

## E.E. CUMMINGS: LA POETICA DEL MOVIMENTO

« Ancora una domanda: dove vorrà vivere dopo che questa guerra sarà finita? » « In Cina; come al solito ». « Dove in Cina? ». « Dove un pittore è un poeta »<sup>1</sup>. Così E.E. Cummings racchiude in una frase, sussurrata ad un fittizio interlocutore con il tono di chi recita una gustosa banalità, i due poli della sua produzione artistica, annullando il diaframma tra le due arti con la semplicità di chi non lo ha mai conosciuto o voluto conoscere. Di fatto egli ha dipinto più di quanto non abbia scritto, con dimestichezza di tele e colori; prediligendo un'economia di tratti mai viziata di decorativismo, e un senso dello spazio di sospetta fattura orientale. Oltre ai ritratti, nella scia dei disegni di Jean Cocteau, ha siglato un numero considerevole di olii e acquarelli raffiguranti paesaggi, e ha celebrato la natura con lo stesso entusiasmo con cui un bambino ne scopre i mutamenti. Ma quel che stupisce è l'abilità tecnica impiegata come « autore di quadri e disegnatore di parole », come appare in *CIOPW*, un volume di carboncini, disegni ad inchiostro e matita, olii ed acquarelli, pubblicato da Covici nel 1931 e tirato a 391 copie. Nell'introduzione Cummings ribadisce la spontaneità organizzativa dei suoi lavori e parla di autodeterminazione dell'opera grafica; le linee, nel momento stesso in cui nascono, si trasformano da sole e sul foglio muovono braccia, volti e cose in una sequenza « polisillabica ». Il paragone con la scrittura è immediato, e delimita un altro spazio figurativo su cui si posano e si muovono i « segni » verbali delle sue poesie.

Già nel 1915, in un articolo pubblicato sull'*Harvard*

1. Dal catalogo della mostra alla Rochester Memorial Art Gallery, maggio 1945.

*Advocate*<sup>2</sup>, aveva cercato un parallelo fra le arti moderne, ponendo a fianco musica e letteratura, e legandole con il filo conduttore del *Nu descendant un escalier* di Duchamp, che aveva veduto all'Armory Show nel 1913. Il paragone, che include i *Cinque pezzi orchestrali* di Schönberg e tiene conto dei risvolti futuristi dell'opera di Duchamp, risente forse delle esplosive teorie di Kandinsky che sin dal 1912 aveva pubblicato *Lo spirituale nell'arte*, ma il commento a *The Letter* di Amy Lowell segue idealmente il discorso figurativo di *CIOPW*. Cummings si sofferma sui primi due versi: « Little cramped words scrawling all over the paper / Like draggled fly's legs », e afferma di non aver mai trovato immagine più viva in nessuna opera letteraria realistica. Questo entusiasmo non sarebbe comprensibile senza rifarsi a quello spazio ideale in cui le parole si organizzano come elementi figurativi in movimento, trasformate, come in questo caso, in « zampe » animate. E' questa una sequenza del « realismo puro » cui accenna ancora Kandinsky, quando esprime una nuova profondità della fantasticheria artistica, oltrepassando i confini della realtà ma, si badi bene, ancorandosi alla più solida materia<sup>3</sup>.

In una critica alle sculture di Gaston Lachaise Cummings pone l'accento sul valore dinamico dell'arte, sulla sua inesauribile vitalità; essa, più che un semplice nome, è una « magnifica realtà coniugabile, un IS ». Più oltre, riferendosi all'arte dei bambini, sottolinea il concetto di movimento come simbolo di vita: nel linguaggio infantile, infatti, le case, gli alberi, il fumo, la gente sono espressi non con sostantivi ma con verbi. Se tanti critici hanno dato un giudizio negativo sull'arte rappresentativa è solo perché una macchina fotografica avrebbe potuto fare meglio, e il risultato è venuto di seconda mano; ma non v'è nulla di seconda mano nell'occhio indagatore del bambino<sup>4</sup>. Il suo mondo fantastico di-

2. In GEORGE J. FIRMAGE (ed.), *E. E. Cummings: A Miscellany*, Londra, Peter Owen, pp. 5-11.

3. W. KANDINSKY, *Lo spirituale nell'arte*, Bari, De Donato, 1968, p. 91.

4. E. E. CUMMINGS, « Gaston Lachaise » in *The Dial*, febbraio 1920; in GEORGE J. FIRMAGE, *op. cit.*, p. 19.

viene uno strumento percettivo su cui l'artista adulto innesta quella « solida materia » di cui parla Kandinsky, e tramite il quale raggiunge per via diretta l'essenza delle cose. La realtà del bambino è prettamente figurativa e il linguaggio è un fenomeno accessorio, subordinato alla costruzione dell'immagine; solo per l'adulto esso diviene un codice legato al contesto e ha una sua misura fonetica, onomatopeica, evocativa. Per Cummings il punto di congiunzione tra l'artista e il bambino sta nel sogno, con le sue complicazioni freudiane che egli ben conosce<sup>5</sup>; esso è un « compromesso » tra la natura organizzata e i desideri infantili, temperato dalla censura maturata con gli anni di educazione e di esperienza. Un sogno ormai cosciente, come un inventario figurativo sottoposto alle esigenze del linguaggio, ma che talvolta rifugge ogni codice e si manifesta originariamente in segni e suoni. Ed ecco il passaggio dalle liriche dense di misteriosi accenti evocativi alla sperimentazione calligrafica, alla riproduzione del movimento, alla dissoluzione semantica.

Tale consapevolezza di una fluida partecipazione di tutte le arti allo stesso procedimento creativo è comune negli ambienti artistici americani degli Anni 20, cresciuti alle esperienze cubiste europee. Pittori come Max Weber e Hartley già praticano esperimenti letterari (non a caso Hartley assimila le teorie di Kandinsky), Demuth si accosta ai romanzi di Henry James con propositi realistici, il critico Paul Rosenfeld puntualizza una completa identità espressiva fra le arti moderne. Il Futurismo arriva ufficialmente in America ad opera di Joseph Stella, che ha compiuto gli studi accademici in Francia e in Italia. A New York egli trova lo scenario ideale per le teorie futuriste; la grande città brulica d'acciaio, in preda ad una sfolgorante tecnologia. Si legge nell'*Autobiografia* di Stella: « Un nuovo dramma era sorto... una nuova polifonia risuonava intorno, nelle luci lampeggianti a violenti colori. L'acciaio era stato lanciato a fantastiche altezze e abbracciava enormi spazi,

5. Cfr. E. E. CUMMINGS, « The Tabloid Newspapers », in *Vanity Fair*, dicembre 1926.

coi grattacieli e i ponti, che congiungevano mondi diversi ».

La luce e il movimento sono le coordinate futuriste e Stella le sovrappone nella *Battle of Lights*, rapito dal vortice del parco di divertimenti di Coney Island, incarnando la vitalità umana. In questo clima si forma l'estetica di Cummings, convinto che l'artista comincia ad esistere come tale quando spalanca i suoi pori all'arte. Una specie di caduta dalle montagne russe di Coney Island, per recepire l'immenso respiro della vita all'apice del movimento <sup>6</sup>.

[...] the intricate clowning of enormous deceptions, of palaces which revolve, walls which collapse, surfaces which arch and drop and open to emit spurts of lividly bellowing steam — all these elements disappear in a homogeneously happening universe, surrounded by the rhythmic mutations of the ocean and circumscribed by the mightily oblivion-coloured rush of the roller coaster <sup>7</sup>.

Un altro pittore americano, John Marin, usa lo stesso linguaggio per esprimere il suo entusiasmo di marca futurista. Quando gli chiedono per quale ragione è insoddisfatto dei propri allievi all'Accademia di Belle Arti, risponde che « quando dipingo una barca si adopero per farla più verosimile possibile; ma essa non si muove sull'acqua e nessuna tempesta la so-spinge » <sup>8</sup>. Per Marin l'arte deve riprodurre quel che accade nella realtà, nell'istante del movimento, e Cummings lo considera il massimo pittore americano e lo accomuna a Stravinsky fra gli artisti più « intensamente vivi ».

Ma sia Cummings che John Marin assimilano dal Futurismo la dinamica strutturale, rigettando l'esaltazione di una società tecnologica che annulla lo spazio vitale dell'uomo. La loro preoccupazione estetica è la creazione del movimento come espediente figurativo. Nella nota introduttiva a *Is 5* (1926) Cummings scrive testualmente: « I am abnormally

6. « Anyone who has ever begun-to-begin falling seventy feet in the Cyclone roller-coaster at Coney Island knows what I mean »: E. E. Cummings, « What About It? », in *Twice A Year*, autunno-inverno 1938.

7. E. E. CUMMINGS, « Coney Island », in *Vanity Fair*, giugno 1926.

8. HELM MACKINLEY, *John Marin*, Boston, 1948, p. 8.

fond of that precision which creates movement », intendendo che nella dimensione « visiva » dell'opera d'arte la struttura può diventare contenuto. Egli va oltre il semplice esperimento di composizione tipografica che confeziona a seconda della disposizione dei versi, banali forme visualizzabili come, ad esempio, una coppa o una bottiglia, una torta nuziale o una ala di farfalla. Chiunque comprende i limiti di simili « divertissements ». Sa individuare, invece, nella pagina tipografica un nuovo spazio figurativo, legato alla struttura dei singoli « segni » verbali; uno spazio non esente da una sua geometria, aggredito dal gioco della versificazione, contratto dalle cesure, liberato dalle ondulazioni delle maiuscole, reso lineare dalla sommatoria dei corsivi. Al di là del rapporto semantico tra le parole, del suono e del tempo che ne distribuisce il peso quantitativo, egli organizza la visualizzazione del linguaggio, guadagnando alla poesia un nuova dimensione.

Il realismo cummingsiano, cresciuto in campo pittorico alla scuola di Whistler e di Robert Henri, si pone in alternativa alla tradizione unidimensionale dell'arte come specchio della natura; essa deve scaturire dall'IS, e trarre nutrimento dal meraviglioso impulso della vita.

Gli strumenti figurativi adatti varcano l'oceano con l'Armory Show. Picasso ha creato la scomposizione dei piani e ha trattato lo spazio pittorico come un fenomeno autonomo nell'opera d'arte, esercitando la tecnica della frammentazione. E Cummings canta la sua straordinaria capacità di penetrazione nella realtà (« you hew form truly ») per analizzarla.

Picasso

you give us Things

which

bulge; grunting lungs pumped full of sharp thick mind

you make us shrill...<sup>9</sup>.

Esiste dunque una « nuova » realtà, più scientifica e quindi più

9. E. E. CUMMINGS *Complete Poems (1913-1935)*, Macgibbon & Kee, 1968, p. 195.

attuale, che va cercata con maggiore profondità analitica, con paziente vocazione sperimentale. Occorre spezzarne l'involucro più manifesto, ucciderla con il bisturi per divaricarne i lembi naturalistici. Picasso lo ha fatto con i suoi quadri e Cummings li chiama su *Eimi*: « beautiful, beyond wonder, murderings of reality ». Da qui la scomposizione cummingsiana, il taglio delle parole, la punteggiatura trasformata in elemento quantitativo, la sovrapposizione dei contenuti, le tmesi e le lince che separano le sillabe, il progressivo dilatamento degli elementi verbali ad opera dei punti di sospensione, e così via. Ma Cummings non si arresta dinnanzi al procedimento analitico, perché ha una precisa vocazione al mutamento. Il momento creativo si completa, secondo le scoperte futuriste, nella riproduzione dinamica della realtà; il frammento, la singola sillaba, la parentesi o la più piccola virgola, pulsano come molecole di un corpo vitale, e quindi vanno ricomposte con trepidante cura.

Non gli interessa inventare un nuovo organismo, magari coniando parole e nuovi rapporti semantici alla ricerca di un linguaggio universale, come ha fatto Joyce; solo vuole riprodurre una realtà in trasformazione, fissandola su di una ideale tavolozza con gli strumenti figurativi più adatti. E' significativa la sua preoccupazione per la stesura tipografica delle *Collected Poems*, edite da Harcourt, Brace nel 1938. In una lettera a Charles A. Pearce, agente della casa editrice, scrive fra l'altro: « What I care infinitely is that each poempicture should remain intact. Why? ». « Possibly because with a few exceptions, my poems are essentially pictures »<sup>10</sup>.

Nella rivolta contro il materialismo della società americana, contro i falsi miti dell'umanità divenuta il mostro di se stessa (e trasformatasi in « manunkind »: nel genere « disumano ») egli non si rifugia nel passato, come tanti poeti hanno fatto. L'atteggiamento realistico gli impone di ridurre tutto al parametro del presente. La scienza ha scoperto la realtà mo-

10. CHARLES NORMAN, *E. E. Cummings: A Biography*, E. P. Dutton, 1967, p. 197.

lecolare, il microscopio elettronico ha dato una dimensione ai caratteri biochimici della vita nei loro infinitesimali movimenti; e Cummings si accosta alla pagina poetica per riguadagnare alla scienza l'amore per il frammento.

Combattuto tra realismo e formalismo, fissa la propria estetica sulla sperimentazione, e rappresenta la contemporaneità di ogni esperienza umana nel momento in cui si attua, coinvolgendo il lettore nella scoperta dell'arte come realtà « coniugabile ».

[...] and from these promising am happy. For I taste technique: smell style; touch something (not definably, particularly, logically which seems) thoroughly which Is <sup>11</sup>.

Una « scoperta » che assomiglia a quella del bambino innanzi ad un fiocco di neve, nell'istante in cui la precisa geometria del cristallo si trasforma in una goccia d'acqua, e scivola dalle dita. O dinnanzi ad un volo repentino d'uccello che, appena scomparso dal campo visivo, sembra lasciare nell'aria la traccia del suo movimento.

swi(  
     across!gold's  
 rouNdly  
     )ftblac  
 kl(ness)y  
 a-motion-upo-nmotio-n  
 Less?  
     thE  
 (against  
 is  
   )Swi  
 mming  
 (w-a)s  
 bIr  
 d, <sup>12</sup>

11. E. E. CUMMINGS, *Eimi*, New York, 1933, p. 58.

12. E. E. CUMMINGS, *Complete Poems (1913-1935)*, cit., p. 429.

La lirica, tratta da *No Thanks* (1935), inizia con la scomposizione del movimento. Nell'attimo della percezione un oggetto passa a grande velocità; non importa lo scenario, se riva di fiume o di palude o boscaglia da cui si libra improvvisamente un uccello. Anzi, non si ha ancora l'immagine percepita. « Swift » è la sensazione del movimento, che Cummings scompone ancora, in forma parentetica, in un'altra sensazione, quella dello spazio. La velocità dell'azione è all'inizio un puro segno grafico orientato nello spazio ad opera di quell'« across », come una retta che scavalchi qualcosa. Essa si sovrappone e, potremmo dire, interseca una forma rotonda, suggerita nella sua geometria da « roundly » e ricoperta di colore (« gold »).

A questo colore se ne assomma un altro (« black ») che è saldato alla retta iniziale; subito dopo l'occhio percepisce il movimento ondulatorio e lo registra nelle sue fasi ritmiche (« a-motion-upo-nmotio-n »). L'oggetto non è ancora stato razionalizzato, ma ecco che la sensazione del movimento (« Swi ») si ripete nell'undicesimo verso e si completa con « swimming », collegando il movimento grafico del sesto verso all'immagine dello sbattere di ali, il cui ritmo appare nella fluttuazione di « a-motion-upo-nmotio-n ». In ultimo l'oggetto acquista la sua immagine definitiva: è un uccello (« bIrd ») che, partito dall'acqua entro cui stava nuotando, si è innanzato verso il cielo.

La sua retta ondulatoria di colore nero (« blackness »), perché tale è il colore dell'uccello, ha percorso a grande velocità lo spazio figurativo e si è allontanata fino a sembrare un punto fermo (« motio-n/ Less? ») sulla sfera aurata del sole.

La percezione è dunque il punto focale della tecnica cummingsiana; la sua accuratezza nel riprodurre tutti i registri emotivi crea nuove prospettive figurative.

mOOOn Over tOwns mOOOn  
 whisper  
 less creature huge grO  
 pingness  
 whO perfectly whO



fOat  
newly alOne is  
dreamest

oNLY THE MooN o  
VER ToWNS  
SLoWLY SPRoUTING SPIR  
IT<sup>13</sup>.

La luna si leva alta sulla città e le maiuscole suggeriscono la sua forma rotonda, che splende in lontananza. La dimensione è quella del sogno, il tipico sogno dell'uomo che confronta la propria solitudine; « alOne » racchiude la visualizzazione della luna e nello stesso momento rafforza il concetto di solitudine umana (« Onc »). Poi, lentamente, essa si fa più lontana e si occulta nel mattino lasciando un'ombra fumosa. E il rapporto s'inverte, con le minuscole « o » che quasi scompaiono, strette fra le gigantesche lettere.

Il paesaggio della grande città fornisce a Cummings innumerevoli pretesti per la rappresentazione del movimento ma, come si è già accennato, egli conferisce alla metropoli americana una dimensione umanizzante. È dalla sovrapposizione del « cityscape », con il suo meccanicismo, ai movimenti impercettibili dell'animo che nasce un nuovo rapporto tra l'uomo e la società. Egli cattura alla dimensione interiore il brulicante rumore del traffico cittadino, e gli imprime un nuovo ritmo in sintonia con il pulsare del cuore umano.

V'è un procedimento simile nei quadri di John Marin, che gradualmente ristabilisce la priorità dell'uomo sulla civilizzazione, e torna alla natura con una vocazione prettamente trascendentalista. Basti pensare a *Region of Brooklyn Bridge Fantasy*<sup>14</sup>, in cui, tra le punte aguzze dei grattacieli sfolgoranti nel tramonto, una vecchia diligenza sembra partire verso la nuova frontiera del sogno.

13. *Ibid.*, p. 383.

14. JOHN MARIN, *Region of Brooklyn Bridge Fantasy*, 1932, acquarello, New York, Whitney Museum of American Art.

In « i will be » (*E, And*; 1925) il discorso figurativo si muove su due piani: il primo riguarda appunto il « cityscape », il secondo identifica le emozioni di un'attesa nel corpo della donna che giungerà all'appuntamento.

i will be  
 M o ving in the Street of her  
  
 bodyfee l inga ro undMe the traffic of  
 lovely;muscles-sinke x p i r i n g S  
 uddenl  
 Y                    totouch  
                          the curvedship of  
    Her...

La frammentazione del terzo verso prende avvio da quel « M o ving », che si separa nella rappresentazione visiva del movimento. Il corpo dell'amata sembra svanire nel traffico convulso della metropoli, i muscoli diventano strutture di ferro e cemento, l'emozione dell'attesa e il brivido di desiderio sessuale contribuiscono alla scomposizione quasi ossessiva delle parole. Il lettore percepisce il pulsare delle tempie, lo accavallarsi di ritmi spezzati, e viene coinvolto nell'angoscia della città; poi, all'improvviso, il librarsi nel cielo dei piccioni.

...pigeons fly ingand  
  
 whee(: are,SpRiN,k,LiNg an in-stant with sunLight  
 t h e n)l-  
 ing...

Il movimento (« flying » e « wheeling ») è analizzato nelle sue componenti: il verbo « wheel » è spezzato dalla frase parentetica, che ne amplia ulteriormente l'immagine. I piccioni, mentre volteggiano nel cielo, catturano la luce del sole. L'andamento grafico di « sprinkling » suggerisce visivamente la pioggia di raggi solari che, per l'incantesimo d'un istante, si riversano sulla strada.

...oh  
                          ver

mYveRylitTle

street  
 where  
 you will come,  
                   at twi li ght  
 s(oon & there's  
       a                  m oo  
 )n<sup>15</sup>.

La grande angoscia si placa e il prodigio di luce lascia solo quell'« oh » stupito, che diviene « over » e riconduce il lettore alla dolcezza dell'attesa nella piccola strada, dove la donna arriverà. Ancora una volta il simbolo grafico della luna sigla la dimensione del sogno, addormentando la città nella formula del tramonto, pronunciata con cadenzato abbandono. Al di là d'un facile simbolismo, il tramonto è per Cummings uno stimolo irresistibile. È il momento in cui il giorno e la notte si saldano, ma soprattutto prorompente colore che egli può manipolare e distribuire sulla pagina figurativa.

Among  
       these  
                   red pieces of  
 day(against which and  
 quite silently hills  
 made of blueandgreen paper  
  
 scorchbend ingthem  
 -selves-U  
 pcurv E,into: .  
                   anguish(clim  
 b)ing  
 s-p-i-r-a-  
 l  
 and,disappear)...<sup>16</sup>.

Il rosso del tramonto appare come un insieme di chiazze di

15. E. E. CUMMINGS, *Complete Poems (1913-1935)*, cit. p. 122.

16. *Ibid.*, p. 278.

colore, gettate a spatola (« red picces »), su cui una combinazione di verde e azzurro crea l'effetto d'una chiostra collinare. La tecnica figurativa è evidente proprio nella successione delle operazioni, e la fusione dei due colori (« blueandgreen ») pare un amalgama preparato sulla tavolozza prima dell'applicazione. Il punto di contatto tra la massa delle colline e lo sfondo rosso, crea una sbavatura; e l'effetto figurativo è ancora una volta di movimento, in quanto la sfrangiatura rosastra dà l'impressione che, sotto il fuoco del tramonto, i crinali prendano a bruciare. Il sole cala lentamente e le curve, per contro, sembrano salire dall'orizzonte, a causa della luce radente.

L'immagine s'incentra nella parola « U pcurv E », che è una linea ricurva verso l'alto, e nello stesso momento, fa pensare ad un gruppo di colline che digradano nel mezzo. L'uso particolare della punteggiatura, che varia la lunghezza del verso, e la frammentazione delle parole pongono in risalto il lento e diseguale variare delle colline, così come i tagli di « s-p-i-r-a-l » visualizzano le fasi di questa lenta contrazione del paesaggio, nella tenue luce solare. La spirale d'ombra si dilata gradualmente, e Cummings ne rappresenta i passaggi cromatici fino a sospendere la notte, per un istante, sull'ultima lettera, che da sola costituisce un verso. Si è detto che nella poesia di Cummings lo spazio conta come entità autonoma, e spesse volte le omissioni sono una realtà figurativa; in questo caso l'economia del verso prolunga l'emozione del lettore prima della risoluzione finale del movimento. Il verso seguente infatti (« and,disappear »), anche ad opera della virgola non spaziata, scivola definitivamente verso la notte totale.

Il principale intento di Cummings non è quello di visualizzare l'oggetto, e per ciò la sua sperimentazione si stacca da quella di Apollinaire, ma di suggerirne le componenti, senza mai fissarlo nella dimensione visiva. E' compito del lettore ridurne l'immagine al proprio parametro percettivo; né l'oggetto mantiene la sua forma contestuale, bensì muta o addirittura si autodetermina nello spazio figurativo.

In « r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r » (*No Thanks*; 1935) la piccola cavalletta si confonde nell'erba folta. La sua presenza è percepita attraverso il movimento dei fili d'erba, ma non è possibile individuarla con precisione. Anzi, sino alla fine della poesia il lettore non conosce la natura dell'insetto; ma in questo caso potremmo dire lo « spettatore », perché l'oggetto ha una sua vita autonoma e si muove nell'intrico della vegetazione senza accorgersi di essere osservato,

r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r  
who

a)sw(c loo)k  
upnowgath

PPEGORHRASS

eringint(o-

aThe):l  
eA  
!p:

S a

(r

rIvInG .gR+EaPsPhOs)

to

rea(bc)rran(com)gi(e)ngly  
.grasshopper; <sup>17</sup>

La poesia va vista nel suo insieme, dato che il movimento della cavalletta è così veloce da creare una contemporaneità di azioni. L'anagramma iniziale dà l'idea dell'incedere a tratti dell'insetto ma non lo identifica; la curiosità che nasce è puntualizzata da « as we look », costruito in modo da focalizzare una ricerca istintiva. La spaziatura di « loo-k » fissa sulla doppia « o » lo sguardo, che sembra muoversi repentino in ogni direzione ad opera delle parentesi concave e convesse. Di nuovo l'anagramma, nel quinto verso; ma le lettere maiuscole segnano una maggior vicinanza dell'insetto, che sta raccogliendosi per gettare un balzo. La distribuzione delle lettere di « leaps » rende il salto della cavalletta, che si cela nuovamente nell'erba. Il punto interrogativo che precede la « p »

17. *Ibid.*, p. 396.

rafforza lo stupore dello spettatore, che percepisce altri salti nel folto dell'erba, ora qua ora là, senza più riconoscere la cavalletta. Tale è l'impressione visiva delle lettere che fanno capolino nello spazio figurativo (che potremmo definire di predominante verde) al centro della lirica.

Negli ultimi due versi il gioco si ricompone, ogni singola parte del movimento si identifica graficamente con l'oggetto, e la composizione « rea(be)rran(com)gi(e)ngly » visualizza in una sola azione la lettura a due livelli. Sono sovrapposti « rearrangingly », che nomina l'unità derivante, e « become », che coniuga la trasformazione nelle sue fasi. Per ultimo l'occhio individua la cavalletta, e l'immagine è acrosticamente ricomposta in « grasshopper ». Cummings ha la capacità di muovere telesopicamente il verso, allungando nel tempo l'azione o comprimendola come una molla ad opera della spaziatura; egli impiega le coordinate spazio-tempo per imprimere qualsiasi tipo di movimento, e riesce a rappresentare il balzo della cavalletta verso l'alto come la caduta d'una foglia verso il basso. Ma occorre intendere il concetto nella dimensione figurativa, in cui tutto può avvenire e l'azione appare talvolta multidirezionale. In realtà non è l'oggetto a spostarsi, così come non è necessariamente il colore a delimitarne la forma; nella poesia sulla foglia: « l(a » (95 *Poems*; 1958), non v'è nulla che rappresenti i contorni dell'oggetto, giacché le fasi di caduta si attuano attraverso l'equivalente figurativo del movimento.

l(a  
le  
af  
fa  
ll  
s)  
onc  
l  
iness<sup>18</sup>.

18. E. E. CUMMINGS, *Complete Poems* (1936-1962), Macgibbon & Kee, 1968, p. 673.

La parola « leaf », che contrappone contestualmente il declino autunnale alla sensazione di solitudine, perde significato e diviene un espediente costruttivo dell'azione.

Più che di divisione in stanze simmetriche, come accenna Barry A. Marks<sup>19</sup>, si può parlare di sezioni del movimento, poiché la simmetria è solo speculare e la foglia, cadendo, ruota su se stessa. La struttura a candela e la presenza, in sezioni staccate, di motivi grafici verticali quali le « l », configurano la caduta; tutta la lirica pende sull'ultimo verso, che è poi quello di maggior peso e consistenza. Ma la scomposizione di « leaf », proprio per il gioco speculare, inserisce il moto di rivoluzione.

...le  
af  
fa  
ll...

Il peso verticale, dato dalle consonanti, si sposta dalla prima « l » alla « f », e così via (l-f-f-l), creando una rotazione dell'oggetto su se stesso, mentre cade verso il basso.

L'ultimo verso visualizza, a causa della sua estensione rispetto agli altri, la fine del movimento; e come unico elemento orizzontale nell'economia del testo, rappresenta la foglia ormai al suolo.

Le stesse coordinate figurano in « f/eeble a blu » (95 *Poems*; 1958), in cui la luna, nell'insorgere fumoso del mattino, è sospesa sulla linea dell'orizzonte.

...)h  
ang  
s  
from  
thea lmo st mor ning<sup>20</sup>.

La costruzione verticale del verso crea l'effetto della so-

19. BARRY A. MARKS, *E. E. Cummings*, New Haven, Twayne's United States Authors Series, 1964, p. 24.

20. E. E. CUMMINGS, *Complete Poems* (1936-1962) cit., p. 723.

spensione, la parentesi iniziale ci dà il quarto di luna ricurvo; e il mattino diviene a maggior ragione una linea orizzontale, frastagliata dalla nebbia dell'alba, non ancora ben definita dalla luce in formazione (« almost morning »).

Anche nella lirica « weazened Irrefutable unastonished » (*is 5*; 1926), protagoniste le mani di due vecchie sedute al sole, lo sviluppo orizzontale del terzo verso suggerisce il movimento delle dita scarne e nodose.

...with-cred unspea-king: tWeNtY,f i n g e r s, large<sup>21</sup>

Come ha scritto Norman Friedman: « the unconventional capitalizing provides a visual equivalent of the actual physical look of their gnarled fingers moving restlessly on their laps »<sup>22</sup>. Ma l'andamento del verso non ha nulla che riproduca l'immagine delle dita; non di meno esse si aprono e si chiudono, stimolando una sensazione visiva senza alcun contesto imitativo. La comprensione dell'aggettivo cardinale, con l'irregolarità delle lettere maiuscole e minuscole (che richiamano forse le nocche avvizzite) dà appunto la sensazione della contrazione, mentre la spaziatura di « fingers » produce il rilassamento.

Si è detto che, nella dimensione figurativa, la relazione è tutto, intendendo che ogni elemento può mutare, spostarsi, entrare in risonanza con altri, scomparire o, paradossalmente, mancare completamente. In questo caso, e lo si riscontra in Cummings, il segno grafico determina più volte l'azione dell'oggetto e, senza precisarne affatto i contorni, dà la sensazione della sua presenza. Nella pagina figurativa, pertanto, lo spazio acquista la medesima importanza dell'immagine, anche se, sulle prime, sembra non ne abbia alcuna. La lirica « o pr » (*No Thanks*; 1935), se è un valido esempio.

A parte la « o » iniziale, che ha il valore di un'invocazione e simboleggia lo zero, il Nulla, tutti i versi ne sono

21. E. E. CUMMINGS, *Complete Poems (1913-1935) cit.*, p. 255.

22. NORMAN FRIEDMAN, *E. E. Cummings: the art of his poetry*, Baltimore, the Johns Hopkins Press, 1967, p. 113.



privi, sia all'inizio che alla fine. Le parole terminano senza questa lettera, obbligando il lettore a cercarla, ad imprimersi nella mente la sua forma rotonda.

o pr

gress verily thou art m  
mentous superc  
lossal hyperpr  
digious etc i kn  
w & if you d

n't why g  
to yonder s  
called newsreel s  
called theatre & with your  
wn eyes beh...

Sulla matrice oratoria, che esalta con magniloquenza il progresso, la piccola « forma rotonda » intesse il gioco sottile dell'ironia. Salta da una parola all'altra, da un verso al susseguente, resta in bilico sull'orlo d'una frase e poi sguscia verso il basso. L'occhio si sforza di cercarla; è l'elemento che fa capolino continuamente. Pare di sentire il suo rumore secco, in sordina, che mina gli edifici del progresso americano come fossero un precario castello di carte. Eppure essa non esiste, non è fissata graficamente; è uno spazio mentale che solletica l'« inner ear » come il suono d'una goccia nella notte: è la vera protagonista, e alla fine scivola fuori dal costrutto e si configura come una palla da baseball.

...w  
i  
n  
g  
a  
b  
aseball<sup>23</sup>.

23. E. E. CUMMINGS, *Complete Poems* (1913-1935) cit., p. 392.

Il rapporto spazio-temporale è per Cummings un espediente rigoroso; egli si muove su queste coordinate per un innato senso prospettico e talvolta le lascia affiorare per confermarne la consapevolezza scientifica. In questi casi non è più l'immagine, né la sua proiezione figurativa, a connotare la dimensione interiore, ma la costruzione come entità astratta. Là dove il movimento s'è stemperato nel grafismo puro, egli ha incrementato lo spazio sul tempo, balzando dalla piccola realtà d'un oggetto quotidiano al concetto di infinito. Occorre ricordare che non percorre mai la strada dell'astrattismo, ma ne lambisce i confini, intuendone la traiettoria.

Nel castone di « pity this busy monster, manunkind » (*I×I: One Times One*; 1944), per esempio, alcuni versi sembrano brillare di luce propria.

[...];lenses extend  
unwish through curving wherewhen till unwish  
returns on its unself<sup>24</sup>.

Le lenti dei giganteschi telescopi scrutano lo spazio interstellare. Il genere umano lancia lo sguardo nell'universo e tenta di dargli una nuova misura. Qui Cummings diviene partecipe delle scoperte einsteiniane che postulano uno spazio a quattro dimensioni, incluso il tempo, e teorizzano un universo ricurvo. Egli lo esprime con la formula « curving wherewhen », sostanzivando i due avverbi e chiudendo in un unico concetto l'universo spaziale (« where ») e quello temporale (« when »).

In un'altra lirica (*W: ViVa*; 1931) aveva trattato lo stesso tema:

Space being(don't forget to remember)Curved...  
...an electromagnetic(now I've lost  
the)Einstein expanded Newton's law preserved...<sup>25</sup>.

Ma quest'idea, di una realtà che si piega su se stessa come un riflesso (« life being just a Reflex »), stimola, in campo

24. E. E. CUMMINGS, *Complete Poems* (1936-1962) cit., p. 554.

25. E. E. CUMMINGS, *Complete Poems* (1913-1935) cit., p. 315.

figurativo, la relatività della forma (« you / know since Everything is Relative »). Essa muta nel tempo; e ogni elemento figurativo ha un suo tempo relativo, indipendente.

...g)a snowflake twi-  
sts  
,on  
its way to now  
  
-here<sup>26</sup>.

Un fiocco di neve ruota su se stesso verso il suolo, la vita si torce verso la morte. Ed ecco le coordinate di questo movimento: il tempo (« now ») e lo spazio (« here »). Ma la combinazione di questi due elementi proietta l'azione, la realtà d'una morte infinitesimale, in una quarta dimensione in cui tempo e spazio sono fusi e diventano immutabili: « nowhere ». Altrove lo stesso rapporto appare invertito, ma non muta sostanzialmente.

Beautiful  
  
is the  
unmea  
ning  
of(sil  
ently)fal  
  
ling(e  
ver  
yw  
here)s  
  
Now<sup>27</sup>.

Cosa sono queste « cadute » su cui posa l'intera lirica (95 *Poems*; 1958)? Pare di vederne le forze d'attrazione verso la terra, verso il loro sistema gravitazionale, che è pur sempre

26. E. E. CUMMINGS, *Complete Poems* (1936-1962) cit., p. 676.

27. *Ibid.*, p. 713.

relativo. Non v'è altro soggetto, se non il movimento. Pure esse avvengono nello spazio (« everywhere »), e la cesura del penultimo verso (« here ») le rapporta al parametro conoscitivo dell'uomo; esse sono dappertutto e anche « qui », sulla terra, con il suo tempo relativo indicato da « Now ». La lettura a più livelli dà un'ultima soluzione, che ribalta il gioco astratto sul piano figurativo e ricompone « Now » in « snow », conducendo all'immagine che ha generato la composizione.

Il ritmo è un coefficiente del movimento, e Cummings lo adatta alle esigenze poetiche. Talvolta esso imprime meliosità e scandisce la simmetria della dizione, in altri casi è una costruzione autonoma che rafforza il contrappunto figurativo. Molte sue poesie sono state musicate ed hanno ottenuto un lusinghiero apprezzamento di pubblico; egli stesso ha dimostrato più volte un interesse per la musica contemporanea, lodando le composizioni di Stravinsky e di Erik Satie, nonché, come s'è già visto, lo sperimentalismo di Schönberg.

Nel primo caso, quando la melodia scaturisce dal verso secondo i canali lirici tradizionali, il costrutto sinfonico si libera in perfetta armonia con la stanza poetica, e abbiamo le tonalità di « in Just- » (*Tulips and Chimneys*; 1923).

in Just-

spring when the world is mud-

luscious the little

lame balloonman

whistles far and wee ...<sup>28</sup>.

L'avvento della primavera, legato ai ricordi infantili, è annunciato dal fischio del « balloonman »: un moderno Pan che si porta i variopinti colori della stagione. La poesia è divisa in tre parti, tutte siglate dal suono del vecchio e tozzo venditore

28. E. E. CUMMINGS, *Complete Poems* (1913-1935) cit., p. 24.

di palloncini. Come ha sottolineato Marvin Felheim, si tratta di tre movimenti veri e propri, e ciascuno ha qualità tonali e spaziali. Il primo movimento è orizzontale, con suoni liquidi e distaccati, il secondo è circolare, con suoni raggruppati, e il terzo è verticale, con suoni alti e allungati<sup>29</sup>. Il risultato, avvalendosi delle tonalità musicali, è multidirezionale ed esprime il disegno spaziale di una primavera che investe ogni cosa, e penetra dappertutto con il magico ritornello del « balloon-man ». Ancora una volta la sensazione predominante è quella del movimento, non più su basi meccanicistiche ma addolcito dalla spaziatura ritmica e dal contrappunto. Si veda, per esempio, in « anyone lived in a pretty how town » (50 *Poems*; 1940) la funzione delle campane, che segnano il passaggio del tempo. Il loro suono, a quattro tonalità, crea un sistema ritmico a cui si uniformano tutti gli elementi del verso; e, appena scandito, si ribalta nella dimensione figurativa, dando « spring summer autumn winter ». Più oltre, con il mutare dell'esperienza muta il tono (ma non il ritmo) e si passa a « sun moon stars rain »<sup>30</sup>.

Il gioco contrappuntistico sembra affascinare Cummings ed egli più volte avvisa il lettore richiamandolo, come in « MEMORABILIA » (*is* 5; 1926), alla dimensione figurativa del suono: « stop look & listen ». L'ascensore del campanile di San Marco a Venezia si ferma improvvisamente a metà della corsa, e il rumore della città sale verso l'alto, come da un'immensa cassa armonica.

[...]i do signore

affirm that all gondola signore

day below me gondola signore gondola

and above me pass loudly and gondola

rapidly denizens of Omaha Altoona or what

29. MARVIN FELHEIM, *Cummings' IN JUST*, *The Explicator*, 1955, vol. XIV, item II.

30. E. E. CUMMINGS, *Complete Poems* (1936-1962) *cit.*, p. 515.

not enthusiastic cohorts Duluth God only  
 gondola knows Cincingondolanati i gondola  
 [don't<sup>31</sup>.

Il movimento brulicante dei turisti stranieri è espresso da « below », « above », « loudly » e « rapidly », stemperati nel contrappunto delle voci dei gondolieri. La coniazione « Cincingondolanati », che fa pensare a Joyce, è un tentativo di diversificazione dei suoni: gondole che suonano toccando le cialate e oscillano sull'acqua, aspri toni stranieri nelle cadenze dei nomi di città americane; il tutto intessuto col crepitante rumore delle vetrerie di Murano.

[...] listen Venezia: incline thine  
 car you glassworks  
 of Murano;

Nel secondo caso, quando il ritmo acquista una sua autonomia e concorre alla costruzione, il discorso musicale si fa più complesso. Si passa dall'affresco sinfonico allo « staccato » della danza, alla musica moderna priva di lirismi e densa di alterazioni ritmiche, al jazz.

Per esempio, in « floatfloatlofff » (*No Tank*; 1935), scritta per il danzatore Paul Draper, si ha nuovamente una preminenza di elementi grafici, ma è il ritmo della danza che raccoglie l'emozione.

floatfloatlofff  
 lloloa  
 tatoatloatf loat fl oat  
 f loatI ngL  
 y

Il ballerino si libra nell'aria, fluttua sulla pedana, si abbandona al movimento secondo una trama precisa. Il primo verso concentra le figure della danza con l'apporto di tutti gli elementi ritmici, il secondo ne riprende solo alcuni, il terzo visua-

31. E. E. CUMMINGS, *Complete Poems* (1913-1935) cit., p. 256.

lizza alcune pause; poi, ad opera delle maiuscole, i primi salti e la caduta sulle dita dei piedi, giacché si tratta di danza in « tiptoe ». La costruzione della prima stanza sembra accentuare l'emozione del salto e il suo finale, in equilibrio perfetto sulle dita: infatti i quattro versi poggiano sulla piccola « y » e fanno pensare ad una piramide rovesciata, in bilico sulla punta.

```

&fris
klispin
gly T
      w
      irlErec
,
t,
;d
;;a:
nC.cda:Nci;ddaanncciinn

(GIY):

```

Se l'avverbio iniziale « floatingly » indica un movimento ondulatorio, ora la danza svolge tutte le sue complicazioni, rette dall'immediatezza di « & », e abbiamo « friskingly », che esprime un ritmo saltellante, « lispingly », che rafforza l'andamento incerto, traballante (la blesità è per l'appunto un'incertezza fonatoria), e il sostantivo « spin », legato ad un moto frenetico. Tutte queste variazioni sono connesse l'una con l'altra, incorporate nella figura preparatoria della vorticoso rotazione di « Twirl ». La maiuscola rappresenta un nuovo salto con giravolta a mezz'aria del ballerino; la caduta, visualizzata dal crollo delle consonanti di « T w irl », si spegne contro « Erect », e testimonia la grande abilità del danzatore, che resta perfettamente eretto. La virgola, a mezzo dell'aggettivo, sottolinea lo stupore lasciato dall'esecuzione della complicata figura.

Subito dopo ne comincia un'altra, uno « staccato », che Cummings raffigura incrementando la punteggiatura, spezzando con pause diverse (punto, punto e virgola, due punti) l'azione della danza (« dancingly »).

[...] spun = flash  
 omiepsicronlonO--  
 megaeta?  
 p  
 aul D-as-in-tip-toe r  
 apeR<sup>32</sup>.

Infine il ritmo si fa più accelerato, il moto rotatorio viene equiparato ad un guizzo (« flash ») e l'uso del passato « spun » dà la sensazione che, nell'istante in cui si compie, sia già trascorso. Le lettere greche, intessute una sull'altra, danno la cifra arcaica della danza nel momento di suprema bravura; appare poi il nome dell'artista che si è identificato nella propria arte. La mimesi si compie nel gioco di parole: « ape R », che esalta la danza come fenomeno imitativo della realtà.

In « sh estiffl » (*No Tanks*; 1935) il ritmo si fa più pacato, la musica scivola lentamente sul corpo di una « stripteaseuse », accarezzandone le forme, nell'exasperata lentezza dei movimenti. Solo nei momenti cruciali pare soffermarsi sulle mani della donna che si scopre poco a poco e, « revealing two a-sprout eyelands and, sinously twitching them, begins »:

unununun?  
 butbutbut??  
 tonton???  
 ing????

La tensione data da « unbuttoning » prolunga il ritmo, e i punti interrogativi sembrano percussioni di batteria, che crescono con lo stupore del pubblico.

--Out-&  
 steps;which  
 flipchucking  
 .grins  
 gRiNdS  
 d is app ea r in gly

32. *Ibid.*, p. 431.



eyes grip live loop croon mime  
 nakedly hurl asquirm the  
 dip&giveswoop&swoon&ingly

secthe firm swirl hips whirling climb to  
 GIVE

(yoursmine mineyours yoursmine

!

i()t)<sup>33</sup>.

La donna si avvicina alla platea e lancia gli indumenti con mosse brevi ed esperte (« flipchucking »); le sue labbra schiudono un sorriso quasi trattenuto con cura, poi si leviga i fianchi con le mani (« grinds ») e si cela a tratti dietro le quinte. Il ritmo si fa incalzante, i verbi si succedono in un groviglio che toglie fiato, gli occhi sembrano afferrare, avvolgere, contorcersi innanzi alla mimica della « stripteaseuse ». Cummings dosa con accurata regia la trasformazione dei verbi in avverbi (« dip&giveswoop&swoon&ingly »), per prolungare la tensione sino al momento fatale della risoluzione<sup>34</sup>. L'offerta della completa nudità suona in « GIVE » come un finale d'orchestra, parafrasato dall'identità oggetto-soggetto; il punto interrogativo è la battuta d'arresto, prima del simbolo grafico femminile (« it »).

Altrove il ritmico battere del piede introduce una musica più sincopata, che scaturisce dalle abili mani di un pianista jazz.

ta  
 ppin  
 g  
 toe  
  
 hip  
 popot  
 amus Back

33. *Ibid.*, p. 445.

34. Si veda la combinazione di « secthe », che indica lo scompiglio dei sensi e introduce l'oggetto finale: « sec the ». Il realismo cummingsiano non esclude l'oscenità, ma essa è un elemento fondamentale dell'azione più che un atteggiamento fine a se stesso.

gen  
 teel-ly  
 lugu-  
 bri ous  
 eyes  
 LOOPTHELOOP  
 as  
 fathandsbangrag<sup>35</sup>.

I quattro colpi iniziali, che concentrano l'attenzione dell'orchestrina e uniformano gli strumenti, sono scanditi dai primi quattro versi. Dopo aver battuto il tempo, il pianista si scatenava, e la musica, come accade per la danza di Draper, assume le sembianze del suonatore. Il ritmo continua a svolgersi, la cesura dei versi non muta, pure l'attenzione si posa sul pianista che mostra la grossa schiena di ippopotamo. Egli partecipa totalmente al suono che produce e che pare scaturire dalle sue goffe movenze. La ripartizione di « hip popot amus » pone l'accento sui suoi fianchi rotondi, a forma di pignatta (« po-pot »), e la maiuscola di « Back » rende l'imponenza del suo corpo.

La terza stanza risponde in sordina al motivo iniziale, con l'uso di sillabe deboli e di toni sordi (« lugubrious »). La tecnica dell'immediatezza focalizza gli occhi del pianista, che forse si è voltato per stimolare la partecipazione del pubblico. Sono occhi in « trance », che ruotano rapiti dall'irresistibile ritmo jazzistico; e il verso composto dalle maiuscole richiama lo stupore di chi assiste ad un giro della morte<sup>36</sup>. La spaziatura di « as » è una pausa che precede l'esplosione delle note, e l'ultimo verso, con la sonorità dei vocaboli (tutti monosillabici), enuncia il tempo musicale incalzante e il parossismo ritmico (« bang rag »).

La tecnica cummingsiana, come s'è visto, sa corroborare

35. E. E. CUMMINGS, *Complete Poems* (1913-1935), cit., p. 107.

36. Occorre ricordare che « to loop the loop » è un termine di gergo aeronautico.

le più complesse costruzioni musicali, e nello stesso tempo può assottigliarsi nella trasparenza d'una sola nota, che si leva sul mattino. Il ritmo riacquista il significato primordiale e conferisce ad una sola vibrazione caratteri puramente evocativi. Ed ecco il trillo bitonale di un uccello, il rumore ovattato dei fiocchi di neve sulla terra, il rintocco lieve della campana e, come in « birds( » (*No Thanks*, 1935), l'eco scandito da voci quasi soprannaturali.

birds(  
     here, iven  
 ting air  
 U  
 )sing  
  
 tw  
 iligH(  
 t's  
     v  
       va  
        vas(  
 vast  
  
 ness...

L'immagine è di una spazialità assoluta. Gli uccelli si librano nella dimensione figurativa « producendo » lo spazio nella misura in cui il loro movimento si estende nel cielo. Il vero soggetto di questa lirica è l'estensione come entità, e la scia degli uccelli ne è il parametro accrescitivo. Essi fruiscono della « vastità » del tramonto, che si espande come un'eco in cerchi sempre più ampi. Tale è l'impressione data da « vastness », che ha un suo ritmo iterativo, pulsante; e si configura secondo una geometria progressiva.

Be)look  
 now  
     ( come  
 soul;  
 &: and  
 who

s)e  
 voi  
 c  
 es  
 (  
 arc  
 ar  
 a<sup>37</sup>.

Non più oggetti, gli uccelli subiscono una metamorfosi (« Be come ») e divengono eteree presenze in movimento. Si sentono voci che non hanno più nulla d'umano (« whose voices are? »), sovrapposte allo spazio puro di « vastness »; e l'eco dilata all'infinito l'inquietante interrogativo finale.

Si è detto che in Cummings vige un'estetica fondamentale, la sperimentazione, intendendo che formalismo e atteggiamenti realistici si muovono su due piani differenti, contraddittori, solo unificati da una inesauribile vocazione al mutamento. Egli sonda tutti gli strumenti percettivi, per toccare con precisione il meccanismo subconscio e porne in risalto gli elementi più reconditi, ma non per questo secondari. La continua sperimentazione non pare, di primo acchito, una crescita, e la sua ricerca non giunge a completamento.

Alcuni critici, convinti che il prodotto artistico sia una parabola orientata in qualche modo e debba necessariamente concludersi con la scoperta e la detenzione di un modello espressivo, hanno giudicato negativamente l'opera cummingsiana. Altri hanno tracciato lo sviluppo della sua poetica attraverso la visione trascendentalista della natura. « Cummings belongs with Coleridge and the Romantic tradition », ha scritto Norman Friedman, « in seeing the natural order as superior to man-made orders. He, like Coleridge, views nature as process rather than product, as dynamic rather than static, as organic rather than artificial, and as becoming rather than

37. E. E. CUMMINGS, *Complete Poems* (1913-1935), cit., p. 448.

being»<sup>38</sup>. Ma per procedere ad una sintesi chimica occorre domestichezza con gli elementi e le loro singole proprietà reattive. E Cummings, prima di operare una trasformazione, ha intuito la possibilità di composizione di quegli elementi, ad opera di un grande catalizzatore quale la dimensione figurativa.

Già questa scoperta, aiutata dalle ricerche interdisciplinari degli Anni Venti e maturata con la stesura di *Tulips and Chimneys* (1923), è un chiaro, fondamentale indizio di « crescita ». E' cresciuto subito, se così si può dire, ed ha esercitato attraverso tutta la produzione artistica una profonda vocazione figurativa. Altri autori hanno seguito la medesima strada, ma egli ne ha avuto subito lucida consapevolezza, sin dal primo soggiorno parigino nella stimolante pluralità delle ricerche d'avanguardia; una strada racchiusa tenacemente nell'anima, come ha scritto in « of my » (*XLI Poems*; 1925).

of my  
soul a street is:  
prettinesses Pic —  
abian tricktrickclickflick — er  
garnished  
of stark Picasso  
throttling trees  
  
hither  
my soul  
repairs herself with  
prisms of sharp mind  
and Matisse rhythms  
to juggle Kandinsky gold-fish...<sup>39</sup>.

Un filo che unisce idealmente i ritmi cromatici di Matisse alla frammentazione cubista, le teorie di Kandinsky all'avanguardia Dada di Francis Picabia, dimostrando quanto Cummings sia legato ai movimenti pittorici europei. Del resto ba-

38. NORMAN FRIEDMAN, *e. e. cummings: the Growth of a Writer*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1966, p. 5.

39. E. E. CUMMINGS, *Complete Poems* (1913-1935) *cit.*, p. 180.

sta un brano di « my eyes are fond of the east side » (*E:And*; 1925) per dare, anche sul piano cromatico, una dimensione definitiva all'arte cummingsiana.

as i lie asleep my eyes go into Allen street the dark long cool tunnel of raving colour, on either side the windows are packed with hardslippery greens and helplessbaby blues and stic-ky chromes and prettylemons and virginal pinks and wealthy vermilion and breathless-scarlet, dark colours like 'cellos keen fiddling colours colours cOoler than harps colours p r i c k i n g like piccolos thumPing colours like abangofpiano colours which, are, the, flowery pluckings of a harpsichord colours of pure percussion colours-like-trumpets they(writhe they, struggleinweird chords of humorous, fury heap-ingandsqueezing tum-bling-scratchinggerowd ingworming each by screeching Each)on either side the street's Darck00llonGBody windows, are. clenched. fists of tint<sup>40</sup>.

Il primo verso, tenendo questa denominazione per una poesia di struttura chiaramente prosastica, crea i presupposti figurativi. Il poeta giace nel sonno e i suoi occhi si muovono nella dimensione del sogno, o in quella dell'arte se si vuole, in cui tutto può accadere. *Allen street* si trasforma in un concerto di colori. Cummings ci dà soltanto l'immagine delle finestre, da una parte e dall'altra della strada; l'intero brano è costruito sulle risonanze cromatiche. La parola « colour » riecheggia innumerevoli volte, dando ritmo alla composizione.

La strada assomiglia ad un tunnel di colori deliranti; verdi, blu, gialli cromo o limone, rosa, rossi vermigli e scarlatti vengono abbinati a sostantivi in funzione aggettivale che richiamano la dimensione umana delle finestre, piccoli microcosmi densi di vita. Pure non v'è alcuna descrizione degli abitanti di *Allen street*, che paiono variopinti come le facciate delle loro case. Pertanto un colore può diventare « helpless » come un bambino, « virginal » come una fanciulla, o addirittura « sticky ». Cummings ce ne dà persino il suono, riproducendo le tonalità degli strumenti musicali. Colori freschi come

40. *Ibid.*, p. 100.

i pizzicati d'un'arpa o il fraseggio dei violoncelli, secchi come gli accordi d'un pianoforte o squillanti come il fiato degli ottoni. Così veri che pare di poterli afferrare, così violenti che sembrano « fists of tint ».

La lezione di Matisse, filtrata attraverso l'esperienza pittorica di Cummings, si ribalta sulla pagina letteraria e si salda al frammento poetico con assoluta naturalezza. Il grande maestro francese aveva detto che l'estremo valore espressivo dell'opera d'arte risiede nel completo accordo dei colori vivi, in un'armonia simile a quella d'un componimento musicale, e Cummings lo pone nell'olimpico degli artisti che sanno « coniugare » la realtà.

La sperimentazione cummingsiana, pertanto, si muove su tutti i piani figurativi, fruga il divenire delle cose, tenta l'assoluta spazialità delle immagini, analizza con precisione i meccanismi della natura, prefigura il tempo relativo e, nella dinamica della realtà umana e non umana, costruisce pazientemente la poetica del movimento.

RENZO S. CRIVELLI