva possibile con il massimo della concentrazione. Inutile dire che più spesso questa tecnica assume nient'altro che l'aspetto di gioco, di scherzo, che niente ha a che fare con l'arte nel suo significato più profondo. Nella prima poesia dei *50 Poems* (ma poesia soltanto per antonomasia) le parole sono state scomposte dal vento, come le foglie dell'autunno:

l
blac
k
agains
t

(whi)
te sky
?t
rees whic
h fr
om droppe
d

,
le
af
a: ;go
e
s wh
l-rll
n
·g

Che cosa, credo lecito chiedere, si potrà mai trovare di poetico in questa modestissima immagine: «black againts white sky a leaf which dropped from trees goes whirling»? E cosa essa guadagna dalla sua scomposizione suggestiva? Chiamo «divertimenti» questi aspetti della poesia cummingsiana, e dello stesso genere mi sembrano certe composizioni (o scomposizioni) del tipo 276:

r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r
 who
 a)s w(e)l(o)k
 uonowgath
 PPEGORHRASS
 eringint (o-
 aThe):l
 eA
 !p:
 S
 (r
 slvlnG .gRrEaPsPhOs)
 to
 rca (be)rran (com)gi (e)ngly
 ,grasshopper;

Qui, con la varia combinazione delle lettere componenti la parola «grasshopper», il poeta s'ingegna di suggerire i suoni e i movimenti indistinti dell'insetto fra l'erba, il suo salto e il suo lento ricomporsi che finalmente permette alla coscienza, finora impressionata vagamente, di identificare la realtà obbiettiva.

Più volentieri rivendicherei alle conquiste della poesia del Cummings quei casi in cui la forma dell'oggetto scelto come materia d'arte suggerisce all'autore un disegno sintattico che organizza l'intero pezzo. Una torta di nozze, con la sua conformazione ad anelli concentrici, offre al poeta l'occasione per inventare una linea sintattica continua e circolare:

this little bride & groom are
 standing) in a kind
 of crown he dressed
 in black candy she
 veiled with candy white
 carrying a bouquet of

pretend flowers this
 candy crown with this candy
 little bride & little
 groom in it kind of stands on
 a thin ring which stands on a much
 less thin very much more
 big & kinder of ring & which
 kinder of stands on a
 much more than very much
 biggest & thickest & kindest
 of ring & all one two three rings
 are cake & everything is protected by
 cellophane against anything (because
 nothing really exists

(301).

Di pari importanza appaiono poi gli artifici ortografici che attuano certi effetti ritmici ed enfatici suscitando una lettura capace di rilevare le più sottili possibilità espressive delle parole. Per esempio, vediamo il modo in cui termina la succitata poesia 1 di *50 Poems*:

go
 e
 s wh
 lrl
 n
 ·g

Le due maiuscole suggeriscono il movimento ondulatorio della foglia, più energico quando essa sta per posarsi a terra. La nasale, allontanata dalla «g» e staccata da un punto fermo, trattiene la pronuncia, suggerendo la leggerezza della ulteriore discesa della foglia fino al suo silenzioso riposo. Nella poesia 81 un analogo procedimento, che ricorre anche al contributo visivo delle due «o» di «moon», suggestive, in senso ideografico, della rotondità lunare, isola nella espressione certi fatti fonici che comunicano la ricomparsa del pianeta:

s(oon & there's
 a m oo
)n.

In questo senso, mi sembra ben riuscita quella breve e pietosa impressione di pingue ballerina che è al 52, presentata con un pesante ritmo sguaiato capace di ricordare certo procedimento stravinskiano pur, ad esempio, nella leggiadria settecentesca del *Pulcinella*:

ta
 ppin
 g
 toe

 hip
 popot
 amus Back

 gen
 teel-ly
 lugu-
 bri ous
 eyes
 LOOPTHELOOP
 as
 fathandsbangrag

Certo è preferibile il momento in cui la sottile analisi del Cummings si rivolge a forme più complessamente poetiche e, in fondo, meno audacemente novatorie. C'è, ad esempio, una bella poesia (20) il cui movimento giambico continuo, e non interrotto da segni interpuntivi, seconda perfettamente l'immagine del vento autunnale:

a wind has blown the rain away and blown
 the sky away and all the leaves away...

Il ritmo si spezza solo quando il poeta si propone di esprimere la dura e penosa resistenza degli alberi:

and the trees stand.

Dopo breve interruzione, ritorna l'inesorabile vento, e col mezzo d'una suggestione ritmica, il poeta riesce a comunicare il senso della caduta delle raffiche e a fermare un'immagine di silenziosa calma:

.....a wind has blown the rain
 away & the leaves & the sky and the
 trees stand:

the trees stand. The trees,
suddenly wait against the moon's face.

Così, mediante il troncamento delle parole, o l'uso eccezionale d'una maiuscola, o il raggruppamento di parole senza intervalli lessicali, o la studiata disposizione dei frammenti sulla pagina, o anche (ma in questo caso in modo assai più confuso e troppo personale) di un certo stile soggettivissimo della punteggiatura la quale può inserirsi fin dentro le sillabe o le lettere, Cummings si studia di costringere il lettore a quel tipo di lettura che rileva i suoi sottili sfruttamenti della parola. E quando non cade nello sterile esercizio di scherzi anagrammatici (cfr., ad esempio, 41, 81, 233, 2 di *20 Poems*, ecc.), riesce veramente a comunicare il tono, le sfumature, il ritmo e l'enfasi del suo linguaggio (cfr., ad esempio, 21). Ci sono dei componimenti scritti con un amore particolare per la parlata americana viva, che si offrono con tutta l'efficacia della lingua colloquiale. Si potrebbe dire che nei migliori casi le sue poesie si presentano come partiture orchestrali ricchissime di suggerimenti e di «coloriti».

Il problema critico verte tuttavia su questo punto: vedere quando la veste formale e artificiosa conferisce veramente qualcosa al contenuto emotivo della poesia e quando non gli conferisce niente o addirittura si stacca dalla materia. I casi son tre: o artificio e materia si offrono perfettamente bilanciati, e reciprocamente *necessari*, o l'artificio è superfluo, o, infine, l'artificio è fine a se stesso e difetta di materia.

D'altra parte, preso nel suo complesso, e cioè visto insieme e nelle sue conquiste e nei suoi fallimenti, il bizzarro mondo ortografico e tipografico del Cummings ha, bisogna dirlo, un suo lato commovente. Rivela il disperato sforzo analitico del poeta nella viva lotta con la più minuta e fuggevole sostanza della parola. Mostra il suo appassionato desiderio di sfruttare ogni possibilità espressiva del suo mezzo. Certo questo è l'aspetto più moderno del Cummings e moderno nel senso che non poteva avverarsi che dopo le scoperte più recenti della semasiologia e della psicologia, ché per quanto riguarda i suoi contenuti, egli, in modo che è certamente polemico di fronte alle elucubrazioni intellettuali della maggior parte dei contempora-

nci, si rifà ai temi sentimentali della più pura tradizione lirica, oppure al gusto, più recente, ma certo anch'esso tradizionale, della cruda *tranche de vie*.

* * *

La lirica del Cummings, a parte certa contemplazione estatica della natura, è soprattutto impegnata con temi d'amore, amore dolcissimo per una donna, sentito con una presenza costante dei fenomeni naturali. Agli aspetti della natura il poeta ricorre per trovare un materiale comparativo, ma anche li adopera in modo da farci sentire consostanzialmente la donna negli aspetti naturali e gli aspetti naturali nella donna. In questa sua lirica leggiadra e semplicissima si sente che Cummings ha mosso da certa delicata ricchezza keatsiana o spenseriana (di Spenser arieggia spesso la stanza e il movimento giambico) o che addirittura è risalito ai provenzali e a Catullo. I suoi aggettivi più frequenti sono: « exquisite », « spring-like », « fragile ». I suoi *eidôs* più ripetuti son quelli della pioggia, degli occhi, della bocca, degli alberi, delle foglie, della luna, dei capelli, dei fiori, del vento. Le sue stagioni preferite sono: la primavera, con evocazioni di freschezza, di purezza, di rinascita, di amore, di innocenza; e l'autunno, con i suoi toni di malinconia e i suoi sentimenti di morte, di crudeltà e di fatalità.

Accanto ai temi d'amore e di contemplazione degli aspetti naturali, v'è poi un esile tema filosofico, spesso in tono di satira e di ironia amara, che esalta l'individuo (« one », « IS ») come sola verità, come unico fenomeno d'amore. Cummings si scaglia contro la società (« manunkind »), che è una astrazione della individualità, e contro tutte le istituzioni astratte, Stato, Chiesa, nazionalismo. E, infine, si trova il grande tema dei bassofondi, o più precisamente degli spettacoli di varietà, dei postriboli, del *café chantant*. Pur essendo lontano dalla qualità informe e grezza della poesia del Sandburg, Cummings accetta sovente come materia di canto l'infimo mondo della corruzione e del vizio, e quando la sua parola non s'infanga in una mera rievocazione di gerghi da trivio, oppure in una troppo veristica rappresentazione di esperienze sessuali, fine a se stesse, riesce a modu-

lare forti sentimenti appassionati che rivendicano la repugnante materia alla commiserazione, alla pietà, all'orrore, e anche, qualche volta, ad un drammaticissimo peso morale, degno dell'arte più eccelsa:

the bed is not very big
 a sufficient pillow shoveling
 her small manure-shaped head
 one sheet on which distinctly wags
 at times the weary twig
 of a neckless nudity
 (very occasionally budding
 a flabby algebraic odour
 jigs
 et tout en face
 always wiggles the perfectly dead
 finger of thitherbithering gas.
 clothed with a luminous fur
 poilu
 a Jesus sags
 in frolicsome wooden agony).

(60).

* * *

Pur nei momenti lirici che più si riallacciano alla dolce tradizione romantica, Cummings riesce sempre a sottrarsi al pericolo del sentimentalismo o a quello dell'estremo languore di tipo decadente. Nella sua poesia si respira un'aura di salute. Questo è dovuto in principal modo al fatto che egli accetta i temi del Romanticismo senza peraltro avere un temperamento romantico. Del resto alla corrente del Simbolismo francese stessa egli può essere associato soltanto per alcuni aspetti generali, ché i suoi effetti d'arte non sono caratteristicamente affidati alla suggestività della parola. La sua poesia è sempre venata da un vigile intellettualismo che trasporta il poeta fuori dalla sensualità. Questo mordente intellettuale non solo distingue Cummings da Mallarmé e da Valéry, ma anche soccorre quei suoi contenuti smaccatamente romantici.

L'intellettualismo fa da spina dorsale ai suoi componimenti, e si presenta sotto forma di ingegnoso nesso fra termini analogici op-

pure si offre in forma di secca e contorta alberatura sintattica. Lloyd Frankenberg bene intuì questa qualità dei versi del Cummings quando parlò di un' « algebra del cuore »⁷. Certamente a questo aspetto della *forma mentis* del poeta si deve quell'aggettivo « algebraic », riferito a « odour », della poesia succitata n. 60. Esso è un fallimento da un punto di vista espressivo, dacché non esprime proprio nulla, ma è molto importante (il lettore voglia perdonarmi un attimo soltanto di psicologismo) per quanto rivela del desiderio espressivo del poeta. In realtà l'immagine è rimasta semplicemente sotto forma di quel desiderio, che Cummings rivela sempre, di apprendere coll'intelletto, cioè « algebricamente », l'indefinitezza della sua materia.

Questo costante distacco intellettuale spiega, peraltro, come da una soave vena romantica appassionata Cummings passi agilmente alla giulleria e al sarcasmo.

MARCELLO PAGNINI

⁷ Cap. III della Parte V di *Pleasure Dome*, Houghton Mifflin, Boston, 1949.

