

THE ENORMOUS ROOM

E LA VISIONE DEL PELLEGRINO

Un pellegrinaggio ai confini dell'individuo, la gioia della scoperta dell'identità dell'artista, ancora intatta, non contaminata dagli sforzi della società che annienta l'individualità umana, la sua realtà pulsante, il suo divenire: in questa chiave *The Enormous Room* si sovrappone al *Pilgrim's Progress* di John Bunyan. I titoli dei capitoli: « I Begin a Pilgrimage », « A Pilgrim's Progress », « Apollyon », « An Approach to the Delectable Mountains » sono la misura dei rimandi strutturali di Cummings; oltre ai palesi riferimenti al pellegrinaggio cristiano, immersi nella simbologia tradizionale di Bunyan. Il motivo del viaggio verso una seconda nascita, l'accettazione dell'esperienza come elemento formativo verso l'abolizione del temporale — in cui si perpetua la visione trascendentale —, sono tutti elementi che dal *Pilgrim's Progress* travalicano nello stanzone « filled with pillars » dal campo di prigionia di La Ferté Macé. Ma al di là delle affinità schematiche, che si esauriscono, come ha fatto notare Kingsley Widmer, nella ricerca di un espediente costruttivo, il « romanzo » cummingsiano si arricchisce progressivamente di affinità spirituali. L'uso di Bunyan, trasportato nella dimensione senza tempo, permea tutta l'opera narrativa, e da « partial » si fa totale, avendo Cummings ribaltato i termini ma non la problematica di Christian¹. Se il viaggio non è più possibile perché i muri dell'« enormous room » trattengono fatalmente il

1. « While the use of Bunyan and the pilgrimage is only partial, and probably would not justify the ingenuity of systematic exposition, it does give elements of order at several levels to the poetic narrative »: KINGSLEY WIDMER, « Timeless Prose », in *Twentieth Century Literature*, April-July 1958, p. 6.

pellegrino, sarà allora il pellegrino spettatore di un viaggio che trascorrerà innanzi a lui, come in un filmato che nulla toglia al dramma degli avvenimenti. Inizia Bunyan:

As I walked through the wilderness of this world, I lighted on a certain place, where was a den; and I laid me down in that place to sleep: and as I slept I dreamed a dream...².

Il sogno si presta alle allegorie, specie se racchiude la simbologia teologica di Bunyan, il nodo dell'esperienza strettamente cristiana e la prospettiva nebulosa, atemporale, d'una geografia emblematica. Bunyan, a quanto appurato dalla critica più recente, iniziò il *Pilgrim's Progress* durante il primo periodo di prigionia, subito dopo la stesura di *Grace Abounding*, e anche questo elemento corrobora l'affinità ispirativa dei due « itinerari », seppur ribaltati, come s'è detto, nell'impianto speculativo.

Dopo l'arresto e l'angoscia di non saperne le ragioni, il protagonista dell'*Enormous Room* sembra porsi nella medesima dimensione nebulosa, a cui il sogno conferisce profondità allegoriche. « I began to think that I had dreamed the incidents of the preceeding hours »³. Il viaggio sta per iniziare e già la domanda inquietante: « why was I here, anyway? » prende le distanze dalla realtà temporale. Il tempo cronologico sfuma con il lento ritmare del treno verso una località ignota, che Cummings scambia per Marsiglia e il cui nome si dissolve nell'aria come un suono, un sospiro indefinito: « Mah-say ». Più oltre, operata la sostituzione del tempo, con la porta della prigione saldamente chiusa alle spalle, dirà ancora sbigottito: « I was walking in a dream »⁴.

2. JOHN BUNYAN, *The Pilgrim's Progress*, The Penguin English Library, p. 39.

3. E.E. CUMMINGS, *The Enormous Room*, Penguin Modern Classics, p. 53. (D'ora in poi si darà come riferimento la sigla ER).

4. *Idem*, p. 71.

Come Christian, il prigioniero deve caricarsi sulla schiena il suo bagaglio (« bed-roll and bed »), simbolo del peccato; e l'immagine rispecchia l'iconografia medievale del viandante.

I found my stick, at which 'piece of furniture' they amused themselves a little until I showed its use, by catching the ring at the mouth of my sack in the curved end of the stick and swinging the whole business unaided on my back⁵.

Poi l'arrivo alla stazione di Briouse, dove il fardello viene lasciato in deposito e, come per incanto, Cummings scopre la dolcezza della notte e sente fluire una felicità « misteriosa ». *Good will* predice a Christian, nel *Pilgrim's Progress*, che, una volta giunto « to the place of deliverance », il peso sarebbe caduto da solo, e questo dinnanzi alla Croce perché Cristo, con la sua morte, ha liberato l'uomo dal peccato. « So I saw in my dream, that just as Christian came up with the Cross, his burden loosed from off his shoulders, and fell from off his back »⁶. Ed ecco che, nella camminata notturna, il prigioniero si trova improvvisamente « face to face with a little wooden man hanging all by itself in a grove of low trees »⁷. L'incontro è esaltante, il corpo di legno del crocifisso, scolpito rozzamente da un artigiano sconosciuto, è più che una visione allegorica. Il suo profilo contorto, gli spigoli duri delle braccia, il tormento del volto parlano « the angular actual language of his martyred body »⁸. Ma è un nuovo tipo di linguaggio, che s'infigge negli occhi del crocifisso e comunica per istinto attraverso la coscienza di quel corpo martirizzato.

Questa è la prima scoperta di Cummings, ormai inserito nella schiera dei prescelti e pronto ad affrontare, di là dalla porta dell'« enormous room », l'avventura della salvezza. Chri-

5. *Idem*, p. 44.

6. JOHN BUNYAN, *op. cit.*, p. 69-70.

7. *ER*, p. 55.

8. *Idem*, p. 56.

stian, occorre ricordarlo, lascia alle spalle la *City of Destruction* prima di oltrepassare lo « strait Gate » ed entrare nell'*Interpreter's House*, ma per fare ciò apprende la dura lezione di *Worldly Wiseman*, il cattivo consigliere. Non è soggiornando nel villaggio di *Morality*, governato da *Legality* e da suo figlio *Civility*, che si ottiene il pieno beneficio dell'esperienza. Né per Bunyan l'adesione incondizionata all'*establishment* è fonte di catarsi. Nell'immoralità totale della guerra, che sovverte l'ordine e la legalità delle cose umane, occorre ripudiare il concetto di civiltà e chiudersi alle sovrastrutture, non ultima quella del linguaggio. In Cummings va maturando questo distacco, anche se la coscienza di una spartizione tra società ed esperienza individuale verrà in seguito, nella *Interpreter's House* di La Ferté Macé, cosparsa di esempi viventi, con le lunghe finestre e i pilastri a navata che la fanno « ecclesiastical in feeling ».

I had seen him before in the dream of some medieval saint with a thief sagging at either side, surrounded with crisp angels. Tonight he was alone; save for myself, and the moon's minute flower pushing between slabs of fractured cloud⁹.

Il sogno torna a sottolineare il valore trascendentale di quella visione, ma il richiamo alla realtà della solitudine ne proietta l'immagine sullo schermo della natura, al riverbero di una città irreali nel chiarore ipnotico della luna. Ed egli la chiama « moon's picture of a town ».

These streets with their houses did not exist, they were but a ludicrous projection of the moon's sumptuous personality. This was a city of Pretend, created by the hypnotism of moonlight¹⁰.

La città esiste davvero; l'illusione ha solo spaziato oltre i suoi confini in un improvviso squarcio della coscienza. Gli occhi

9. *Ibidem*.

10. *Idem*, pp. 56-57.

di Cummings hanno veduto e capito l'incanto della *Celestial City* e la sua « fragile echo of colour »; basterebbe un semplice soffio per infrangere l'armonia perfetta di quella visione, e tutto crollerebbe in silenzio, ma egli non fa nulla (« I must not, or lose all »). Poi le pietre grigie del muro della prigione, ed egli « percepisce di essere giunto allo ' strait Gate ' ». « Now I perceived that we made towards a gate, singularly narrow and forbidding, in the grey, long wall »¹¹. All'interno dell'edificio il buio si fa più cupo; i riferimenti alla luce della luna guidano gli spostamenti da una stanza alla altra, fino alla cappella, dove il prigioniero riceve, come fosse un viatico, la *paillasse* su cui dormirà nei lunghi mesi di internamento. Il gioco delle ombre, il silenzio rotto dal rumore delle porte e delle serrature, il susseguirsi di « percezioni » di forme ed oggetti accrescono un vago senso di paura e di colpevolezza.

Staring ahead, I gradually disinterred the pale carrion of the darkness — an altar, guarded with the ugliness of unlit candles, on which stood inexorably the efficient implements for eating God.

I was to be confessed, then, of my guilty conscience, before retiring? It boded well for the morrow¹².

Poco dopo, l'oscurità completa della stanza di prigionia gli pare una morsa insopportabile. Il corpo disteso sulla *paillasse* si abbandona lentamente alla stanchezza e all'emozione, ma gli occhi restano aperti; e d'improvviso « percepiscono » la presenza di altre persone. Sono suoni e rumori che trasformano la stanza, ne proiettano le pareti in lontananza, facendola « enormous » e conferendole profondità e larghezza immense. Qui inizia il grande viaggio, ribaltato nella profondità della coscienza. Cummings è entrato nella schiera degli « eletti »,

11. *Ibidem*.

12. *Idem*, p. 60.

capace ormai di dilatare le pareti dell'« enormous room » oltre i confini della realtà.

La sua crescita spirituale spazierà, paradossalmente, nel microcosmo di quelle quattro mura. E i suoi occhi, poco a poco, riusciranno a scorgere le « Delectable Mountains ».

La scoperta degli « altri » matura nell'oscurità e si esemplifica in una indistinta successione di suoni e di percezioni che nulla hanno a che vedere con il linguaggio. Nel momento in cui Cummings viene arrestato si crea una netta separazione tra i canali comuni dell'esperienza e la nuova realtà che lo circonda. Non che l'esperienza precedente scompaia del tutto, ma gli apporti culturali tradizionali, l'educazione, le strutture sociali e il loro rapporto con la realtà si confrontano in una atmosfera di sogno, densa di fluidità. Per il prigioniero non conta più il modo in cui la realtà si manifesta, ma il fatto che essa esista di per sé, come patrimonio inalienabile dell'individuo. E l'esperienza si lega a questa realtà in modo autonomo; non programmabile, libera da qualsiasi *medium* culturale e da ogni sorta di coercizione. Il binomio linguaggio-esperienza si scinde e, per una legge di equilibrio molecolare, si ricompone in esperienza-realtà individuale, eliminando le scorie culturali.

Il mondo degli « eletti » non soddisfa nessuna legge specifica in quanto non ha formule da verificare: esso esiste e basta. Non è un momento di disordine che mira alla sopravvivenza in attesa che la guerra finisca e tutto torni allo *status quo*, è la normalità, giacché l'individuo non finisce mai di combattere per vivere. Christian, nel pellegrinaggio verso la salvezza, compie un viaggio nella propria individualità per conoscere nell'uomo l'abitudine al male e all'errore, e temprarsi con l'aiuto della grazia. Così Cummings esercita una profonda ricognizione nei valori istintuali dell'uomo, per scoprire che la salvezza non è una struttura ecclesiale, e quindi istituzionalizzabile, ma un elemento innato di trascendenza.

Questo spiega la sua scoperta dell'animalità come valore positivo ed essenziale, attraverso cui opera la vera, nuova esperienza. Il primo contatto con questo tipo di realtà si risolve infatti con l'immagine dei due compagni urinanti contro il muro della stanza.

About five minutes after lying down I saw (by a hitherto unnoticed speck of light which burned near the doors which I had entered) two extraordinary looking figures[...] wander down the room and urinate profusely in the corner nearest me¹³.

I riferimenti osceni si moltiplicano fino a diventare un tema dominante di *Enormous Room*, tant'è che il « romanzo » venne accettato con difficoltà e i primi recensori ne biasimarono l'exasperata coprofilia¹⁴. Ma al di là di ogni apparenza il ricorso all'oscenità non ha nulla di gratuito e contribuisce a rafforzare la struttura dell'opera, sviluppando un profondo e circostanziato sistema di metafore.

Spesse volte Cummings è stato accusato di « infantilismo ». Rudolph Von Abele ha sottolineato la sua capacità di ricorrere alle immagini proibite del sesso e dell'escremento, « whose force is proportional to its hostility to canons of "good taste" », per svilupparne la potenzialità satirica. E ha aggiunto, « it is perhaps inevitable that he should be called "infantile" or "adolescent" for it »¹⁵. Ma l'*Enormous Room* è esente da atteggiamenti satirici, più facilmente collocabili nella poesia della maturità. E' strano come proprio la « excremental vision » sia stata sottovalutata da certa critica o addirittura considerata un elemento superfluo¹⁶. Qualsiasi analisi del « romanzo » cummingsiano non può prescindere dalla metafora dell'osce-

13. *Idem*, p. 61.

14. Cfr. Lettera a Lloyd Frankenberg, su *Selected Letters of E.E. Cummings*, ed. F.W. DUPEE & GEORGE STADE, New York, Harcourt, Brace & World, p. 184.

15. RUDOLPH VON ABELE, « Only to Grow': Change in the Poetry of E.E. Cummings », in *PMLA*, LXX, p. 928.

16. Cfr. D.K. LAMB, in *Detroit News*, 4 June, 1922.

no, a meno di ridurre il tutto ad un *reportage* sui campi di prigionia francesi durante la I Guerra mondiale. Pure l'esperienza dell'*Enormous Room* dice molto di più: è un pellegrinaggio dell'uomo del XX secolo verso la salvezza, alla scoperta di quanto, nell'uomo, è rimasto intatto dopo la devastazione della civiltà organizzata, dell'ipocrisia religiosa e della scienza. E la risposta di Cummings ad una società ormai asettica è, per l'appunto, la scoperta della metafora escrementale.

Se « infantilismo » ha un significato dispregiativo (ma non pare un argomento accettabile, se non si vogliono dare giudizi negativi su artisti come Swift o Paul Klee), è meglio parlare di « regressione » e individuare i confini di questo ritorno all'infanzia, dandogli una prospettiva concreta e cosciente. Si è detto che il viaggio di Cummings, rispetto al *Pilgrim's Progress*, è un viaggio ribaltato, ma ciò non significa necessariamente che sia un procedimento involutivo.

L'« excremental vision » è certo collegata al concetto di analità, e rappresenta una delle fasi di sviluppo della sessualità infantile. Le sue caratteristiche sono state sondate dalla moderna psicanalisi, che ha rilevato tutta una serie di collegamenti con il concetto di sublimazione. Ma quel che più interessa è il rapporto tra l'analità come esercizio incoatto della sessualità del bambino e il mondo degli adulti, costruito su schemi repressivi. Freud ha descritto la fase anale come un periodo in cui la libido, che rappresenta la potenzialità energetica del corpo umano, si concentra nelle feci e nella capacità di amministrarle secondo le contingenze. Esse acquistano un significato simbolico per il bambino, ed egli le usa per ottenere attenzione ed interesse dagli altri, o meglio per stimolare l'amore degli adulti. Con la crescita sessuale e il definitivo passaggio all'organizzazione genitale, l'individuo tende a reprimere la visione escrementale e a predisporre per un mondo che l'ha bandita tassativamente. Ma repressione non significa annullamento inconscio, giacché il carattere erotico-anale trasmigra nella simbologia della società contemporanea e ne diviene l'emblema.

Il binomio denaro-feci, che si incentra nell'amministrazione degli escrementi come elemento di proprietà, è una continuazione inconscia dell'erotismo anale infantile ed informa la società capitalistica, come ha sottolineato Erich Fromm¹⁷. Esistono quindi due forme di analità: quella infantile, libera da ogni condizionamento e legata al puro esercizio istintuale dell'organismo: e quella adulta, biologicamente organizzata ma *de facto* snaturata, dirottata sui miti fondamentali del capitalismo e soggetta a condizionamenti culturali e religiosi.

Con l'imprigionamento, in Cummings si crea un diaframma tra i simboli tradizionali della società organizzata e quelli elementari della percezione infantile in cui vige una fluidità compositiva immediata. In questo modo la visione escrementale diviene uno strumento regressivo dapprima inconscio poi, poco e poco, riscoperto ed assimilato. Da qui inizia il viaggio, con la frattura diretta tra passato ed esperienza presente, per conoscere le cose e dare loro un nome, e stabilire una nuova serie di valori attraverso una nuova serie di simboli. Cummings ha più volte affermato che la vera esperienza risiede nella infanzia, e che essa non può essere assimilata « until we have accomplished the thorough destruction of the world ». Attraverso questa distruzione « we cease to be spectators of a ludicrous and ineffectual striving and, involving ourselves in a new and fundamental kinesis, become protagonists of the child's vision »¹⁸. In pratica, solo annullando i simboli tradizionali e spogliando l'uomo delle sovrastrutture socio-culturali, lo si riconduce alla nudità istintuale, al mondo infantile in cui tutto è intensamente vivo e presente; in cui ogni bisogno naturale è soddisfatto e non corrotto dalla neurosi repressiva della società capitalistica. Ecco i termini della « excremental vision »: per il bambino nulla è osceno o corrotto, ma la corruzione risiede nell'analità repressa. L'immagine degli escre-

17. Cfr. ERICH FROMM, *Die psychoanalytische Charakterologie und ihre Bedeutung für die Sozialpsychologie*, in *Zeitschrift für Sozialforschung*, I (1932), pp. 253-77.

18. E.E. CUMMINGS, « Gaston Lachaise », in *The Dial*, febbraio 1920.

menti, con il bagaglio di oscenità e di sporcizia, si trasforma in immagine di naturalezza incorruttibile, mentre il mondo dell'analisi adulta, con le sue formule di pudicizia e di pulizia, diviene una maleodorante accozzaglia di regole oscene. L'uso della metafora, pertanto, conferisce all'oscenità dell'*Enormous Room* un valore profondo, annullando il significato esteriore delle immagini e dando all'opera un indirizzo diametralmente opposto a quello apparente.

Quando Cummings si risveglia a La Ferté Macé gli viene offerta una ciotola di « liquid slime » ed egli sembra rifiutare il primo contatto con il mondo escrementale. Ma l'offerta è un primo elemento di solidarietà che egli apprende attraverso l'istinto della fame; la tazza viene depositata per terra accanto alla *paillasse* e la figura scompare nell'oscurità. L'accettazione di quella poltiglia come nutrimento avviene attraverso un canale che gli è del tutto nuovo: il soddisfacimento d'una esigenza meramente corporale. La fame è una prima sensazione che la società dei consumi non conosce. La sera precedente, stando nella cappella della prigione, aveva posato gli occhi sugli « efficient implements for eating God », ma qui, tra le mura dell'« enormous room », non v'è nulla di lucente e di pulito. I prigionieri mangiano come possono e l'unico utensile autorizzato è un pezzo di cucchiaino. Il cibo non ha un sapore preciso, è « dull, almost bitter, clinging thick, nauseating », quasi una densa versione del gusto impreciso del pane azzimo; e, subito dopo averlo mangiato, Cummings sente rifluire un nuovo desiderio di vivere. « I felt a renewed interest in living as soon as the deathful swallow descended to my abdomen »¹⁹. La metafora continua a svilupparsi, da quella poltiglia così « deathful » scaturisce il miracolo della vita e nella penombra della stanza egli riconosce qua e là « lively patches of vibrating humanity ». La percezione sembra diventare un elemento tattile (« a darkness gruesomely tactile ») e tutti i canali sensitivi del corpo umano agiscono con immediatezza, prima ancora che il linguaggio

19. *ER*, p. 62.

definisca gli oggetti e stabilisca una loro relazione obbiettiva. Questo è indubbiamente il modo di percepire del bambino, per cui importa meno il significato dell'oggetto quanto il suo divenire, e tende a riconoscerlo per i suoi mutamenti. Così che la sensazione di vibrante umanità nasce dall'immediatezza figurativa di quei « patches », prima ancora che da un'emozione organizzata nella mente.

Le allusioni al modo di recepire l'esperienza con curiosità tipicamente infantile sono assai precise nell'*Enormous Room*; per esempio, parlando del periodo in cui scopre la realtà dei compagni di prigionia, Cummings dice che « it was like a vast grey box in which are laid helter-skelter a great many toys, each of which is itself completely significant apart from the always unchanging temporal dimension which merely contains it along with the rest »²⁰. Infatti non esiste una classificazione temporale delle singole esperienze infantili; i giocattoli giacciono alla rinfusa nella scatola e basta che il bambino ne tragga uno, per isolarlo dal tempo e renderlo presente a qualsiasi ricordo. L'emozione che il « toy » conferisce è talvolta meramente tattile, o interessa l'olfatto, tant'è che il brodo che Cummings beve « smelled rather much like an old attic in which kites and other toys gradually are forgotten in a gentle darkness »²¹. Il richiamo all'antica soffitta e all'aquilone è tipico delle reminiscenze dell'infanzia; del resto in prigione il tempo non conta: è un eterno presente.

How, in such a case, could events occur and be remembered otherwise than as individualities distinct from Time Itself? Or, since one day and the next are the same to such a prisoner, where does Time come in at all? ... whatever happens, while it may happen in connection with some other perfectly distinct happening, does not happen in a scale of temporal priorities — each happening is selfsufficient, irrespective of minutes, months and the other treasures of freedom²².

20. *Idem*, p. 102.

21. *Idem*, p. 88.

22. *Idem*, pp. 102-3.

I riferimenti temporali nell'*Enormous Room* concernono più che altro l'involucro globale degli avvenimenti e, a parte lo episodio della celebrazione del Natale 1917, sono del tutto assenti. Come ha scritto Kingsley Widmer, le unità di tempo dominanti sono le impressioni lasciate dagli oggetti e dalle azioni, spesse volte disposte in surrealistica sconnessione. Azioni come lo svuotamento dei secchi di escrementi, le docce fredde o il passeggio nel cortile, ma anche il ricorrere di un suono o di un odore, la visualizzazione di un oggetto²³. Cummings dice per l'appunto che non esiste una scala prioritaria di tempo quando un uomo viene imprigionato, perché ogni avvenimento è autonomo e la realtà che sta al di fuori non è un parametro accettabile. L'immagine del « toy » insiste sui metodi della percezione infantile e dà ancor maggiore profondità al concetto di « Non-tempo », come pure la similitudine del « grey box »:

I shall (on the contrary) lift from their grey box at random certain (to me) more or less astonishing toys; which may or may not please the reader, but whose colours and shapes and textures are part of that actual Present — without future and past — whereof they alone are cognizant who, so to speak, have submitted to an amputation of the world²⁴.

Non c'è alcun tentativo di inserire il passato o il futuro nel mosaico di impressioni che dà forma e spazialità all'esperienza. Gli oggetti sono il presente dell'emozione subitanea e agiscono attraverso le loro proprietà figurative (« colours, shapes and textures »). E' l'emozione che segna il tempo non più cronologico del pellegrinaggio di Cummings. Un mozzicone di sigaretta gettato via, un tocco amichevole sulla spalla, un sorriso o il rumore della porta che si apre scandiscono il « pilgrim's progress », e da precise unità di misura si trasformano in autonomi frammenti di tempo; la loro connessione è

23. KINGSLEY WIDMER, *Timeless Prose*, op. cit., pp. 4-5.

24. ER, p. 103.

soggettiva ed arbitraria. Il pericolo di imprigionamento è un lento distacco dai parametri temporali per permettere al « pellegrino » di vedere ed intendere le cose *sub specie aeternitatis*; così come Christian deve arrivare a perdere, con grande fatica, la cognizione del tempo corporale per riuscire ad immergersi nel fiume che circonda la *Celestial City*, e morire per vivere eternamente. L'apporto degli altri prigionieri, è pertanto fondamentale, poiché è attraverso l'esercizio dell'esperienza umana che si sviluppano i valori della solidarietà, della carità, dell'amore fraterno contrapposti alla bestialità della guerra e alla cecità del potere secolare.

Dopo l'offerta della tazza di « liquid slime », il successivo contatto con i compagni, definiti sulle prime una « crude imitation of humanity », è rappresentato dall'indistinto chiasso interrotto solo dal rumore di « exploding bowels » e dalla scoperta della grossa secchia traboccante di escrementi a poca distanza dal suo letto. L'urina fuoriuscita è sparsa tutt'intorno la sua *paillasse*, ed egli ne è immerso. Il « bagno » suggella la sua nascita, e il capitolo si intitola per l'appunto *Le Nouveau*.

In un saggio del 1912, Freud afferma che l'istinto sessuale è originariamente formato da molteplici componenti, alcune delle quali, con il subentrare dello stadio adulto, vengono soppresse o trasformate. Una di esse è la tendenza alla coprofilia, che risulta incompatibile con i modelli estetici e culturali della società civile forse a causa del raggiungimento della posizione eretta, che innalza dal suolo il nostro organo olfattivo. Ma questo processo tocca soltanto l'involucro della nostra complessa struttura e non altera il meccanismo fondamentale dell'eccitazione erotica. La escrementalità è troppo legata alla sessualità, dato che gli stessi genitali non si sono sviluppati come tutto il corpo in direzione della bellezza e hanno mantenuto le caratteristiche animali. Pertanto l'amore ha conservato la sua animalità²⁵.

25. SIGMUND FREUD, *Collected Papers*, New-York-London, ed. J. Riviere & J. Strachey, International Psycho-Analytical Press, vol. IV, 215.

La *paillasse*, punto fermo nel viaggio di Cummings, non è la comoda poltrona di una sala cinematografica in cui lo spettatore, con la schiena ben eretta, assiste alle tappe del pellegrinaggio: è un giaciglio poverissimo, gettato per terra. Essa simboleggia, così imbevuta di urina, il ritorno dell'organismo olfattivo al livello del suolo.

Dice ancora Freud che l'intiera sessualità, e non soltanto l'eroticismo anale, rischia di soccombere con la repressione derivata dall'adozione della posizione eretta e dall'atrofizzazione dell'olfatto; come pure il concetto di soddisfacimento sessuale tende a scomparire di fronte alla sublimazione. La moderna società è affetta da neurosi e non è un caso che tutti i neurotici muovano obiezioni al fatto che *inter urinas et faeces nascimur*²⁶. *Le Nouveau* apre gli occhi al mondo ed apprende innanzi tutto il linguaggio degli « exploding bowels », poi il linguaggio dell'olfatto, infine il linguaggio dell'amore, perché esso è, nelle sue profonde radici, animalità. Non v'è nessuna traccia del linguaggio organizzato, tipica espressione di quella cultura che ha distorto la genuinità dei valori umani. E quando l'amico gli ricorda una prima volta che « this is the finest place on earth », la sua mente corre al mondo lasciato alle spalle, e al capo della sezione sanitaria della Croce Rossa, il terribile ufficiale americano che impersona il mito della superiorità culturale degli Stati Uniti.

A vision of the *Chef de Section Sanitaire Vingt-et-Un* passed through my mind. The doughy face. Imitation-English officer swagger. Large calves, squeakin puttees. The daily lecture: 'I doughno what's th' matter with you fellers. You look like nice boys. Well-educated. But you are so dirty in your habits. [...] We gotta show we're superior to 'em. Those bastards doughno what a bath means. And you fellers are always hangin' round, talkin' with them dirty frog-eaters that does the cookin' and the dirty work round here. [...] If you want me to send you

26. SIGMUND FREUD, *Civilization and Its Discontents*, London, Hogarth Press, 1930, 78n.

out, you gotta shave and look neat, and *keep away from them dirty Frenchmen* ²⁷.

Per *le Chef de Section Sanitaire* essere « well educated » significa soltanto vestire con cura ed essere puliti, perché questa è la regola della società, né è concepibile che i « nice boys » si accompagnino con quelli che sono di ramazza alle latrine; ma Cummings può riderci sopra con sereno distacco (« I laughed for sheer Joy »). Un altro esempio significativo riguarda la lotta dei compagni per ottenere la sua *paillasse*. La prima impressione indica mera bestialità. Agli occhi del prigioniero i contendenti sembrano animali inferociti che perseguono un istinto egoistico. Poi, invece, egli si rende conto che « these hostile forces were contending, not for the possession of the mattress, but merely for the privilege of presenting the mattress to myself » ²⁸. L'« enormous room » non è dunque un serraglio per bestie in cattività, come tutto fa sembrare, bensì un luogo dove si esercita l'essenza della solidarietà ²⁹. Cummings apprende che non solo l'istinto egoistico ma anche la bontà, nelle sue radici più profonde, è una forma di aggressione. L'educazione di *Le Nouveau* diviene ora più complessa. Cummings è come un bambino appena nato che scopre tutto attraverso l'esperienza istintiva, e l'« enormous room » comincia a rischiararsi ai suoi occhi. La luce vi penetra lentamente: « All this time the enormous room was filling gradually with dirty light » ³⁰. Egli ha ora un'esatta idea delle dimensioni della stanza e può delimitare il suo microcosmo. Il chiarore investe i muri, che sono « drab, sweating and poisonous » e acquista le medesime caratteristiche (« dirty

27. ER, p. 65.

28. *Idem*, p. 66.

29. I riferimenti agli animali sono assai frequenti nelle descrizioni che Cummings fa dei compagni di prigionia; ma ciò serve solo ad affermare la sostanziale differenza tra bestialità e coscienza umana istintiva. Per esempio, l'uomo che assomiglia ad un orso e fuma nella pipa ciò che pare una mistura di legno e letame, si trasformerà in una Delectable Mountain (ER, p. 67).

30. ER, p. 68.

light »). Essa ha una forma allungata, con pilastri e volte, ed è « unmistakably ecclesiastical in feeling »; in un angolo stanno sei secchi colmi d'urina³¹. Più in là:

... a few boards tacked together in any fashion to make a two-sided screen four feet in height marked the position of a *cabinet d'aisance*, composed of a small coverless tin pail identical with the other six, and a board of the usual design which could be placed on the pail or not as desired. The wooden floor in the neighbourhood of the booth and pails was of a dark colour, obviously owing to the continual overflow of their contents³².

Non tutte le secchie vengono portate in un pozzo nero al piano terreno, alcune sono utilizzate per concimare un piccolo giardino « in which it was rumoured [*the Directeur*] was growing a rose for his daughter »³³. Qui la metafora è elementare e Cummings sembra suggerire che la visione escrementale include, spaziando nella natura, il concetto di bellezza; anzi, ne è l'origine occulta³⁴. Mano a mano che le funzioni biologiche si manifestano, *Le Nouveau* viene coinvolto nella simbologia dell'« enormous room », e si moltiplicano i riferimenti al sogno (« I was walking in a dream ») e ai mezzi percettivi della nuova esperienza (« but I perceived in the crowd the now familiar faces »). Egli scopre poco a poco che i compagni di prigionia gli sono familiari e nasce una forma di amicizia quasi inspiegabile, poiché non c'è stato affiatamento fra di loro, né si sono scambiati parola.

Il termine « optically » informa uno dei cinque sensi e, ancora una volta, dimostra che le relazioni umane possono seguire

31. Altre allusioni alla sensazione ecclesiale che dà la stanza si trovano a p. 63 e 171.

32. *ER*, p. 69.

33. *Idem*, p. 82.

34. Cfr., per esempio, l'immagine della fanciulla che sorride a Cummings dalla finestra. La sua bellezza, pur devastata dalla paura, ha come attributo gli « excremental hair » (*ER*, p. 74).

canali strettamente fisici per svilupparsi, e che la loro legge più intrinseca è l'immediatezza. Talvolta è un banale gesto come un tocco della mano a racchiudere una subitanea emozione di solidarietà, e Cummings si sente al centro di una « stupendous crowd ». Ora la sua curiosità cresce in pari con la sua fame di esperienza, e si sta trasformando in un adolescente che vuol dare un nome a tutte le cose ed è impaziente di confrontarsi con esse.

Incidentally, I exchanged (in the course of the next two hours) a considerable mass of two-legged beings for a number of extremely interesting individuals. [...] In prison one learns several million things ³⁶.

La prima giornata di *Le Nouveau* si conclude con una « perfect symphony of 'Bonne-nuit's, Dormez-bien's' and other affectionate admonitions » ed egli, prima di addormentarsi, sente fluire una nuova gioia, come primo sintomo dell'intrapresa conquista della salvezza.

'By God', I said, 'this is the finest place I've ever been in my life'. 'It is the finest place in the world; said B. 's voice ³⁷.

B., l'amico che ha involontariamente causato il loro imprigionamento, gioca qui una parte molto simile a quella dell'Interpreter di Bunyan. Nell'*Interpreter's House* Christian osserva i « portraits » ed essi gli vengono spiegati come allegorie del bene, nell'*Enormous Room* è B. a richiamare l'attenzione di Cummings sui personaggi che incarnano la bontà e a ricordargli che quello è il miglior posto del mondo.

B. called my attention to a figure squatting in the middle of the cour [...]. As it turned out, he was one of The Delectable Mountains; to discover which I had come a long and difficult way ³⁸.

35. *ER*, p. 90.

36. *Idem*, p. 99-100.

37. *Idem*, p. 101.

38. *Idem*, p. 92-93.

Con il « group of portraits » l'*Enormous Room* entra nella seconda fase. La prima aveva spaziato dallo Slough of Despond, « commonly known as *Section Sanitaire Vingt-et-Un* », fino all'ingresso nella prigione, la seconda segna la scoperta delle Delectable Mountains, meta precisa del « long and difficult way ». La metafora spiega La Ferté Macé come un *Porte de Triage* dove gli uomini attendono il giudizio finale per conoscere il loro destino. Se ritenuti colpevoli, vengono smistati al penitenziario di Précigné, se innocenti riacquistano la libertà. Cummings sottolinea che a Précigné si resta detenuti per tutta la durata della guerra e su di esso « the most awful rumours were spread ».

La Ferté was, then, a stepping stone either to freedom or to Précigné [...]. But the excellent and inimitable and altogether benignant French government was not satisfied with its own generosity in presenting one merely with Précigné — beyond that lurked a *cauchemar* called by the singularly poetic name, Isle de Groix. A man who went to Isle de Groix was done³⁹.

Praticamente il « pilgrim's progress » termina con il giudizio finale che stabilisce la salvezza eterna (« freedom »), oppure il purgatorio di Précigné, la cui durata è sconosciuta ma ha il concetto di una espiazione temporale; l'immagine di Isle de Groix, infine, simboleggia, nella visione trascendentale, la dannazione eterna. Chiunque sia condannato all'inferno di Isle de Croix è un uomo finito.

* * *

Un punto focale del *Pilgrim's Progress* è l'incontro tra Christian ed Apollyon, il « foul fiend » che gli sbarrava il cammino nella « Valley of the Shadow of Death ». Cummings usa

39. *Idem*, p. 103.

nell'*Enormous Room* la medesima allegoria infernale identificando in Apollyon il direttore della prigione di La Ferté.

By Apollyon I mean a very definite fiend. A fiend who, secluded in the sumptuous and luxurious privacy of his own personale *bureau* [...] compelled to the unimaginable meanness of his will [...] all — within the sweating walls of La Ferté — that was once upon a time human. I mean a very complete Apollyon, a Satan whose word is dreadful not because it is painstakingly unjust but because it is incomprehensibly omnipotent. I mean, in short, *Monsieur le Directeur*⁴⁰.

Egli amministra il potere attraverso tre strumenti: « Fear, Women, and Sunday », che rappresentano una sorta di Trinità infernale contrapposta ad un'altra trinità su cui poggia tutta l'esperienza dell'*Enormous Room*: l'esercizio dei principi erotici, urinarii ed escrementali.

Norman O. Brown, nel suo studio sul carattere anale della Storia, ha posto in relazione l'escatologia luterana con la psicanalisi, basandosi sul fatto che Lutero ricevette l'illuminazione protestante « while seated on a privy ».

The issue is: what exactly does the privy mean to Luther? But since the theory of sublimation is at stake in such an investigation, we cannot use the theory of sublimation to impute to Luther's unconscious unconscious meanings for the privy. Rather we must rely on the historical evidence of his writings for documented fact as to what the privy meant to Luther (in psychoanalytical terms, his 'associations' to the idea of the privy). Such an empirical investigation of Luther's writings reveals the existence of a middle term, unexplored by both the psychoanalysts and the historians, connectingg the privy with Protestantism on the one hand and capitalism on the other. This middle term is the Devil⁴¹.

40. *Idem*, p. 128.

41. NORMAN O. BROWN, *Life Against Death: the psychoanalytical meaning of history*, London, Routledge & Kegan Paul Ltd., pag. 206.

Il Diavolo ha dunque un carattere tipicamente anale, e il colore con cui viene associato è il nero perché è sinonimo di immondezza e sporcizia. Dice ancora Norman O. Brown che è errato riferire il concetto del Diavolo luterano all'iconografia medievale, giacché « the age which gave birth to Protestantism experienced the Devil with a peculiar immediacy, power and pervasiveness »⁴². Si è già parlato delle caratteristiche anali della società capitalistica, fondata sulla repressione e sulla sublimazione del binomio denaro-feci; il Diavolo di Lutero, con la sua tremenda carica di analità, si identifica nell'usura e ne fa uno dei più moderni mezzi di corruzione. Il denaro regola il pensiero umano e lo distoglie da Dio, perché diventa Dio stesso e governa il mondo. L'uomo, aderendo a questa cresta, tende a sostituirsi a Dio ed utilizza la potenza del denaro per impugnare il destino degli altri uomini, poiché « the fundamental aim of Satan himself is the same as the fundamental aim of capitalism — to make himself *princeps mundi* and *deus huius seculi* and Luther sees the final coming to power in this world of Satan in the coming to power of capitalism »⁴³.

Per Cummings il mondo del danaro, con tutti i suoi prodotti quali il consumismo, il commercio disonesto, la venalità dei rapporti umani, le menzogne della pubblicità, è un « unworld », ovvero un « really unreal world ». L'uomo rifugge ogni dimensione spirituale per appoggiarsi alla scienza e alle sue leggi razionali, e l'unica sua possibilità di salvezza risiede nel rifiuto della società organizzata per istaurare un nuovo ordine naturale in cui si senta veramente vivo. Questo concetto appare già, per esempio, in una delle prime poesie cummingsiane: « Epithalamion », uscita poco dopo la pubblicazione dell'*Enormous Room*⁴⁴. Il commercio e la scienza

42. *Idem*, p. 207.

43. *Idem*, p. 221.

44. E.E. CUMMINGS, *Complete Poems* (1913-1962), Macgibbon & Kee, 1968, p. 3. (Ulteriori riferimenti a questo testo porteranno la sigla CP).

sono un insulto alla dignità umana ed emanano direttamente dall'Inferno. Perciò bisogna avere pietà di questo « busy monster, mankind » avvelenato dall'asettico esercizio della ragione. Lutero vede la Ragione come un paravento dietro cui agisce il Diavolo e come la sorgente di tutte le conquiste terrene, ma quest'ultime sono solo un mezzo per allargare i domini infernali. Pertanto gli insegnamenti della Ragione coincidono con gli insegnamenti del Diavolo e la voce della Ragione è la voce del Diavolo⁴⁵. Se l'anima e il cuore dell'uomo agiscono come forze vitali, Cummings riconosce nella Mente soltanto sterilità o non-esistenza. « Poor Mind! » esclama in un'altra poesia inclusa in *XAIPE*⁴⁶, e Norman Friedman così commenta:

Mind seems to be the villain of Cummings' drama, the Satan of his Eden, the snake in the garden, the substitute for original sin which we notice was absent from the universe of his speaker. Mind for him is, when separated from heart and soul, that in man which prevents him from keeping in harmony with natural process, which causes him to look the corners of seasons and fear what he sees, which makes him seek answers to unanswerable questions, and which fabricates lies and machines and bureaucracies to protect him from reality⁴⁷.

La mente trasforma la vita in qualcosa di statico, separando la realtà dal suo divenire e producendo un mondo artificiale in cui l'uomo agisce in funzione degli altri e, quel che più conta, pensa secondo uno schema imposto dalla società. E' la società, con i suoi condizionamenti sessuali, a stabilire ciò che è (o non è) sconveniente e a creare i presupposti per ogni forma di repressione. La salvezza indicata dalla teologia luterana invoca il ritorno all'ordine naturale delle cose, alla

45. NORMAN O. BROWN, *Life Against Death*, cit., p. 213.

46. *CP*, p. 621.

47. NORMAN FRIEDMAN, *E.E. Cummings: the art of his poetry*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1967, p. 19.

verità e all'amore. Per Cummings il mondo, l'« official non-existence », con i suoi tremendi errori che producono « moneys and societies and wars », si confronta specularmente con un altro mondo, trascendentale, la cui legge è l'amore; pertanto, se la Mente è il « dehumanized Satan », l'amore è l'« humanized Christ ».

Tornando al Diavolo di Lutero (e al rapporto analità-civiltà), è un fatto che egli lo vede all'opera ovunque si manifesti analità sublimata o camuffata (leggi civiltà capitalista), giacché è compito del Vangelo scoprire questi camuffamenti e rivelare l'analità originale che si nasconde nella sublimazione⁴⁸. In pratica il Diavolo luterano conosce i travestimenti della società contemporanea e, ben lontano dall'iconografia medievale, s'immerge nella struttura capitalistica per acquistarne le sembianze (« the Devil does not come in his filthy colours, but slinks around like a snake, and dresses himself up as pretty as may be »).

In tale contesto il Diavolo può ben assomigliare a Mr. Apollyon, alias *Monsieur le Directeur* di La Ferté Macé. Egli dirige la prigione stando chiuso nel suo sontuoso ufficio in una specie di « luxurious privacy », e governa attraverso il *Surveillant*, unico ad avere l'ambito privilegio di accedere alla lussuosa stanza. I suoi modi sono quelli di un alto dirigente d'azienda « incomprehensibly omnipotent » sulla cui scrivania si accumulano, in perfetto ordine, diagrammi di produzione e rapporti sugli incrementi di vendita. Egli non beve il « black, muddy, stinking liquid » che viene distribuito nell'« enormous room », ma vero caffè con abbondante zucchero; il suo stomaco raffinato richiede il miglior cibo e il cuoco è sempre alla ricerca di qualcosa « which would suit the meticulous stomach of the Lord of Hell »⁴⁹. La sua gentilezza non ha nulla a che vedere con la « perfect symphony » di attenzioni e frasi accorate che i prigionieri si scambiano prima di addormentarsi;

48. NORMAN O. BROWN, *Life Against Death*, cit., p. 225.

49. ER, p. 135.

è soltanto una formalità da sfoderare con gli occasionali visitatori della prigione in ottemperanza ai principi della rispettabilità. Infatti veste con appariscente eleganza: polsini ben in vista e cravatta sportiva, il tutto con una pulizia meticolosa (come il suo stomaco) e quasi ossessiva. Le sue mani sono rosate e le unghie perfettamente curate. Cummings accentua il contrasto tra l'esperata pulizia di Apollyon e il mondo escrementale dei prigionieri nella scena della bambina che trasporta il secchio di liquame.

And I saw once a little girl eleven years old scream in terror and drop her pail of slops, spilling most of it on her feet; and seize it in clutch of frail child's fingers, and stagger, sobbing and shaking, past the Fiend — one hand held over her contorted face to shield her from the Awful Thing of Things — to the head of the stairs; where she collapsed, and was half carried, half dragged by one of the older ones to the floor below, while another older one picked up her pail and lugged this and her own hurriedly downward⁵⁰.

Le dita della ragazzina sono fragili e sporche mentre quelle di Apollyon sono « well-manicured pinkish flesh », ed ella si copre il volto per il terrore di quella perfetta pulizia che emana da « His Majesty King Satan ». Pure, nel disgustoso odore della secchia nera, è Apollyon a generare disgusto, così ignominiosamente vinto da un mero gesto di solidarietà e di amore da parte di un'altra prigioniera, che porta a termine l'incarico. Come ha scritto David E. Smith, « the *Enormous Room* manipulates the images of the erotic, urinary, and excremental to symbolize the most precious mysteries of Christian brotherhood » e, infatti, nella degradazione apparente della prigione, Satana è sconfitto da un popolo silenzioso che ricambia con immediato amore ogni sopruso; perché solamente « under such circumstances, human brotherhood remains pos-

50. *Idem*, p. 137.

sible only among the condemned »⁵¹. L'immagine della fanciulla ha un duplice significato, perché, nell'ordine invertito dell'« excremental vision », essa è un simbolo di purezza e la sua sporcizia trionfa sull'infernale Apollyon che, come il Diavolo di Lutero, « dresses himself up as pretty as may be ». Pertanto la sua vergogna per l'umiliante lavoro della latrina si muta semplicemente in paura, vale a dire in qualcosa che non emana dal suo stato ma dall'emblema infernale e dal suo sadico compiacimento. Non è il « pail of slops » la « Awful Thing of Things », ma lo stesso Apollyon.

Secondo l'escatologia storica di Lutero, Dio si è sempre servito del Diavolo e della sua cattiveria per raggiungere uno scopo benefico. Egli lo tiene in pugno e lo volge ai suoi propositi; il mondo terreno, e tutto ciò che dipende da Satana, è come un ammasso di letame a cui Dio attinge per concimare il suo diletto vigneto.

The Second Coming will reduce sublimation to the anality out of which they are constructed. The Devil turns cow dung into a crown, but 'Christ, Who will shortly come in His glory, will quiet them, not indeed with gold, but with brimstone'. And in this world, in line with Luther's *teologia crucis*, though grace may keep the inward spirit clean, the Christian must surrender his flesh to the extremest assaults of anality⁵².

Per mantenere pulito l'« inward spirit » ed ottenere la salvezza, il Cristiano deve ritornare alla primitiva analità; egli pertanto riconosce e compie, attraverso la resa della carne, il cammino verso la grazia.

Allo stesso modo il pellegrino di Bunyan deve immergersi nello Slough of Despond come condizione imprescindibile della salvezza umana; Christian è costretto ad affondare nella sua viscida melma ed esserne « grievously bedaubed » prima di

51. DAVID E. SMITH, « 'The Enormous Room' and 'The Pilgrim's Progress' », in *Twentieth Century Literature*, July 1965, p. 69.

52. NORMAN O. BROWN, *Life Against Death*, cit., p. 226.

scordare la *City of Destruction* e volgersi alla Città Celeste⁵³. Lo Slough of Despond ha tutte le caratteristiche escrementali; Help, chiamato a chiosarlo, lo definisce « the descent whither the scum and filth that attends conviction for sin doth continually run »⁵⁴. E quando Christian gli domanda perché un posto così schifoso non sia stato prosciugato e risanato da Dio, il compagno gli ricorda che sono stati versati ben ventimila carri di materiale bonificante in quella maleodorante palude, ma non è servito a nulla. Lo Slough è definitivamente necessario. Prima di tutto soddisfa al concetto del letame per il vigneto divino; in secondo luogo la sua vista scuote il pellegrino dal suo torpore e gli incute paura e dubbi sulla sua precedente esistenza. Infine è uno strumento della magnanimità divina, perché nasconde preziosi gradini « placed even through the very midst », e gli uomini debbono cercarli per accaparrarsi la salvezza. Ma accade spesso, dice ancora Help, che, pur vedendoli, il pellegrino non riesca a percorrerli perché sono così scoscesi da generare un senso di vertigine. Par di riconoscere, in questa paura del pellegrino, un senso di disgusto per l'immondezza della palude, una incapacità di arrendersi agli « extremest assaults of anality » per riuscirne insozzato nel corpo, ma con l'« inward spirit » pulito ed illuminato dalla grazia di Dio.

Cummings compie lo stesso cammino, ma non prova ormai nessuna repulsione per l'odorosa palestra di vita dell'*Enormous Room*, anzi, mano a mano che si insudicia e si arrende alla esperienza della prigione, egli sente fluire una gioia serena dello spirito. Ed è questa gioia, che parafrasa la grazia di Bunyan, ad informare ogni sua azione e a rincuorarlo con la certezza che, dopo un gradino trepidamente scoperto nello « scum and filth », ce ne sarà un altro, e poi altri ancora. Apollyon, con il suo richiamo all'ordine e alla pulizia, è un tentatore senza speranza, e Cummings vede in lui, al di là

53. DAVID E. SMITH, *op. cit.*, p. 73.

54. JOHN BUNYAN, *The Pilgrim's Progress*, *cit.*, p. 46.

dell'apparenza, soltanto un « well-dressed animal ». Come pure il ricordo della rispettabilità di Mr. A., con il suo bagaglio di esteriorità e di prestigio così ben accasato all'« official non-existence » della società americana, appartiene ormai all'effetezza della *City of Destruction* e al passato.

Un'altra arma in possesso di Apollyon è la repressione sessuale e, come lascia intravedere Cummings, la stretta separazione tra i sessi. Le donne non possono nemmeno parlare con gli uomini dell'« enormous room »; un biglietto indirizzato all'una o all'altra parte genera giorni di segregazione nella camera sotterranea. Le donne rischiano il feroce *cabinet* anche soltanto affacciandosi alla finestra durante la passeggiata all'aria aperta degli uomini. La società a cui appartiene *Monsieur le Directeur* è governata dalla repressione di ogni istinto naturale e, come si è già detto, tende a conservare le proprie neurosi e a trasmetterle attraverso l'educazione. L'ipocrisia è la misura della disumanizzazione, mentre la sessualità è spontaneità, e si confronta con il convenzionalismo sterile dell'ortodossia. Per Cummings uno dei peccati fondamentali è quello di « sexlessness », perché è un modo di morire nell'imprigionamento delle strutture sociali, mentre l'istinto e la sua carica vitale sono emblemi della dinamicità dell'esistenza⁵⁵. Il concetto di « sexlessness » s'inquadra nell'impotenza della società consumistica, in cui una donna si sostituisce ad un'auto, la tecnologia surroga la dimensione spirituale e il sesso si frantuma nelle immagini dei giornali scandalistici e delle riviste pornografiche⁵⁶. Basti ricordare, per esempio, la figura di Monsieur Richard, che lavora per Apollyon e la cui stanza è tappezzata di ritagli di giornali osceni.

55. Cfr. La poesia di Cummings « whereas by really released » (CP, p. 146), in cui una donna libera di notte l'istinto e si sente viva, mentre di giorno è schiava delle convenzioni sociali e porta un profumo « osceno ». L'oscenità sta dunque nella mancanza di sessualità.

56. Cfr. Le poesie « she being Brand » (CP, p. 248), con la cerimonia dello sverginiamento dell'auto appena acquistata, e « much i cannot » (CP, p. 433), sulla sostanziale impotenza degli atleti del sesso. Vedi anche l'articolo di Cummings: *The Tabloid Newspaper*, in *Vanity Fair*, December 1926.

... he had a very comfortable room of his own [...]; the walls of this comfortable room being beautifully adorned by some fifty magazine covers representing the female form in every imaginable state of undress, said magazine covers being taken chiefly from such amorous periodicals as *Le Sourire* and the old stand-by of indecency, *La Vie Parisienne*⁵⁷.

La frustrazione, così evidente nell'appagamento delle immagini oscene, emana dalle direttive di Apollyon e si attua attraverso l'opera dei *plantons*, sorta di controllori delle regole fondamentali della società. Le loro meticolose precauzioni nei confronti del *cabinet d'aisance* sono la misura dell'ipocrisia di Apollyon. Essi debbono controllare che ogni prigioniero minga « properly against the wall » senza indulgere nell'oscenità di un'azione tanto naturale, così com'è loro dovere riportare ai superiori « any signs, words, tokens, or other immoralities exchanged by prisoners with girls sitting in the windows of the women's wing »⁵⁸. Il mondo rispettabile di Satana si tutela con la selva dei *défendus*, che comprimono l'istinto nelle regole dell'ipocrisia morale e religiosa, fino ad esplodere nella aggressività legalizzata della guerra. Cummings sembra ricordare che, nel dominio terreno di Satana, il quale, secondo Lutero, riproduce specularmente quello divino, la proibizione nasce dall'assurdità delle leggi umane; tant'è che l'*establishment* di Apollyon vieta qualsiasi ritorno allo stadio pre-peccaminoso dell'Eden biblico e, paradossalmente, impedisce la detenzione della Grazia. Ma l'uomo potrebbe, se solo lo volesse, tornare nel Paradiso Terrestre a cibarsi di frutti senza timore della dannazione eterna: infatti, « the thing perhaps is to eat flowrs and not to be afraid »⁵⁹. Per questa ragione, nell'*Enormous Room*, un *planton* è appositamente distaccato alla guardia degli alberi di mele del giardino, i cui « sacred fruit » rischiano di venir quotidianamente depredati da « well-aimed pieces of wood ». L'odio di Apollyon per le prostitute

57. ER, p. 129.

58. *Idem*, p. 77.

59. E.E. CUMMINGS: « voices to voices, lip to lip » (CP, p. 264).

di La Ferté non è una mera esplosione di misoginia; esse incarnano l'istinto sessuale ed avvelenano la società organizzata.

... then turning suddenly his round-shouldered big back he adjusted his cuffs, muttering PROSTITUTES and WHORES and DIRTY FILTH OF WOMEN, crammed his big fists into his trousers, pulled in his chin till his fattish jowl rippled along the square jaws, panted, grunted, very completely satisfied, very contented, rather proud of himself, took a strutting stride or two in his expensive shiny boots, and shot all at once through the open door which he SLAMMED after him⁶⁰.

La soddisfazione di Apollyon dopo la sequela di impropri contro le *putains* appaga la sua facciata di perbenismo, come se non fosse proprio lui a mantenere la sporcizia della prigione. Egli si sente « rather proud of himself » perché ha dato il suo contributo alla loro pubblica esecrazione. Ma, nell'ordine invertito della visione escrementale, esse sono parte integrante della « Christian brotherhood » e Cummings afferma di inchinarsi sinceramente davanti alla loro vitale umanità⁶¹.

I ritratti che ci dà di Celina, Lena, Lily e Renée, le quattro prostitute, convergono tutti nello stesso concetto basilare: ovunque esista la consapevolezza del proprio stato e la conseguente accettazione della « rain of filth » come tappa necessaria verso i cancelli della *Celestial City*, esiste la certezza della salvezza. Celina, che simboleggia con la sua « sexual velocity » il concetto cinetico dell'amore, è « fearlessly alive » e il suo sorriso annulla i vecchi grigi muri della prigione, quasi fosse un angelo sulle torri di Gerico. La concezione cummingsiana dell'amore come divenire (dal verbo greco *kinēin*) si oppone ancora una volta alla staticità dell'« artificial world ». Lena, più che una *kinēsis*, è energia pura, e nell'opporsi alle punizioni di Apollyon sfodera un meraviglioso senso di di-

60. *ER*, p. 138.

61. Cfr. la poesia « love is a spring at which » (*CP*, p. 563), in cui Cummings afferma che « lovers are those who kneel ».

gnità. Entrambe, vitalità ed energia, si salvano a La Ferté (« a certain indubitable personality became gradually rescued ») seguendo lo stesso procedimento della prostituta Marj, ritratta nella lirica « life? »⁶².

Marj ride nello stesso modo genuino di Celina (« the cult of Isis never worshipped a more deep luxurious smile ») e ciò rende tutta la sua umana vitalità, conchiusa in un corpo non bello ma riverberata da una inconsueta serenità d'animo. Ella conosce le brutture della vita, ha coscienza del suo mestiere degradante, ma non si confronta con il mondo che la circonda. Riconosce con umiltà la sua povera realtà di peccatrice e ne fa la sua forza; non pretende di essere viva ma accetta di essere morta, e questa disincantata dignità le conferisce una luce di riscatto.

Nella quarta *nonlecture*, tenuta ad Harvard agli inizi del 1953, si legge un illuminante commento cummingsiano al brano evangelico dell'Adultera.

... This more than most famous manifestation of whatever I can only call feeling — as against unfeeling: alias knowing and believing and thinking — this masterpoem of human perception, whose seventh verse alone exterminates all conventional morality⁶³.

La morale comune è un ingranaggio della « machine of decomposition », alias la società fondata sulla triade del « knowing, believing and thinking », che ha bandito la vera conoscenza: la solidarietà umana. Le altre due prostitute, Lily e Renée, sono solo un prodotto di quella macchina disgregatrice perché non hanno coscienza della Salvezza. L'Adultera ha saputo inginocchiarsi, loro non sanno rifiutare le regole della società organizzata; anzi tentano di ottenere il massimo vantaggio dall'adescamento dei *plantons*, che ne sono ufficialmente depositari. Pertanto la prima risulta orrendamente vol-

62. CP. p. 228.

63. E. B. CUMMINGS, *i: six nonlectures*, New York, Atheneum, 1969, p. 66

gare e « monstrously decayed », con i segni di una precoce putrescenza, e Cummings pone in risalto la morte delle sue mani bluastre. La seconda si muove automaticamente (« the movements of a mechanism ») e persino la sua voce rivela un timbro meccanico; come Lily, Renée si è inserita nella macchina della decomposizione ed appare « in fact dead ». La divisione netta tra coloro che si salvano e coloro che non sanno accettare la « rain of filth » si accentua con la descrizione dei vestiti. Celina veste in modo dimesso e sempre di nero, Lily e Renée, invece, non abdicano al richiamo dell'esteriorità. Lily porta un « dainty dress, white, and with ribbons », Renée è « immaculate in tight-fitting satin ».

Nell'ottica capovolta dell'*Enormous Room* si salvano quelle *putains* che sanno di essere morte e che invece, proprio per questo, risultano spiritualmente vive (la loro *kinesis* è esercizio di spiritualità in chiave trascendente), mentre Lily e Renée sono realmente morte nel momento in cui si aggrappano alle apparenze e camuffano di bianco le loro illusioni. Esse sono molto simili alla prostituta di « raise the shade », che per l'appunto Barry A. Marks ha reintritolato « Portrait of a Dead Whore »⁶⁴. « A symbolic reading of the poem », scrive Marks, « would emphasize the whore's sense of disappointment in the rain, a traditional symbol of death and fertility. It might even discover special significance in the slang reference to goats, a traditional symbol of lust. Even without this level of interpretation, however, the prostitute in the poem reveals herself as dead »⁶⁵. L'incapacità della donna di arrendersi alla pioggia, come simbolo di amore, più che di morte, le preclude ogni dinamica degli affetti umani e la taglia fuori dal mondo degli eletti in cui la sofferenza si accompagna alla solidarietà⁶⁶. Perché Dio, nel giorno del Giu-

64. CP, p. 109.

65. BARRY A. MARKS, *E. E. Cummings*, Twayne's U.S. Authors Series, College & University Press, p. 79.

66. L'interpretazione di Barry A. Marks prescinde forse da una verifica della simbologia cummingsiana, in cui la pioggia è legata al mondo dei sogni e all'amore (Cfr. NORMAN FRIEDMAN, *e. e. cummings*, cit., p. 93).

dizio, separerà « the sheep from the goats », e le capre, simbolo di lussuria, saranno dannate proprio a causa del rifiuto di condividere le sofferenze umane. Come Celina e Lena, altre *putains* sanno trovare una nuova dignità nella sofferenza; basti pensare alla donna che Cummings vede accarezzare « with unspeakable gentleness » un bambino, nel corridoio femminile.

In questo modo Celina può apparire « erect and tense and beautiful as an angel » davanti ad Apollyon. La sua immagine si fa colossale e bellissima in una specie di trionfo dello spirito sulla flaccida carne di Satana. Ed egli non può far altro che consumarsi in un « big brutal gesture of impotence and rage »: la stessa « grievous rage » dell'Apollyon di Bunyan, sconfitto da Christian in combattimento.

L'ultima arma nelle mani di *Monsieur le Directeur*, dopo la paura e la separazione dei sessi (leggi: repressione degli istinti), è l'esercizio dell'ipocrisia come religione. Si è già visto come il cibo nauseabondo dell'« enormous room » rappresenti una sorta di eucaristia di fratellanza e conferisca al prigioniero un senso di inimmaginata serenità; e quanto contrasti la sporcizia del « liquid sludge » con i lucenti strumenti per cibarsi di Dio intravisti nella cappella poco dopo il suo arrivo a La Ferté. Il rituale della Messa, attuato sotto il controllo vigile di Apollyon, rappresenta il livello di distorsione raggiunto dai valori tradizionali. La società, per Cummings, si disumanizza ogniqualvolta tenta di impadronirsi della simbologia religiosa per istituzionalizzarla. Il cristiano deve trovare nuovi canali di verifica della propria fede: ed essi passano attraverso l'esperienza mentre si sclerotizzano a contatto con il simbolismo ufficiale.

La Messa acquista toni compulsivi più che purificanti e si risolve in un gioco farsesco, tant'è grande la distanza che separa il rituale dagli adepti e tanto è vasta l'astrazione dalle loro reali esigenze. Gli abitanti dell'« enormous room » hanno sviluppato nuovi mezzi di comunicazione e nuovi simboli, mentre le istituzioni sono rimaste invariate. La predica del curato non può essere recepita semplicemente perché non è destinata

ai fedeli, e assomiglia ad un discorso sui dialetti gaelici dispensato ad una platea di pescatori eschimesi.

And then one *Dimanche* a new high old man with a sharp violet face and green hair — '*Vous êtes libres, mes enfants, de faire l'immortalité - Songez songez donc - l'Eternité est une existence sans durée - Toujours le Paradis, toujours l'Enfer*' (to the silently roaring whores) '*Le ciel est fait pour vous*' — and the Belgian ten-foot farmer spat three times and wiped them with his foot, his nose dripping⁶⁷.

I lucenti strumenti della salvezza divina perdono la loro forza carismatica e divengono oggetti qualsiasi, come le candele spente per ragioni di economia o l'abito talare del sacerdote, che ha la sola funzione di farlo inciampare. Il chierico, alla pari del capo dei *plantons*, lancia all'assemblea sguardi intimidatori e all'Elevazione si sentono i risolini delle prostitute. La stessa divisione tra i sessi, ovvero tra « sheep and goats », ricalca le proibizioni della morale istituzionalizzata. Nei gesti prosaici dei fedeli, nelle loro manifestazioni biologiche e quotidiane come lo sputare per terra, il soffiarsi il naso o il tossire producendo catarro, è racchiuso il rifiuto del formalismo tradizionale. Gli abitanti dell'« enormous room », e Cummings con loro, non rispondono al fascino esteriore del rituale religioso; il loro rituale è stemperato nel « liquid slime » che inghiottono, e si completa nelle secchie di identico colore umilmente versate nella fossa biologica della prigione.

* * *

Con l'avvicinarsi delle « Delectable Mountains », il pellegrinaggio affonda nelle radici di più nuove e qualificanti esperienze. Il microcosmo dell'« enormous room » si autodefinisce poco a poco come una meravigliosa palestra di esempi

67. ER, p. 149.

umani. Cummings scopre per gradi la strada verso le « Delectable Mountains », affinando il suo senso di solidarietà ed esercitando la sua sensibilità. Personaggi come Pete l'Olandese, Mexique e Young Skipper sembrano popolare di valori intermedi l'esperienza del pellegrino, abituandolo a discernere il bene come assoluto. Il primo giunge nella prigione comune dopo tre mesi di isolamento a pane ed acqua, consunto nel fisico fino a sembrare uno spettro, ma incontaminato nello spirito. Bastano però tre soli giorni perché si spogli di quella « immateriality » e vesta « the garb of flesh-and-blood »; e Cummings afferma che questa trasformazione è dovuta, più che ad altro, al cibo e all'atmosfera di calda fraternità dell'« enormous room ».

He was naturally sensitive, extremely the antithesis of coarse (which 'refined' somehow does not imply), had not in the least suffered from a 'good', as we say, education, and possessed an at once frank and unobstreperous personality. [...] He was a rare spirit, and I salute him wherever he is⁶⁸.

Il secondo, soprannominato Mexique, ha un carattere generoso ed è incapace di lasciarsi andare a crisi di sconforto. Sopporta con una specie di gioia sommesssa le sofferenze del carcere e rivolge ai compagni la sua « ineffable good-nature ». Young Skipper, infine, ha in comune con Pete una « great conscientiousness in respect to receiving favours » e compie una toccante azione di solidarietà vincendo, con un gesto d'amore, la diffidenza di un altro prigioniero.

As B. says, one of the nicest things anyone ever did in La Ferté was done by The Young Skipper one night: who came up to our beds where we were cooking cocoa [...], and said to us, with a sticking of his thumb behind him: 'There's a poor feller lying sick over there and I wondered will you give me a bit o' hot chocolate for him; he wouldn't ask for himself'⁶⁹.

68. *Idem*, pp. 151-52.

69. *Idem*, p. 157.

C'è tutta una dolcezza nella scena del giovane che si piega sul compagno, soprannominato The Silent Man per la sua perdita, impenetrabile solitudine, e ne cattura un sorriso con l'immediatezza d'un bambino. Cummings affida a questi momenti di intenso amore il messaggio trascendentale dell'*Enormous Room* e tende a fermarlo nel tempo. Così le « Delectable Mountains », immutabili nel pellegrinaggio dell'uomo verso la unica salvezza possibile, rappresentano un vivido campionario di valori umani. The Wanderer, alias Joseph Demestre, impersona l'amore per la famiglia; il suo purissimo altruismo è una commistione di paternità ed istinto di conservazione della specie. Egli è uno zingaro che vive ai margini della società, ma la sua natura si sposa mirabilmente all'istinto di libertà. La sua calda umanità si proietta nel futuro come esempio di quanto gli uomini possono ancora costruire sulle rovine della guerra.

...O little, very little, *gouvernement français*, and you the great and comfortable *messieurs* of the world, tell me why you have put a gypsy who dresses like Tomorrow among the squabbling pimps and thieves of yesterday...⁷⁰.

Sono gli individui come Joseph Demestre che provocano la reazione più violenta della società, in quanto non recuperabili alle strutture repressive; la loro libertà è un attentato alle norme comuni. Non bisogna dimenticare che Cummings viene imprigionato proprio per il rifiuto di abdicare alla propria libertà di individuo; libero, per l'appunto, di non odiare il nemico solamente perché così vogliono le istituzioni.

Tra i nuovi simboli elaborati nell'*Enormous Room* c'è anche quello della libertà, legato ad un complesso di sensazioni e al miracolo dell'individualismo. V'è un abisso, dice Cummings, tra le scritte ampollose sugli edifici francesi, dispensatrici di *Liberté* a tutta vernice, e i metodi usati per annientare gli « independent thoughts » che, in tempo di

70. *Idem*, p. 188.

guerra, « are put in a hole and covered over, with the somewhat naïve idea that from their cadavers violets will grow whereof the perfume will delight all good men »⁷¹. Par di vedere i gerani che Monsicur Richard, servo di Apollyon, coltiva con ineffabile gioia e il consenso delle nudità occhieggianti dalle pareti; cresciuti appena e già smunti e « aged-looking ». Simbolo, suggerisce Cummings, delle giustificazioni naturiste e, parimenti, dell'oblio della società per i crimini *necessari* della guerra e dell'autoconservazione.

Joseph Demestre è l'istinto della natura contrapposto agli artifici della società. La sua salvezza sta nell'aver sofferto tutto quello che era capace di soffrire e la sue colpe si chiamano « gentleness, strength and beauty ». Egli è vivo come un ciclo di stagioni, e il suo amore, l'« unspeakable sunlight », coinvolge « the dark, keen, bright strength of the earth »⁷².

Si è già visto quanto l'istinto venga rivalutato tra le mura dell'« enormous room »: esso è collegato con l'« excremental vision » e presiede al rinnovamento dei simboli tradizionali, infrangendo l'ordine comune delle cose e richiamando i nuovi canali dell'esperienza. La seconda « Delectable Mountain », Zoo-Loo, è decisamente una parabola dell'istinto e la sua forza dissacrante acquista agli occhi di Cummings un valore didascalico. Egli insiste più volte sul benefico isolamento dei prigionieri dai modelli educativi della società contemporanea, esordendo con l'inutilità della parola come mezzo di comunicazione. Nell'*Enormous Room* vige il presente dell'esperienza immediata, giacché passato e futuro sono termini legati al linguaggio. Di fronte all'irruenza dei compagni e al loro modo di comprendersi attraverso percezioni indefinibili, Cummings è costretto a constatare che non v'è tempo per parlare (« again I had not time to speak »). E non v'è neppure tempo per inventare un altro linguaggio, perché l'uomo è capace di esprimersi direttamente senza l'uso di infrastrutture: la sua stessa esistenza è, in chiave trascendentale, una verifica istintiva di

71. *Idem*, p. 104.

72. *Idem*, p. 191.

valori più che di affermazioni, di esperienze più che di postulati. Il divorzio tra linguaggio ed esperienza riconduce quest'ultima ai canali primordiali. L'uomo, in pratica, si autorealizza completamente quanto più reagisce ai filtri del linguaggio ed incamera l'emozione come elemento totalizzante ed incontaminato.

La maggior parte dei prigionieri non sa né leggere né scrivere e, addirittura, non è capace di parlare la lingua ufficiale del governo francese, ma il loro analfabetismo è una dote in quanto testimonia l'integrità dell'individuo di fronte alla devastazione culturale. Quasi tutti, da Joseph Demestre a Jan, da Garibaldi, il cui « curious language » assomiglia al francese ma non lo è, all'Uomo dal berretto arancione, con i suoi balbettamenti, creano una scala invertita di valori a seconda dell'incapacità di esprimersi. Nessuno di loro ha qualcosa in comune con la lingua ufficiale dell'*establishment*, la cui burocrazia ha sancito il loro imprigionamento, pure tutti insieme, come Zoo-Loo, « make themselves perfectly understood ».

Là dove, invece, appare un linguaggio perfetto, come nel caso di Count Bragard, non vi è autenticità ma menzogna. Il sedicente pittore usa infatti un francese impeccabile e ricercato, e parla con « modulated and courteous accents of indisputable culture »⁷³. La sua figura si affianca a quelle di Apollyon e di Mr. A., di cui ha tutte le caratteristiche esteriori.

What was my surprise to see a spare majestic figure of manifest refinement, immaculately apparelled in a crisp albeit collarless shirt, carefully mended trousers in which the remains of a crease

73. *Idem*, p. 70. Evidentemente tra i prigionieri vi sono quelli che non riescono a portare a termine il pellegrinaggio e si dannano. L'*Interpreter's House* cummingsiana ha esempi viventi di ciò salva o condanna l'uomo; assieme a Count Bragard e agli altri va ricordato Judas, il cui soprannome è unito alla visione trascendentale. Egli è assai affine ad Apollyon, cura attentamente la sua persona, dorme con un rudimentale piegabaffi, si fa la manicure e, prima di tutto, parla ben otto lingue. Per questo viene utilizzato come interprete e rientra virtualmente nello *staff* diabolico di Apollyon.

still lingered, a threadbare but perfectly fitting swallow-tail coat, and newly varnished (if somewhat ancient) shoes⁷⁴.

L'avverbio « immaculately » accentua il contrasto con la sporcizia dell'« enormous room ». Count Bragard non conosce la salvezza perché non sa immergersi nel « liquid slime ». C'è in lui un decadimento irreparabile, fatto di immagini vittoriane, di vecchi abiti decorosamente rappezzati, di fastigi gelosamente custoditi nelle pieghe della memoria: il tutto legato al decadimento di un'intera civiltà. La sua vera fraudolenza sta nell'accomunare Cézanne a Vanderbilt senza rendersi conto dell'abisso tra spontaneità creativa ed arte prezzolata. Il camuffamento linguistico gli crea le opportune giustificazioni e gli inibisce l'esercizio dell'esperienza. In un eccesso di disgusto esclama: « One can't paint in a place like this », e aggiunge: « It is impossible — all this dirt and these filthy people — it stinks! ». Il suo olfatto non si è abbassato ad altezza d'uomo, ma si è perso nei filtri di una società asettica che si è deodorata come un abito dimenticato per anni in un cassetto, seppure « perfectly fitting » e a coda di rondine.

'This filth [...] this herding of men like cattle — they treat us no better than pigs here. The fellows drop their dung in the very room where they sleep. What is one to expect of a place like this? *Ce n'est pas une existence*' — his French was glib and faultless⁷⁵.

Count Bragard parla con compiacimento, trattenendo le parole e lasciando scivolare dalle labbra con perfetto equilibrio un idioma raffinato. Questa caratteristica rispecchia l'analiticità sublimata che Norman O. Brown riferisce alla società contempo-

74. *Ibidem*.

75. *Idem*, pp. 70-71.

Non bisogna dimenticare che Count Bragard è un impostore. David E. Smith suggerisce molto appropriatamente l'affinità fonetica tra Bragard e « braggart » *op. cit.*, 10n.).

ranea, oltre alla pulizia ossessiva e alla corruzione di fondo ⁷⁶. Anche il linguaggio può avere una componente anale e sostituire, secondo le teorie psicanalitiche, le articolazioni intestinali nella fase di preorganizzazione genitale del bambino. Esso rientra nell'eziologia tipica dell'analità sublimata e il meccanismo della ritenzione delle feci ha molto in comune con il meticoloso dosaggio delle parole da parte di Count Bragard. Egli non è nel novero degli « eletti » perché non si aspetta di essere salvato (« what is one to expect of a place like this? »); questa sua incoscienza della condizione umana lo assimila al « real un-world » in cui veramente non c'è esistenza, e gli individui sono virtualmente morti come la prostituta di « raise the shade ». Per contro, Zoo-Loo incarna con l'assoluta assenza di linguaggio lo spirito genuino e vitale dell'uomo; egli è un elemento dinamico dell'esistenza. E Cummings lo definisce « a verb; an IS »: vale a dire una realtà coniugabile.

Se più o meno tutti i nomi dati agli abitanti dell'« enormous room » ne catturano le peculiarità spirituali, quello di Zoo-Loo è anche evocativo. L'esplorazione dei nuovi simboli si affida per intero all'istinto, alle facoltà percettive, e sostituisce ai nomi fittizi ricevuti dalla burocrazia altri nomi « interiori » all'individuo, più pregnanti ed immediati. Dal simbolo come istituzione (gli individui convergono nel parametro unico della società), Cummings passa al simbolo come rappresentazione della coscienza (la società si differenzia in individui, ed ognuno è un parametro). Zoo-Loo supplisce ad un concetto di assoluta interiorità e, come tale, è indescrivibile. I suoi movimenti sono fluttuazioni, la sua spontaneità è connaturata.

There are certain things in which one is unable to believe for the simple reason that he never ceases to feel them. Things of this sort — things which are always inside of us and in fact are us and which consequently will not be pushed off or away where we can begin thinking about them — are no longer things ⁷⁷.

76. Non bisogna dimenticare che Bragard è un impostore. David E. Smith suggerisce la affinità fonetica tra Bragard e « bragart » (*op. cit.*, 10n.).

77. *ER*, p. 192.

Il meccanismo della percezione, così chiaramente delineato da Cummings, segna i limiti del linguaggio, che è del tutto impotente di fronte all'immediatezza dell'emozione significativa. Tra la percezione di un oggetto e il suo inquadramento semantico (discernere qualcosa vuol dire rapportarla al complesso delle acquisizioni culturali) esiste una fascia temporale e quindi razionalizzabile. Zoo-Loo è « entirely indescribable » proprio perché, nell'atemporalità della dimensione interiore, non possiede la stabilità di un oggetto ma la dinamica dell'istinto. Quando si tenta di inquadrarlo si trasforma, come quelle cose che esistono solo perché vengono percepite e, vivendo dentro di noi, si identificano con noi stessi: cose che, a tentare di definirle, « are no longer things ».

In this Chapter I shall pretend briefly to describe certain aspects and attributes of an IS. Which IS we have called The Zulu who Himself intrinsically and indubitably escapes analysis⁷⁸.

Ogni mattina vi è uno scambio di sigarette, poi « the part of communication » si insabbia completamente. Pure, dice Cummings, non gli è mai capitato di comprendere così a fondo una idea, e persino le più squisite sfumature di un'altra mente. Il suo stupore di fronte a questi insperati canali di comunicazione lo esalta fino a farlo esclamare:

If I had one-third the command over the written word that he had over the unwritten and the unspoken — not merely that; over the unspeakable and the unwritable — God knows this history would rank with the deep art of all time⁷⁹.

Ciò che il linguaggio non può esprimere è alieno alla società contemporanea e appartiene allo spirito, e l'arte è una pura manifestazione dello spirito. Il nome di Zoo-Loo evoca la sfera primitiva e il patrimonio elementare dell'uomo arcaico. Egli,

78. *Ibidem*.

79. *Idem*, p. 198.

per l'appunto, non amministra un sistema intricato di idee attraverso una molteplicità di segni. Usa invece i segni spontaneamente e si limita a quelli più semplici ed immediati. La sua vera essenza è la dinamica della natura (« The Zulu, then, I must perforce call an IS ») ed egli usa un innato controllo su tutto ciò che è « homogeneous tactile ». Questo termine ricorre più volte nell'*Enormous Room* e sottolinea l'impiego delle qualità sensoriali elementari per definire la percezione non razionalizzabile. S'è già visto come l'oscurità può avere proprietà tattili; qui, allo stesso modo, gli oggetti esistono in quanto incidono *tangibilmente* la sfera emotiva. Zoo-Loo comunica attraverso il silenzio (« He silently apologized »). I suoi momenti di più intensa emozione affettiva si articolano in una graduatoria di silenzi (« asking us in a few well-chosen silences ») che danno tutte le sfumature del suo delicato altruismo⁸⁰. « Most of the timeless time I spent promenading in the rain [...], or exchanging big gifts of silence with The Zulu »⁸¹. Tale silenzio, che può anche essere elargito come dono ristoratore, è la risposta più eloquente e, paradossalmente, più sonora alla civiltà che ha demandato al linguaggio la verifica dell'esperienza. Il fallimento dei *media* culturali ed intellettuali si delinea nella confusione tra individuo e massificazione. Zoo-Loo è un perfetto analfabeta, ma ha salvato i più preziosi valori individuali ed è un esempio vivente (come Jean Le Nègre: un'altra « Delectable Mountain ») di quanto l'uomo, liberato o non contaminato dalla cultura, sappia tornare alla spontaneità primordiale.

Quando Cummings riceve i volumi delle opere di Shakespeare trova che non gli dicono più nulla; prova a leggere una

80. Va messa in evidenza qui l'abilità di Cummings nel rendere, pur sempre attraverso il linguaggio, le sospensioni e le sfumature degli stati d'animo di Zoo-Loo. Gli avverbi « silently », « soundlessly » e « wordlessly » esprimono varie gradazioni di silenzi a seconda delle omissioni di suono o di parola. Vale a dire, come appare in molte poesie successive all'*Enormous Room*, attraverso l'uso delle sospensioni come parte integrante del testo. Il silenzio di Zoo-Loo acquista diverse tonalità in rapporto a quello che non dice, ai mezzi espressivi che non impiega.

81. ER, p. 263.

o due volte, poi ci rinuncia. La sua « *disordered mind* » non riesce a mettere a fuoco il passato sul presente, come in una macchina fotografica a cui manchi il diaframma. Un altro prigioniero gli domanda addirittura chi sia Shakespeare, e poi fugge via soddisfatto da una risposta che per lui non ha senso: « *Mr. S. was the Homer of the English-speaking peoples* »⁸². La spontaneità, che genera sincerità e fratellanza, è ancor più evidente in Surplice, che incarna — in quanto « *Delectable Mountain* » — il vero rapporto tra uomo e divinità. Anche Surplice è « *utterly ignorant* »; la sua religiosità è esente dal rituale ufficiale di *Monsieur le Curé* durante la Messa, ed egli ci va esplicitamente « *to be surprised, surprised by the amazing gentleness and delicacy of God — Who put him, Surplice, upon his knees in La Ferté Macé knowing that Surplice would appreciate His so doing* »⁸³.

Il messaggio trascendentale è recepito completamente da Surplice, o meglio dire incamerato in blocco a livello sensitivo. Egli impersona l'amore che rende all'uomo la libertà perduta, e l'abbandono è sinonimo di amore giacché la salvezza sta nella capacità di arrendersi alla sofferenza. Cummings insiste ancora una volta sul concetto della spontaneità infantile come risposta alla cristianità ufficiale e al suo decadimento. Il candore di Surplice fa pensare all'ammonimento di Gesù ai discepoli: « *Chiunque non riceve il regno di Dio come un bambino, non è degno di entrarvi* » e richiama la pienezza della divinità istintivamente percepita. Surplice, la « *Delectable Mountain* », è così vicino alla divinità da irradiare « *majestic delicacy* » e Cummings si sente investito dal suo messaggio trascendentale perché ha ormai sviluppato lo stesso sistema percettivo. Egli incamera l'esperienza del compagno globalmente: « *And now take Surplice, whom I see and hear and smell and touch and even taste...* »⁸⁴ e ade-

82. *Ibidem*.

83. *Idem*, p. 211.

84. *Idem*, p. 210.

risce alla sua disarmante religiosità con l'entusiasmo di un bambino⁸⁵. Anche Surplice è «utterly curious» come un bambino davanti all'immensità del mare («the sea: is that water? — *C'est de l'eau, monsieur? Wonderful*»). E' inoltre «superlatively happy» e detiene una specie di serenità cosciente; accetta con gioia la sua parte di sofferenza e anche quella degli altri, che lo insultano e lo scherniscono. La sua non è acquiescenza ma un modo confidente di esistere, dato che ogni patimento si rivela necessario per la salvezza finale, così come è necessaria la prigione di La Ferté con il suo bagaglio di sofferenze umane.

Ogni venerdì si siede su di un seggiolino ed impugna il suo libro di preghiere, ma non sa leggere, e lo regge all'incontrario «turning with enormous delicacy the thin difficult leaves, smiling to himself as he sees and does not read». Quale potenza dissacrante nell'umiltà di quel gesto! Il piccolo rituale di Surplice surclassa l'esteriorità dei paramenti ecclesiali di *Monsieur le Curé*, degradando la sua omelia ad uno slogan

85. I riferimenti al mondo infantile sono frequentissimi nell'*Enormous Room*. Cummings non si stanca mai di riportare le «Deflectable Mountains» all'universo spontaneo del bambino, in cui ogni atto è un moto istintivo di libertà. La figura di Jean le Nègre, per esempio, è tutta impostata su di un atteggiamento regressivo. Il negro iconoclasta, così indocile alle leggi sociali e profondamente istintivo, così immemore dell'onore e delle gerarchie militari, ha la mente di un bambino («His mind was a child's») ed è «like a child who has been unjustly punished», oppure ripete le frasi degli altri «absolutely like a child who in anguish calls itself by the name which has been itself by grown-ups». E ancora si comporta «like an inconsolable child who weeps his heart out when no human comfort avails and wakes the next day without an apparent trace of the recent grief» (ER, pp. 223-224). L'invocazione, quasi una preghiera, che Cummings rivolge a Jean le Nègre ha toni assai delicati ed è dolce come una ninna-nanna per un bambino:

«Boy, Kid [...] - take me up into your
mind once or twice before I die [...].
Quick take me up into the bright child
of your mind [...] Take me up (carefully;
as if I were a toy) and play carefully
with me, once or twice, before I and
you go suddenly all lump and foolish».

(ER, p. 239).

commerciale. Il suo povero atto di fede rifulge dinnanzi al formalismo della Chiesa istituzionalizzata, minandone le fondamenta.

Questo concetto dell'esperienza globale, come s'è visto, è legato innanzi tutto alle funzioni biologiche ed è parte integrante dell'istinto. I nuovi canali di comunicazione poggiano sull'escrementalità come funzione corporale, e i cinque sensi saldano l'esperienza ai caratteri fisiologici della specie. Si tratta di un atteggiamento profondamente regressivo, e al discorso sull'analisi si aggiunge quello sulle categorie delle percezioni⁸⁶. La cultura razionalizza le categorie, l'istinto le lascia fluttuare in una dimensione di contemporaneità, in cui la risposta dell'organismo è uguale a quella dello spirito. Cummings tocca e annusa e digerisce la divinità per trasformare il tutto nella visione escrementale. Il messaggio è unilaterale: « and I say Yes, feeling that Yes in my belly and in my head at the same instant »⁸⁷. Surplice è più di tutti immerso negli escrementi, ci vive letteralmente dentro con completa noncuranza.

...every morning he takes the pail of solid excrement down, without anyone suggesting that he take it; takes it as if it were his, empties it in the sewer just beyond the *cour des jennes*, or pours a little (just a little) very delicately on the garden where *Monsieur le Directeur* is growing a flower for his daughter — he has, in fact, an unobstreperous affinity for excrement; he lives in it; he is shaggy and spotted and blotched with it; he sleeps with it; he puts it in his pipe and says it is delicious...⁸⁸.

86. Cfr. La poesia « i thank You God most this amazing », in cui Cummings esprime il ringraziamento a Dio per l'esperienza della natura percepita con la pienezza dei sensi. Percezione che coinvolge l'infinito e la dinamica della vita. « how should tasting touching hearing seeing — breathing any — lifted from the no of all nothing — human merely being doubt unimaginable You? ». (CP, p. 663).

Anche davanti alla commissione dei Three Wise Men Cummings ringrazia il governo francese per avergli permesso « to see and hear and taste and smell and touch the things which inhabited La Ferté Macé » (ER, p. 244).

87. ER, p. 213.

88. *Idem*, p. 211.

Escrementalità e religiosità si saldano definitivamente come due anelli. Egli è il più sporco di tutti ed è il più « *intensely religious* »; non solo, ma usa gli escrementi per affermare i principi dell'amore e della fratellanza. È colui che sa scendere nello « *Slough of Despond* » per scoprire i gradini della salvezza per sé e per gli altri. Né si aspetta che qualcuno chieda, per trasportare la secchia di liquame: è altruista per elezione. Vive negli escrementi perché, per dirla con Bunyan, è « *grievously bedaubed* » e quindi automaticamente salvo. Le allusioni alla sua sporcizia sono numerose: ha una « *filthy rather proudly noble face* », « *filthy and beautiful head* », « *filthy and beautiful feet* », e in un momento di commozione piange « *big, filthy tears* ». Ai riferimenti osceni segue un appunto di bellezza spirituale, come in un gioco di corrispondenze. La sporcizia esterna lumeggia la religiosità dell'animo, che possiede « *terrible and exceeding beautiful and absurd intensity* ».

Surplice incarna il messaggio evangelico e ne fa un esercizio quotidiano di testimonianza, come un Apostolo o il Cristo stesso. È significativa la sua volontà di accollarsi la fatica e la sofferenza altrui spontaneamente, o anche *contro* la volontà degli altri. Il suo isolamento ha il mistero dell'Orto degli Ulivi e, come Cristo, « *of nobody can he say My Friend, of no one has he ever said or will he ever say My Enemy* »⁸⁹. Alcuni compagni, come Cummings e l'amico B., lo amano istintivamente, altri gli sputano addosso e lo deridono chiamandolo « *Syph'lis* ». È considerato da questi ultimi come il simbolo e l'origine del male, ma, alla sua partenza, il gruppo di quelli che lo ammirano gli offre una specie di Ultima Cena.

We did our best to cheer him; we gave him a sort of Last Supper at our bedside, we heated some red wine in the tin-cup and he drank with us. We presented him with certain tokens of our love and friendship...⁹⁰.

89. *Ibidem*.

90. *Idem*, p. 219.

La figura di Surplíce si ingigantisce in quel rituale così lontano dai paramenti doviziosi della Messa ufficiale, così vicino allo spirito delle frugali cerimonie protocristiane; ed egli vi appare maestoso come un Re: « 'I will not forget you', he said to us, as if in his own country he were a more than very great King »⁹¹. Cummings visualizza la sua dipartita come un'ascensione alla *Celestial City*, circondata dai territori delle armoniche, dai campi di flauti, dai prati di clarinetti, dalle terre dei violini. Il giudizio finale che decreta la salvezza del Cristiano suona soavemente come la disarmante risposta che Surplíce dà al Creatore: « I made [the people] dance and they put me in prison ». Quella prigionia *necessaria* come il Sacrificio, in cui la sofferenza ritorna in eterna gioia.

* * *

Il pellegrinaggio sta per finire. Cummings accenna ad un consuntivo delle esperienze maturate nell'« enormous room » e ne ribadisce l'alto valore educativo⁹².

In the course of recalling what happened to me [...], I have proved to my own satisfaction that I was happier in La Ferté Macé, with The Delectable Mountains about me, than the very keenest words can pretend to express⁹³.

91. *Idem*, p. 220.

92. In una intervista rilasciata nel 1958 a Mario Maurin, Cummings rileva ancora, a 41 anni di distanza, l'importanza basilare dell'esperienza avuta a La Ferté. Le sue parole sono una conferma nel tempo della validità del messaggio appreso nell'« enormous room ». « En effet, c'est une expérience », dice al suo interlocutore, « dont j'avais en quelque sorte besoin et que j'ai littéralement réclamée. [...] Je souhaitais être arrêté, je devinais que La Ferté Macé [...] serait une épreuve importante pour toute mon existence. [...] Quand nous avons été arrêtés, j'ai tout de suite senti que je n'aurais pas de meilleure occasion de me trouver en contact avec une humanité qui m'était inconnue, d'élargir mon horizon, de secouer toute la poussière qui s'était déjà accumulée sur mes épaules ». (MARIO MAURIN, « E.E. Cummings, le poète 'maudit' de Greenwich Village nous parle de l'Europe, d'Apollinaire et de lui-même », in *Le Figaro Littéraire*, 5 Juillet 1958).

93. *ER*, p. 255.

Il responso della commissione dei Three Wise Men è favorevole alla scarcerazione, ed egli vede la sua prossima partenza come una « somewhat supernatural departure for freedom ». Si è compiuta la resa completa all'« excremental vision », il filtro ribaltato ha esteso le sue maglie da un capo all'altro dell'oceano, proiettando il modello dell'« enormous room » nella società americana, che Cummings ormai riconosce come « the most aesthetically incapable organization ever created for the purpose of perpetuating defunct ideals and ideas »⁹⁴. Egli affonda in una « perfect luxury of dirt », e nessuno dei reclusi trova a ridire perché « by being dirtier than usual » leva la sua protesta contro tutto ciò che è « neat and tidy and begoted and solemn », le cui emanazioni hanno inferto tanta sofferenza ai suoi compagni di prigionia.

Il pellegrino ha imparato a distinguere tra una società che si fonda sull'asettico distacco dei sentimenti e dei valori — globalmente deodorata e disumanizzata —, e il microcosmo dell'« enormous room », in cui la fratellanza agisce a misura d'uomo e ne esalta le funzioni più umili. La società di massa ha standardizzato anche i sentimenti, ha fatto dei canali dell'esperienza un prodotto collettivo, ha compresso l'individuo in una prigione batteriologicamente pura e gli ha tolto il beneficio dell'istinto. Il regno dell'analisi adulta, dei bambini senza più miti a cui rivolgersi, dell'amore « unscented and shapeless », è il terribile simbolo della venuta di Satana sulla terra, nella picna accezione luterana. Il « pilgrim's progress » cummingsiano, dunque, capovolge i termini della Salvezza, scoprendo che la società deve arrendersi alla dimensione umana, per sovvertire il materialismo e produrre le « Delectable Mountains ».

Come Bunyan, Cummings ha visto in sogno la *Celestial City* e ha sofferto il lungo cammino verso la Salvezza; ora dovrà trarne un vantaggio, fare testimonianza dell'esperienza vissuta. Nella prigione di La Ferté ha maturato una nuova

94. *Idem*, p. 250.

coscienza che dà fiducia nel futuro, anche se immensamente lontano.

In the course of the next ten thousand years it may be possible to find Delectable Mountains without going to prison [...] — it may be possible, I dare say, to encounter Delectable Mountains who are not in prison...⁹⁵.

La lezione è maturata principalmente nella prospettiva trascendentale: l'uomo deve in pratica trovare se stesso ed immergersi nello « Slough of Despond » per innalzarsi verso la *Celestial City*. Perché, come è scritto in *i: six nonlectures*, « so ends the last lesson of a nondivisible ignoramus: a double lesson — outwardly and inwardly affirming that, whereas a world rises to fall, a spirit descends to ascend »⁹⁶. In questa prospettiva si chiude il pellegrinaggio capovolto di Cummings: con la simbologia della neve, la « dirty snow » che acqueta nell'oscurità le sofferenze dell'« enormous room » ed annunzia la sua liberazione.

The Enormous Room is filled with a new and beautiful darkness, the darkness of the snow outside, falling and falling with the silent and actual gesture which has touched the soundless country of my mind as a child touches a toy it loves...⁹⁷.

L'« excremental vision » ribalta ancora questo tradizionale simbolo di purezza; la neve sporca diviene un messaggio d'amore: un'epifania. Essa accompagna Cummings verso l'America, scompare « utterly and peacefully » nel mare, e ricopre lentamente New York, la città impossibile, la città immensa in cui si dibattono gli uomini come formiche. E la « snowy sunlight » si muta in « immortal sunlight ».

RENZO S. CRIVELLI

95. *Ibidem*.

96. E. E. CUMMINGS, *i: six nonlectures*, cit., p. 110.

97. *ER*, p. 258.