

The Modernist Experience in Echo of the Thought of Ereignis: Art and Politics in E. E. Cummings

Stefano Esengrini
stefano.esengrini@unicatt.it

Part I: The rhythm of Sense

The imminent completion of the publication of Martin Heidegger's *Gesamtausgabe* will allow scholars to deepen the meaning of the relationship between thought and art and, simultaneously, the nature of the instance that presides over both these cognitive manifestations. In particular, the analysis of the phenomenon of *Enowning* will promote the understanding of the intimate meaning of Edward Estlin Cummings' poetic work and the scope of the parallel path followed by the poet within the pictorial experience he undertook based on the figurative revolutions inaugurated by Paul Cézanne and Cubism. The pictorial search for a space that is not reduced to representing objects but provides the place where they can instead make their appearance establishes the dimension that grants man a time to be one with everything. Correspondingly, the poetic word becomes capable of naming the phenomenon of the self-concealment of Being and becoming the guardian of the possibility of all that is.

Keywords: Martin Heidegger, Edward Estlin Cummings, *Ereignis* (Enowning), Being as Rhythm of Sense, Painting and Poetry

L'esperienza modernista in eco al pensiero dell'*Ereignis*: Arte e politica in E. E. Cummings.

Stefano Esengrini
stefano.esengrini@unicatt.it

Parte I: Il ritmo del senso

L'arte non è qualcosa che si possa o meno acquisire, ma qualcosa che sei o non sei.

E. E. Cummings*

L'ambizioso progetto di vedere pubblicati i 102 volumi di cui si compone la *Gesamtausgabe* di Martin Heidegger sembra ormai volgere al termine. Al completamento dell'opera mancano infatti solo tre tomi, due dei quali sono riservati a una selezione della corrispondenza del filosofo tedesco, a cui la Karl Alber Verlag, nel 2010, aveva previsto di consacrare un'edizione specifica che nelle intenzioni (realizzate solo in minima parte) avrebbe dovuto comprendere ben 41 titoli. Ora, se nella *Gesamtausgabe* un posto essenziale è occupato dagli scritti che gravitano intorno alle due opere capitali di Heidegger – ci riferiamo a *Sein und Zeit* e ai *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)* –, non dobbiamo trascurare il ruolo altrettanto significativo giocato dai nove volumi che costituiscono un *corpus* autonomo oggi noto con il nome di *Schwarze Hefte* o *Quaderni neri* (GA 94-102).

Com'è noto, la loro uscita ha saputo riaccendere una volta ancora il dibattito – che ci saremmo augurati improntato a «maggiore decenza»¹ – intorno al senso del coinvolgimento politico di Heidegger a favore del Nazionalsocialismo tra il 1933 e il 1934. A dire il vero, la stampa specialistica e, più in generale, l'intera pubblicistica da

* E. E. Cummings, *The Agony of the Artist (with a capital A)*, in ID., *A Miscellany Revised*, October House Inc., New York 1965, p. 193.

¹ M. Heidegger, *Scritti Politici (1933-1966)*, Piemme, Casale Monferrato 1998, p. 21.

tempo attendevano al varco Heidegger, finendo in questa circostanza per addurre come prova inoppugnabile del malcelato antisemitismo di fondo del suo pensiero il colore stesso di quei *Quaderni*. Per questo motivo appare quanto mai opportuno abbandonare a loro stessi gli esiti di quello che François Fédier ha definito un vero e proprio «delirio»², per esporci con inalterata fiducia allo studio di questi altrimenti detti *Arbeitshefte* o *Quaderni di lavoro*, in cui il filosofo ha scrupolosamente raccolto tra il 1931 e la prima metà degli anni Settanta i pensieri germinali da cui hanno poi avuto origine i suoi saggi e allocuzioni. Non sorprende allora come lo stesso Fédier, già traduttore degli *Apports à la philosophie. De l'avenance*, abbia dato il via in Francia al lavoro di traduzione e interpretazione dei suddetti *Quaderni* coltivando nella propria linguamadre i semi del pensiero di un nuovo inizio per quel fenomeno altamente problematico che la tradizione occidentale identifica da 2500 anni con i nomi di «filosofia» o di «metafisica».

Da dove dunque possiamo a nostra volta prendere avvio per dare seguito, in lingua italiana, alla sfida posta da Heidegger nella ricerca di una via di scampo alla devastazione di cui fece esperienza l'Occidente in occasione della comparsa del totalitarismo nazionalsocialista e che tutt'oggi serpeggia sotto mentite spoglie all'interno di un'epoca che Pierre Legendre qualificava come «post-hitleriana»? Quale genere di impegno e di responsabilità attende coloro che, insieme a Heidegger, pongono la loro ricerca sotto il segno della minaccia del nichilismo e delle forze che una simile lotta libera?

Una topologia dell'essere

Se già lo stesso Heidegger, facendo sua una frase di Gottfried Wilhelm Leibniz, ricordava come fosse necessario conoscere non soltanto le sue opere pubblicate – «*Qui me non nisi editis novit, non me novit*»³–, possiamo dire che i tanto esecrati *Quaderni neri* hanno il merito di farci penetrare all'interno del laboratorio di pensiero del filosofo tedesco. In questo senso la non sistematicità di alcune sue intuizioni può essere paragonata agli studi preparatori con cui un artista va alla ricerca della forma capace di lasciar risplendere quanto inizialmente avvistato, arrivando ad esprimere – se possibile

² F. Fédier, *Lire Heidegger sans délirer (Pour une éthique de l'interprétation)*, in "L'Infini", 145, 2019, p. 31.

³ M. Heidegger, *Vorläufiges I-IV (Schwarze Hefte 1963-1970)*, GA 102, Klostermann, Frankfurt a. M. 2022, p. 433.

in modo ancora più immediato, e dunque più genuino – l’esigenza di verità che presiede a ogni creazione, quando questa cioè non si riduca al mero vezzo estetizzante a cui rinvia l’espressione «l’arte per l’arte»⁴. Così, se il primo tomo dei *Quaderni* raccoglie nel complesso le note di lavoro prese tra il 1931 e il 1938, sembra essere ancora più indicativo circoscrivere l’ambito delle nostre analisi alla sezione intitolata *Riflessioni IV*, che risulta formata da tutta una serie di osservazioni nate tra la seconda metà del 1934 e la prima metà del 1936, ossia negli anni immediatamente successivi al periodo di rettorato, in cui lo scacco subito dal fallimento del proprio progetto politico costrinse Heidegger a un cambiamento di rotta e a un decisivo approfondimento delle stesse questioni che lo avevano indotto ad accordare (seppur solo inizialmente) la propria fiducia al Führer⁵.

Più precisamente ancora, sono quegli gli anni che videro la radicalizzazione di una svolta iniziata nel 1930 con cui il filosofo si propose di venire in chiaro dell’impossibilità di portare a termine quanto era stato “prematamente” adocchiato in *Sein und Zeit*. Per dirla in modo del tutto ancora formale, il fenomeno dell’essere, scorto inizialmente a partire dal tempo, o meglio nell’orizzonte del tempo, finì per precisarsi in termini di verità dell’essere, in cui il tratto dell’istantaneità con cui “si dà” essere – quando, per esempio, diciamo: “è tempo di...” – giunse a maturazione nella determinazione di un *topos* o luogo “in” cui “avviene” ogni apparizione. Riguardando all’uomo quello spazio che solo gli permette di entrare in rapporto con l’ente che gli si presenta di volta in volta dinanzi – re-istituita cioè quella dimensione di familiarità grazie alla quale l’uomo non si limita a contrapporsi a ciò che gli sta dinanzi come a un oggetto da analizzare –, l’iniziale apertura o darsi dell’essere a cui l’uomo in quanto *Dasein* è chiamato a corrispondere concede la possibilità di prestare ascolto alla sua (dell’essere) fervescenza (*Wesen*), ossia al ritmo con cui esso segretamente si dispiega.

Non deve allora sorprendere come proprio questa nuova verità o topologia dell’essere si spinga sino ai limiti estremi di una meditazione che giunge a rinvenire nella grande arte il sapere capace di mimare nel canto il movimento che conduce ogni

⁴ Alla domanda che chiedeva quale fosse la migliore delle venticinque versioni dipinte e delle trentasette versioni disegnate da Claude Monet delle sue mirabili *Ninfee*, contravvenendo al buon senso e alla “logica” Charles Péguy rispondeva: la prima, nella misura in cui essa, nel suo non sapere, nel suo non essersi ancora abituata, conservava la freschezza e l’innocenza proprie dello stupore che contraddistingue ogni inizio (cfr. C. Péguy, *Véronique. Dialogue de l’histoire et de l’âme charnelle*, in ID., *Œuvres en prose 1909-1914*, Gallimard, Paris 1957, p. 310).

⁵ M. Heidegger, *Réflexions II-VI. Cahiers noirs (1931-1938)*, Gallimard, Paris 2018, pp. 215-313.

cosa ad “appropriarsi” di ciò che le appartiene e la fa essere. Se dunque il *Dasein* ha la propria origine nell’avvistamento della dimensione entro cui “avviene” ogni vicinanza così come ogni lontananza, si fa via via più cogente determinare le leggi che regolano l’apertura del luogo che concede a uomini e dei di definirsi reciprocamente come mortali e celesti a partire dall’appartenenza a uno spazio-e-tempo – il mondo – che viene a schiudersi nel fronteggiarsi di terra e cielo. In questo orizzonte il fondamentale saggio del 1935 intitolato *L’origine dell’opera d’arte* rappresenta il primo frutto di una nuova indagine che, sulla scorta dell’interpretazione dell’essere come *Ereignis*, ha colto l’origine dell’opera d’arte – e, più specificamente ancora, di quelle arti della Parola che sono la poesia e la pittura (in quanto “poesia silenziosa”, come la definivano i Cinesi) – nella capacità di «sprigionare nell’aria libera l’amicizia di tutte le cose, nella medesima ascesa, nel medesimo desiderio». Precisava poco prima Paul Cézanne: «Genio sarebbe immobilizzare questa ascesa in un istante di equilibrio, suggerendo comunque il suo slancio»⁶.

Dall’immagine all’archetipo

Due sono gli aspetti a cui dobbiamo prestare attenzione: (1) cogliere delle cose innanzitutto quel che il filosofo chiamava «avvenenza» (*Ereignis*) o «appropriamento» (*Eignis*), e che il pittore indicava con la parola «amicizia», così da (2) far risuonare il loro gravitare intorno a un fuoco in nome del quale ognuna di esse giunge a definire ciò che le è proprio (*eigen*) grazie al dialogo silenzioso che intrattiene con le altre. Nell’apparente immobilità rappresentata dall’opera (pensiamo, per esempio, a una natura morta) compito del pittore è allora di restituire il configurarsi di un equilibrio, in cui la quiete costituisce il momento culminante di un più ampio movimento che porta a compimento questa o quella cosa entro il rapporto che essa intrattiene con ciò che le è prossimo e che contribuisce a determinarne il senso. Per questo motivo l’opera deve avere cura, in primo luogo, di raffigurare quello spazio-e-tempo che sostiene, animandolo, il rapporto tra le cose, e che Cézanne identificava con il fenomeno dell’aria libera. In esso, infatti, l’impalpabilità e vaghezza dell’aria, ossia il suo non identificarsi con qualcosa di determinato, garantisce quella libertà che sola è in grado di restituire lo slancio con cui le singole cose prendono parte al compaginarsi di un mondo.

⁶ M. Doran (a cura di), *Conversations avec Cézanne*, Macula, Paris 1978, p. 113.

Quest'ultimo non si riduce allora alla mera giustapposizione degli elementi in esso rinvenibili, ma costituisce un che di intero e di integro che anticipa ogni constatazione e schiude una dimensione di coappartenenza che accorda a ciascuna cosa il favore di essere ciò che è.

Senza questa differente percezione del fenomeno dell'essere in quanto appropriamento e coappartenenza la comprensione filosofica dell'arte non avrebbe mai saputo superare la sua tradizionale interpretazione in termini estetici – interpretazione, tra l'altro, che non avrebbe saputo assegnare all'arte che una posizione subordinata rispetto alla conoscenza della verità di cui dà prova quel che la metafisica, giunta al suo compimento con Georg Wilhelm Friedrich Hegel, chiama «concetto». Così la manifestazione sensibile dell'idea di cui sarebbe espressione l'arte sarebbe solo il primo momento di un cammino che giunge ad assicurarsi della verità sulla scorta della certezza assoluta che lo spirito consegue grazie alla coscienza che il soggetto ha di sé in quanto fondamento della valutazione a cui è sottoposto il reale (*cogito me cogitare cogitatum*). Ma alla distruzione dell'interpretazione moderna dell'arte si accompagna altresì il superamento della concezione greca della verità, di cui la certezza costituisce un fatale irrigidimento, reso tuttavia possibile da un'insufficiente determinazione che impedi necessariamente alla stessa Grecità di ponderare in modo sufficiente la natura più intima di ogni apparizione. Perché in essa, più segretamente ancora della minaccia rappresentata dall'apparenza, si nasconde una seconda “negatività” che, più radicalmente rispetto alla (più evidente) falsità, porta alla luce il tratto del ritrimento quale riserva, garanzia e custodia di ogni farsi spazio nell'aperto.

È dunque sul fondamento di una determinazione parziale della verità in quanto Aperto-senza-ritrimento che avrebbe avuto seguito l'interpretazione platonica dell'arte, alla quale sarebbe stato a sua volta attribuito un ruolo subordinato rispetto alla conoscenza conseguita dalla filosofia. Se volessimo pertanto comprendere su nuove basi il pensiero secondo cui l'arte imita la natura, ci vedremmo costretti – qualora volessimo superare la concezione che vede l'arte come una «copia di copia» – a ripensare da cima a fondo il senso della concezione platonico-aristotelica della natura (*physis*), così da mettere tra parentesi la determinazione dell'arte in quanto «immagine» (*eidōs*, *imago*, *Bild*), in cui appunto traspare la sua natura di imitazione. Risalendo a monte nella ricerca dello statuto ontologico dell'immagine, appare pertanto più originaria

l'interpretazione che ne diede Paul Klee in termini di «archetipo» (*Urbild*), in cui l'elemento decisivo non è costituito dall'immagine in quanto tale, ma da ciò che la precede e che precede al contempo il modello a cui essa si ispira. Facendo un passo indietro rispetto alla sua frontalità e proprio dinanzi all'enigma dell'apparizione, l'immagine in quanto archetipo lascia affiorare la traccia dell'invisibile quale riserva inesauribile di ogni presenza.

In questo senso l'archetipo renderebbe ragione del prendere forma di una figura che, proprio nel suo generarsi o germinare, precederebbe ogni visibilità a favore piuttosto di una più segreta tattilità, in cui essa si rivelerebbe capace di “toccare” colui che guarda l'opera. Detto altrimenti, l'opera non si limiterebbe a mettere in contatto l'osservatore con qualcosa che gli sta semplicemente dinanzi, ma risveglierebbe in chi guarda quella coappartenenza secondo la quale l'uomo sa cogliere dell'equilibrio che regna nella natura lo slancio o, detto più mitemente, il fervore che inesauribilmente lo sostiene nel suo irrompere, farsi spazio e prendere stanza. È questo, per dirla con Edward Estlin Cummings, il «ritmo del senso»⁷ che l'immagine suggerisce e indica, con quella levità che rinvia al nulla o al vuoto quali luoghi che raccolgono presso di sé il reciproco richiamarsi delle cose grazie a cui l'uomo può finalmente sentirsi di casa nel (proprio) mondo⁸.

Preparare un nuovo inizio

Lo ripetiamo: la scelta di insistere sul primo tomo degli *Schwarze Hefte* e, più in particolare, sulla sezione intitolata *Riflessioni IV* ci permette di approfondire la genesi della seconda opera capitale di Heidegger, la cui elaborazione, iniziata nel 1932, fu completata nel biennio 1936-1938 e a cui fecero seguito negli anni immediatamente

⁷ R. S. Kennedy, *Dreams in the Mirror. A Biography of E. E. Cummings*, Liveright, New York-London 1994, p. 182.

⁸ Da questo momento inizia a farsi strada all'interno del nostro scritto la figura di Cummings, che assumiamo quale manifestazione eminente dell'autonomia con cui l'arte ha da sempre saputo corrispondere in modo originario all'appello che la verità ha rivolto anche al pensiero filosofico. Non ci proponiamo dunque di spiegare l'opera di questo poeta a partire dalla cosiddetta *Seinsfrage*, quanto piuttosto di individuare una dimensione che permetta alle due esperienze di entrare in risonanza e di illuminarsi vicendevolmente. In questo modo saremo in grado di guadagnare un nuovo spazio alla possibilità che ha la fenomenologia di gettare luce sulla potenza conoscitiva del genio americano – sia esso poetico, pittorico o scultoreo – quale epifania che si propose nel XIX e XX secolo di fondare un mondo capace di trascendere quanto l'Europa aveva sino a quel momento potuto concepire. Quale contributo può dunque fornire l'America alla definizione del destino che attende l'Occidente? In che misura essa sa dirsi agli avamposti di una simile ricerca?

successivi gli altrettanto essenziali *Besinnung*, *Die Überwindung der Metaphysik*, *Die Geschichte des Seyns*, *Über den Anfang*, *Das Ereignis* e *Die Stege des Anfangs* (il terzo dei volumi tuttora inediti). A questo si aggiunga che proprio al semestre invernale 1934-1935 risale il primo corso universitario e, più in generale, il primo testo dedicato alla poesia di Friedrich Hölderlin, ragion per cui, come osservavano François Fédier e Julien Hervier nella nota preliminare alla loro traduzione, «è meno di un anno prima (fine febbraio 1934) che Heidegger, dopo aver constatato l'impossibilità di condurre a buon fine una vera rivoluzione dell'università tedesca, ha dato le dimissioni dalle funzioni di rettore». Di più:

«Il corso su Hölderlin, lungi dall'essere una fuga dalla “dura realtà” o un ricorso a un “mondo ideale” (che sarebbe il mondo della poesia – come se la poesia non fosse, invece, il reale stesso colto nella sua incandescenza), deve essere compreso, al contrario, come la continuazione ancora più radicalizzata del tentativo del rettorato, o forse meglio ancora: come la metamorfosi che lo scacco del rettorato fa subire al pensiero di Heidegger. La cosa che qui sorprende è che il pensiero si trovi esposto al canto del poeta»⁹.

Tutto sta ora a comprendere la natura della metamorfosi a cui si trovò sottoposto il pensiero di Heidegger, nell'ipotesi appunto che esso si tradusse in una radicalizzazione dell'interrogazione a cui il filosofo aveva sottoposto sin da *Sein und Zeit* la dimensione di enigma in cui ha origine e si dispiega il soggiorno dell'uomo. Ciò a dire che il pensiero dell'essere in quanto *Ereignis* sarà in grado di descrivere un luogo la cui verità non si riduce né all'adeguamento dell'uomo a una realtà che lo trascende né alla certezza di sé a cui questi riconduce ogni mistero, ma risponde al gioco di ritrattamento e apparizione che rivela l'abissalità della nostra condizione e-sistenziale, esposti come siamo all'appello dell'essere in cui si inscrivono le rotte che il destino ci riserva in quanto mortali. Così la devastazione della verità operata dal nichilismo di cui fece esperienza Heidegger e che rischiamo noi stessi di radicalizzare in qualità di protervi implementatori di un paradigma che pretende di far quadrare tutti i conti –, una simile devastazione, dicevamo, potrebbe costituire l'occasione, qualora ci accorgessimo della minaccia che essa rappresenta, per ripensare da cima a fondo lo statuto del sapere chiamato a presiedere al soggiorno dell'uomo. Gli stessi successi garantiti dall'avanzata

⁹ M. Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin*: La Germanie et Le Rhin, Gallimard, Paris 1988, pp. 7-8.

sempre più incontrastata della potenza di calcolo con cui l'uomo si propone di tenere in pugno le gigantesche potenze della natura sembrano infatti averlo allontanato dall'esigenza di prendersi cura della propria intelligenza, che a rigore risulta fondata sul bisogno di rinnovare ogni giorno la meditazione intorno al metodo e agli oggetti della sua indagine più che sui risultati ottenuti attraverso le proprie prestazioni computazionali. Che cosa dunque incombe su di noi oggi a fronte di quel che Heidegger, alla luce del sempre più performante funzionamento dell'intera rete dei nostri dispositivi, aveva identificato come «l'urgenza dell'assenza di urgenza»? Ma questa rappresenta per noi ancora un'urgenza?

Assillati dal sempre più pressante bisogno di fornire risposte, stentiamo a riconoscere l'esistenza di un problema lì dove le soluzioni si rincorrono a un ritmo vertiginoso al fine di eliminare preventivamente ogni ostacolo che rallenti o arresti il funzionamento dei nostri dispositivi di controllo. Se questo fosse il caso, dovremmo ammettere che l'apparente assenza di resistenza al regime hitleriano sia almeno in parte spiegabile dalla potenza anestetizzante con cui il "sistema" seppe soddisfare le richieste di un popolo all'accecante ricerca di certezze. In questa prospettiva la più o meno consapevole accondiscendenza di una parte di esso all'esecuzione della stessa «Soluzione finale» avrebbe avuto la propria origine, *horresco referens*, nella folle percezione della sua verità sulla base dell'efficacia con cui il massacro veniva concretamente perpetrato. È quanto accadeva anche agli inizi del Novecento all'interno delle prime grandi fabbriche, in cui gli stessi operai, davanti allo spettacolo offerto da un migliaio di loro colleghi al lavoro, finivano per dimenticare l'abiezione della propria condizione di «appendici delle macchine» alla luce della perfetta organizzazione e dell'efficienza con cui risultava scandito il ritmo cronometrato della produzione. È quanto accade del resto anche oggi, in cui la preoccupazione talvolta paventata che le macchine possano assumere il controllo dell'umanità e imporre il proprio dominio come fossero esseri pensanti, nasconde in realtà l'abdicazione da parte dello stesso uomo a servirsi della propria intelligenza per avvalersi di un suo surrogato – la c.d. «intelligenza artificiale» –, che, rinunciando alla potenza "apritiva" del domandare, finirebbe per ribadire la mostruosa riduzione operata dall'Età moderna secondo cui conoscere significherebbe spiegare.

Per quanto dunque l'hitlerismo rappresenti un *unicum* nella storia mondiale e il crimine da esso commesso sia stato a ragione giudicato incommensurabile, si impone

innanzitutto il bisogno di venire in chiaro dell'origine profonda del nichilismo, di cui il nazismo, pur nella sua violenza inaudita, non sarebbe a questo punto che uno dei possibili volti. Stando infatti a quanto diceva ancora una volta Cummings, l'Unione Sovietica e la degenerazione dell'America (*UNamerica*) incarnata dagli Stati Uniti del *Big Business* non sarebbero state che semplici variazioni di uno stesso NON-mondo (*UNworld*), in cui gli esseri umani, privati della loro individualità, sarebbero stati incasellati entro categorie funzionali all'ideologia di volta in volta dominante¹⁰. Così l'urgenza che sorge dal riconoscimento dell'incapacità di avvertire l'esistenza di un'aporia essenziale invita quei «rari che sono alla ricerca dell'Uno» ad educare chi segue a quel senso per l'essere che vede nel domandare la grazia di un cammino che non si attesta su alcuna posizione raggiunta per corrispondere ogni volta in modo rinnovato all'apertura di senso su cui si fonda la nostra e-sistenza.

L'età di transizione (*Übergang*) annunciata da Heidegger con il pensiero del *Dasein*, prima, e dell'*Ereignis*, poi, prepara la possibilità di un ascolto che non si propone alcun obiettivo, che supera in un colpo solo ogni dualismo riconducibile alla tradizionale dicotomia soggetto-oggetto per abbracciare il mistero ed esporsi ai «miracoli» che, scriveva sempre Cummings nel 1938 nell'*Introduzione* a una sua raccolta intitolata *New Poems*, non potranno tardare ancora a lungo. Nell'esporsi al canto di questo poeta, ci disponiamo così ad accogliere la voce di chi ha fatto esperienza in prima persona della verità del mondo che abitiamo – una verità che non ammette

«nulla di comprovante o che sia malfermo o parziale. Nulla che sia falso, nulla che sia difficile o facile oppure piccolo o colossale. Nulla che sia ordinario o straordinario, nulla che sia svuotato o riempito, reale o irreal; nulla che sia fiacco e noto oppure sgraziato e supposto. Ovunque [solo] tonalità fanciullesche-innocenti, spontanee-vere».

Continuava Cummings poco oltre:

«Nulla di creduto o di dubitato; in cui il cervello supera il cuore – tutto [sia piuttosto] in superficie: in nessun luogo odiare o avere da temere; un'ombra [è] la mente senza l'anima. Solo incommensurabili fredde fiamme che agiscono; solo la reciproca costruzione di altrettanti Sé

¹⁰ F. W. Dupee-G. Stade (a cura di), *Selected Letters of E. E. Cummings*, André Deutsch, London 1972, p. 256; N. Friedman, *E. E. Cummings. The Growth of a Writer*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville 1964, p. 110.

sempre distinti che mutuamente si aprono nella loro interezza; solo esser vivi. Mai le finalità massacrare del dove-quando e del sì-no, mai impotenti giochi degeneri di sbagliato-giusto e giusto-sbagliato; mai acquisire o fare una pausa, mai la delicata avventura del destino non-avverso, mai avidi tormenti ed estasi servili di inesistenza; mai riposare o avere: solo crescere, diventare adulti.

Sempre una bella risposta che pone un'ancor più bella domanda»¹¹.

La voce dell'arte

L'urgenza che intona il nostro tempo – proprio nel suo fondarsi sulla duplice riduzione (1) della verità dell'essere alla mera presenza sottomano dell'ente e (2) del sapere a un insieme di dati – invita a risalire a monte di questa interpretazione del senso per restituire un mondo lì dove sembrerebbe verificarsi solo un inarrestabile declino. Posto ora di chiamare con il nome di «scienza» l'atteggiamento che si propone di chiarificare l'ente – di contro alla «filosofia», che incarnerebbe quella trasfigurazione che lascia risplendere l'essere –, possiamo dire che il compito che incombe su di noi è di meditare, ossia di riguadagnare nel pensiero la traccia che permette di cogliere le cose ponendosi in ascolto del senso che esse portano con sé. Così, se la scienza conferma – ossia accerta e accumula conoscenze, e in questa prospettiva consolida –, la filosofia commuove, nel senso che mette l'uomo in movimento, nella misura in cui lascia risuonare in lui la meraviglia dell'essere, permettendogli di fare esperienza dell'inaggirabile insufficienza di ogni dato in nostro possesso rispetto alla percezione del ritmo che articola il senso. È in questa fervescenza o, per dirla con Georges Braque, in questo «mormorio di sorgente»¹² che l'essere risplende con una mitezza al cui avvertimento è compito del pensiero educare il *Dasein* che è in ogni uomo e che solo sa preparare la possibilità perché venga assunto una volta ancora quel che Heidegger chiamava «il rischio degli Dei». Educare alla meditazione del senso (*Besinnung*) diviene così il primo passo in direzione del superamento del declino dell'Occidente a favore dell'avvento di un'età di transizione capace di preparare l'umanità europeo-occidentale a un nuovo inizio della propria storia-destino.

¹¹ E. E. Cummings, *Complete Poems 1904-1962* [CP], Liveright, New York 1991, pp. 461-462. Ci limitiamo a fare presente al lettore che l'assenza del punto alla fine di questa seconda citazione (così come di numerosi componimenti che presenteremo più avanti) non è un banale refuso, ma l'indicazione di una postura essenziale assunta dal poeta.

¹² G. Braque, *Le jour et la nuit*, Gallimard, Paris 1952, p. 30.

Solo quando il pensiero filosofico avrà saputo riguadagnare una comprensione autentica del fenomeno dell'essere, sarà possibile accorgersi della reale portata dell'esperienza della verità di cui è debitrice l'arte, capace com'è di un canto a cui la filosofia deve cedere il passo, nella misura in cui in esso si annuncia il farsi incontro o l'avvenenza di un mondo in cui il dio può nuovamente essere riverito senza dover comandare o esigere, senza dover promettere la salvezza, senza dunque confortare e rasserenare con promesse, ma per il solo fatto di essere. Già in riferimento agli dei della Grecia Walter Friedrich Otto era solito dire che il loro potere letificante e liberante risiedeva proprio nella celeste levità e calma beatitudine che spirava dalle loro figure. Allo stesso modo, ribadiva Otto, lì dove Hölderlin parlava di perfezione e di divino, «sempre ritorna la quiete e il sereno sorriso». Il pensiero dell'essere come *Ereignis* si propone allora come il più genuino apporto in direzione di quell'educazione al senso per l'essere che solo garantisce il reciproco farsi incontro e coappartenersi di uomini e dei nella forma secondo cui «tutto è opera di un dio», tanto che «solo nella presenza di un dio l'uomo acquista la certezza gioiosa della propria forza, della propria capacità, di se stesso»¹³.

Ma come è possibile educare al senso per l'essere di un dio? Come è possibile risvegliare al bisogno di un mondo, in un tempo in cui il conoscere ha finito con il prevalere sul sentire, in cui cioè il domandare ha finito per venire ripudiato alla stregua di una manifestazione di impotenza, quand'esso rimane l'unico atteggiamento che permette di progettare ancora una volta un mondo che, guidato dalla percezione di un che di integro, sa ricondurre uomini e dei entro la loro rispettiva sfera di pertinenza? Sapremo nuovamente liberarci dal giogo mortifero con cui l'ossessione della risposta finisce per occludere preventivamente ogni spiraglio all'insorgere di un sapere capace di ricondurci al cuore di ciò che è? Scriveva Heidegger in *Riflessioni III*:

«Solo coloro che sono pronti da tempo possono anche essere in grado in anticipo di costruire davanti a sé in lontananza.

Solo coloro che sono interamente risolti e mettono costantemente in gioco la loro risolutezza possono risolversi a favore di ciò che richiede dei secoli».

¹³ W. F. Otto, *Theophania*, il nuovo melangolo, Genova 1996, p. 67.

E ancora, poco prima:

«È un volere d'avvenire di grande ampiezza, un volere colmo di spirito e ricco di storia a dover essere risvegliato, a doversi rafforzare e a dover preparare passo passo il prossimo mezzo millennio almeno rispetto alla sua costituzione spirituale»¹⁴.

In questa prospettiva la cura con cui il pensiero prepara l'ascolto della voce poetica può diventare la via di scampo da tempo cercata lungo la quale è possibile rinvenire le esperienze di senso che restituiscono l'uomo allo slancio originario che solo è in grado di assegnargli la propria misura in sintonia con il ritmo che sostiene ogni cosa. Lungi dal costituire un mero rifugio, precisa Heidegger, la verità di cui possiamo fare esperienza in poesia e in pittura sa trasfigurare la nostra esistenza educandoci a quel senso che – diversamente da quanto accade nel caso della conoscenza scientifica, che tende in direzione del sempre più chiaro come ciò che è familiare e abituale – «retrocede sino al cuore di quel che è custodito in ciò che si ritrae e che si mantiene pertanto incomprensibile e spaesante»¹⁵. La poesia di Cummings saprà allora insegnarci ad accogliere il tratto dell'incomprensibilità non alla stregua di un difetto da evitare o di una lacuna da colmare, ma come la promessa di un rinnovamento che permise a questo artista (e a chi vorrà sottoporsi al suo dettato) di assumere la propria nascita come un fenomeno che non smette mai di accadere, che si ripete cioè man mano che un uomo, nella fedeltà a se stesso, approfondisce il mistero costituito dal proprio divenire e crescere. «Noi non saremo mai nati abbastanza», dirà laconicamente il poeta.

Ma a quali dizioni affida Cummings il compito di far risplendere questo tratto dell'essere da cui dipende la natura del rapporto che l'uomo intrattiene con il mondo? Quali parole sanno nominare cioè l'istante in cui l'uomo si apre al proprio mondo per rinascere in esso come fosse la prima volta, con la stessa immediatezza e spontaneità con cui la verità canta?

Il lato nascosto delle cose

¹⁴ M. Heidegger, *Réflexions II-VI*, op. cit., pp. 136, 134.

¹⁵ M. Heidegger, *Réflexions II-VI*, op. cit., p. 259.

Annoverato, insieme ad Ezra Pound, tra i massimi esponenti del Modernismo americano, nel corso della sua intera esistenza Cummings ha saputo affiancare all'attività di poeta quella di pittore, riconoscendo nell'opera di Cézanne, prima, e di Picasso, poi, il tentativo di rifondare – oltre l'illusione costituita dalla prospettiva rinascimentale – il senso della raffigurazione artistica e della sua verità. Superando la rappresentazione con cui l'uomo degli inizi del Novecento si proponeva di fissare la realtà attraverso i più recenti dispositivi fotografici, tanto il pittore di Aix quanto Picasso erano mossi dall'esigenza di mostrare il generarsi di una dimensione – il mondo – in cui gli enti ritratti non erano ridotti a meri oggetti disposti realisticamente all'interno di uno spazio omogeneo. Lungi dal limitarsi a copiare un fatto o, per dirla ancora con Braque, un «aneddoto», il pittore-fenomenologo che fu Cummings condivise con Cézanne e con i grandi maestri del Cubismo l'esigenza di voler restituire la genesi di una simile presenza e di mimarne l'apparizione nella sua interezza, preoccupandosi di lasciar apparire dell'ente raffigurato anche il lato che rimaneva inevitabilmente nascosto, in ombra, e che tuttavia, pur nella sua invisibilità, contribuiva a rendere vibrante il suo farsi incontro.

A tal fine Cummings aveva condiviso la necessità di abbandonare la tradizionale tecnica del chiaroscuro e la sua capacità di modellare i singoli oggetti presenti nel quadro a favore dell'utilizzo dei colori complementari. Con essi il pittore si proponeva di modulare uno spazio-atmosfera capace di conferire intensità a tali oggetti, esplicitando il loro entrare in presenza e attribuendo loro una tanto più segreta quanto più “sentita” consistenza¹⁶. La frontalità dell'opera lasciava pertanto trasparire un'invisibilità che sorregge, controbilanciandolo, quanto giunge a mostrarsi – qui colto nel suo perenne fluire, traccia di una leggerezza espansiva che dà forma al ritmo e al tono di ciò che è presente, ma ancor più di ciò che attende l'uomo e che a lui si rivolge invitandolo a entrare e a soggiornare, insistendo cioè in quello stesso punto da cui ha origine ogni giorno la possibilità di decidersi a favore di ciò che lo reclama. Ecco risuonare la potenza liberante e allocante del ritmo che attraversa e scuote mitemente lo spazio-luogo entro cui si genera la possibilità di un nuovo mondo.

Una possibilità a cui faceva mirabilmente segno Cummings nel verso che chiudeva la seconda quartina di uno dei suoi componimenti più radiosi – *who were so dark of heart*

¹⁶ Cfr. M. A. Cohen, “Seeing Around” Form, in ID., *POETandPAINTER. The Aesthetics of E. E. Cummings's Early Work*, Wayne State University Press, Detroit 1987, pp. 117-149.

they might not speak, (CP 649) – e che suona: *A little innocence creates a day*. Se, infatti, un po' d'innocenza è sufficiente a dar vita a un giorno, possiamo dire che il tatto o pudore con cui l'uomo risponde a ciò che gli si fa incontro è capace non solo di tenere in serbo e custodire, ma anche, in alcuni rari istanti, di contribuire a generare un mondo in cui tutto si tiene senza alcuna odiosa costrizione, con quel fervore che è capace di inaugurare qualcosa che, proprio perché semplice, appare ancora più stupefacente. È questo il miracolo la cui eco risuona nelle più piccole cose – una rosa, un uccello, la luna, una stella – che si inoltrano nell'aria libera come altrettanti «fiammanti simboli di speranza» che invitano l'uomo ad accogliere la grazia del suo insistere tra terra e cielo e a corrispondere e fare fronte in scala minore – *i am a little church(no great cathedral)* – alla luce e all'oscurità con cui un dio appare e convoca a sé: «Cresce intorno a me un miracolo di incessante / nascita e gloria e morte e resurrezione» (CP 749).

Innocenza dunque, innanzitutto. Ma essa è solo una delle dizioni rinvenute e coniate da Cummings a cui il poeta, accorgendosi della loro disarmante semplicità e fragranza, ha saputo restituire lo smalto di tutto ciò che è nuovo di zecca e che, nel loro venir anche solo ripetute, risveglia in chi le pronuncia il gusto per l'articolarsi dei suoni con cui l'uomo dà forma al costituirsi di una parola e dell'orizzonte che essa, a imitazione del levarsi di un nuovo giorno, è in grado di offrire. A questo ordine di preoccupazioni risale, del resto, l'esigenza che spinse Cummings a sondare ancora più intimamente il senso assunto dalle singole parole, ora liberate dal loro significato abituale e riguadagnate in tutta la loro potenza rivelatrice attraverso la scomposizione nelle sillabe o nei singoli fonemi di cui risultano costituite, come a mimare il ritmo interno che esse custodiscono.

Dobbiamo tuttavia riconoscere che questo metodo ha finito spesso per costituire un ostacolo all'accesso al senso dell'esperienza del poeta americano, proprio a causa delle “violenze” inusuali che egli faceva subire alla sintassi e alla punteggiatura della lingua inglese, qui condotta ad abbandonare la funzione esclusivamente veicolare a cui la modernità l'ha tragicamente condannata per assumere una volta ancora quella fisionomia che le consente di dare voce alla modalità con cui ogni apparizione si fa strada attraverso la dimensione da cui proviene. Lungi dal ridursi a un esercizio di mera astrazione, l'arrischiato tentativo di dare espressione a questa segreta provenienza passa attraverso l'articolarsi di un mormorio che non si propone di definire alcunché, ma di

fare semplicemente cenno in direzione della fragile verità custodita in tutto ciò che è primordiale.

Parole quali *silence* (silenzio), *loneliness* (solitudine), *stillness* (quiete), *mystery* (mistero), *nothing* (nulla) e *nowhere* (in nessun luogo) lasciano allora trasparire una possibilità, un *if* (se), un *dream* (sogno), in cui a ogni *is*, a ogni essente, corrisponde un *i am*, ossia un io che ha saputo farsi piccolo, che ha saputo cioè abbassare la guardia e cedere il passo a ciò che si fa incontro. Nella spontaneità e immediatezza di ciò che esordisce ed è giovane (*young*) è conservata la promessa di ciò che cresce e diviene adulto, così che il non essere in alcun luogo si trasfigura in uno spazio-e-tempo che accoglie ogni cosa qui-e-ora, *now-here*. Ecco il miracolo (*miracle*) che risuona nel canto (*singing*) di una primavera (*spring*) che si annuncia in ogni dove, con una presenza che non impone se stessa, ma mitemente si offre nella propria integrità. Cos'altro resta se non acconsentire (*yes*) a una simile grazia e ad essa corrispondere rischiando una risposta, osando e aprendosi a questa apertura (*open*)?

Per dirla con Robert Bresson, al silenzio assoluto si contrappone il *pianissimo* dei mormorii con cui una presenza si annuncia¹⁷, finendo per toccare e schiudere colui a cui si rivolge con mani tanto piccole e sottili da superare in accortezza la capacità che possiede la pioggia di insinuarsi tra i delicati petali di una rosa. E il singolare utilizzo delle parentesi che cingono in un abbraccio i primi tre versi della quartina con cui si chiude la notissima *somewhere i have never travelled, gladly beyond* invita il lettore a rinunciare a ogni possesso in nome della profondità della voce con cui parlano a ciascuno gli occhi della propria amata (CP 367).

Poesie in forma di haiku

Prima di addentrarci più puntualmente all'interno della produzione poetica di Cummings, può essere di aiuto approfondire la natura di quella *twin obsession* o ossessione bifronte che condusse l'artista a concepirsi sino alla fine della sua vita come poeta-e-pittore. Un'ossessione che si tradusse in una prima fase improntata all'astrazione, a cui fece seguito, a partire dal 1927, il ritorno alla figuratività. Quand'anche allora riconoscessimo con Cummings che l'astrazione in fondo «non porta a niente», dovremmo comunque comprendere le ragioni del suo iniziale interesse nei

¹⁷ R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris 1988, p. 50.

confronti di quello che dovette apparirgli più tardi come un vicolo cieco o, in ogni caso, come un errore. Un errore, aggiungiamo noi, necessario, se gli permise di accorgersi di un'esigenza più profonda che trovò espressione in un'affermazione contenuta in una lettera inviata dall'artista il 9 marzo 1954 a Elisabeth Kaiser Braem e che suona: «Un artista che “genuinamente spinge l'astrazione oltre l'astratto” ritorna alla Natura, cosa che ho fatto tempo fa, mentre l'America contemporanea continua a sguazzare nell'“arte” “non-figurativa”»¹⁸.

Da una parte, quindi, l'astrazione non fu mai fine a se stessa, ma sin dal 1915 costituì un tentativo genuino di ricondurre il reale a un'organizzazione di colori e di linee che, in modo esemplare nel caso di Cézanne e di Brancusi, si proponeva di determinarne la struttura, l'archetipo, di coglierne cioè l'articolazione, il ritmo dinamico. Tuttavia, nel suo superare ciò che aveva meramente dinanzi, questo genere di astrazione favoriva al contempo un più profondo avvicinamento al reale, nella misura in cui la resa del rapporto tra gli oggetti presenti nel quadro, pur senza identificarsi con nessuno di essi, permetteva di percepirla in una nuova e più palpabile “solidità”¹⁹. Così nella *l-one-liness* o solitudine che accompagna la caduta di una foglia il poeta sa rinvenire, oltre al primo piano di ciò che appare, il movimento interno che riguadagna ogni cosa a sé nella propria *oneness* (unità) e *eachness* (unicità). Qui la lentezza della caduta viene resa attraverso l'insistito andare a capo delle sillabe che compongono le parole tra parentesi, così come la parola italiana «solitudine» è riguadagnata nel suo senso proprio grazie a un'etimologia che fa risalire «solo» al latino *sollus*, in cui risuona il greco *òlos* (tutto, indiviso), finendo così per indicare qualcosa che da sé forma un tutto, un intero. In una possibile traduzione della poesia che dà inizio alla sua penultima raccolta (*95 Poems*, 1958), il cosiddetto *leaf poem*, Cummings poteva dire (CP 673):

«s(u

na

fo

¹⁸ F. W. Dupee, G. Stade (a cura di), *Selected Letters of E. E. Cummings*, op. cit., p. 228.

¹⁹ Se, diceva Bresson, non è con il reale allo stato bruto che conseguiamo qualcosa di vero, è comunque con qualcosa di reale che dobbiamo ritoccare o rifinire il reale, se vogliamo che esso risulti più vero. Il vero, infatti, è inimitabile, mentre il falso non è trasformabile (cfr. R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, op. cit., pp. 106, 89, 83).

gli

a

ca

d

e)

oli

tu

dine»

E ancora di una caduta – questa volta della neve – parla un secondo componimento della stessa raccolta, a indicare come la fase più matura della produzione dell’artista sia contrassegnata per la scelta dei temi e per il loro tono di fondo da una particolare attitudine che alcuni interpreti non hanno esitato a definire «taoista», tanto da paragonare tali poesie ad altrettanti *haiku*. Da qui l’osservazione secondo cui in esse l’aspetto visivo avrebbe finito per prevalere sull’elemento propriamente sonoro, per quanto anche quest’ultimo abbia giocato un ruolo che la traduzione italiana, forse inevitabilmente, non è sempre in grado di restituire in modo perspicuo. In relazione al *leaf poem*, pensiamo per esempio al verso iniziale *l(a* che, nel suo fondere i due pensieri espressi dalla poesia – *loneliness & a leaf falls* –, mima e dà voce (questo il senso “amplificante” della parentesi) al trasporto con cui capita di ripetere tra sé e sé una melodia: «*la-la-la*»²⁰. Lo stesso si dica della sospensione evocata dalla doppia elle (*ll*) di *falls* e isolata genialmente in un unico verso, a cui corrisponde l’insufficiente «d» di «cade». Premettiamo allora agli eventuali commenti la quasi impossibile resa di questa seconda poesia, che sin dal primo verso ci insegna a cogliere nella solitudine una gioia tanto più profonda e pervasiva quanto più essa rimane ritratta (CP 713):

«Bellissimo

è il

²⁰ J. E. Terblanche, E. Terblanche, “*l(a*”: *Solitude, Solidarity, Wholeness*, in “Spring”, Fall 2002, p. 57.

non-signi
ficato
del(silen

ziosamente)cad

ere(in
og
ni
qui)della
neve

Ora»

Lo dobbiamo ammettere: la traduzione appena proposta si limita a riprendere la disposizione in versi adottata da Cummings, senza tuttavia riuscire a ripetere lo stesso genere di trasfigurazione che il poeta fa subire alla propria lingua madre. A questo si aggiunge altresì la disorientante assenza in Cummings di spaziatura tra le parole, che non rappresenta il frutto di una scelta banalmente provocatoria, ma è il segno del bisogno di conservare nella segreta articolazione della lingua la traccia dell'intima intesa di cui fa esperienza il poeta nel suo farsi prossimo al mistero. A suo modo, quindi, l'assenza di significato con cui la neve sembra cadere in modo indiscriminato ovunque, senza cioè alcuna ragione specifica e per di più in modo quasi impercettibile, non evoca desolazione e anonimità, ma, al contrario, un senso di pienezza che passa paradossalmente inosservata per "eccesso" di presenza.

Alla radice di ogni ovunque (*e-ver-yw-here*) si è già fatto spazio un qui (*here*) e ora (*now*) che la neve (*s-now*) lentamente schiude, generando con il suo candore quel luogo «bellissimo» in cui mortali e immortali si rivolgono il saluto per inoltrarsi lungo le rotte ad essi destinate. In un mondo siffatto, scriveva Cummings in una lettera inviata a Eva Hesse il 31 dicembre 1959, la scienza si presenta come un sapere che sfrutta la natura e che, come la morte, si limita a livellare e a spersonalizzare, laddove l'arte ha cura di preservare l'individualità, ossia l'unicità di ciascuna cosa. Così, se da un punto di vista scientifico le verità eterne costituiscono un non-senso e il mistero finisce per essere

qualcosa che deve essere abolito, l'artista non sa che farsene di tutto ciò che è impersonale o misurabile. Gli artisti, infatti, sono esseri umani e, in quanto tali, custodi dell'essere, mentre gli scienziati sono solo inumani manipolatori del divenire, di ciò che muta; alla stessa stregua conoscere qualcosa significa semplicemente essere non-morti, laddove sentirla essendone toccati significa essere vivi²¹.

A questo primo avvicinamento all'opera di Cummings si unisce ora un terzo componimento contenuto nella sua ultima raccolta pubblicata postuma nel 1963 col titolo di *73 Poems*. Da esso siamo in grado di guadagnare un'ulteriore parola-guida che ci immette lungo il cammino intrapreso dal poeta sulle tracce di quel ritmo segreto che ha trovato nella solitudine la prima manifestazione che Cummings ha eletto a risposta all'appello con cui l'essere convoca il *Dasein*. Il mistero della quiete (*stillness*) diviene così l'elemento che tutto anticipa e concede, come se in essa fosse nominato quel momento di compiutezza grazie al quale ciascuna cosa viene riguadagnata rispetto a ciò che è. Ed è proprio a chiarimento del senso di questo suo essere che il mistero precede per rango ogni ente determinato e si dispiega ovunque sino a quasi esaurirsi in una duplice «s» finale (*s-tillnes-s*) che indica quel tratto di espansione, ma al contempo di raccoglimento, con cui il sibilo derivante dalla persistenza con cui la quiete si diffonde si trasfigura nell'eco del suo svanire sino a farsi silenzio (CP 814):

«n

Ul

l

a può

s

orPas

sare

il m

²¹ A tutto ciò rispondeva Heidegger con due ancor più belle domande: «Riusciremo un giorno a renderci addetti nel modo più originario all'avvenenza dell'essere, al suo farsi incontro?». E ancora: «Avremo ancora una volta la fortuna di trovare la bella semplicità propria di una parola essenziale?» (*Réflexions II-VI, op. cit.*, pp. 276, 230).

i

SteR

o

della

q

uiet

e»

La primavera del mondo

Grazie anche a quest'ultimo *haiku* Cummings ha saputo preparare lo spazio-e-tempo in cui fa la sua apparizione tutto ciò che è, con un'intensità che non deve essere confusa con ciò che salta all'occhio, nella misura in cui, piuttosto, proprio alla verità di ogni presenza appartiene una semplicità che mette immediatamente fuori gioco tutto quel che la mente umana ritiene che conti. Alla menzogna che accompagna ogni negazione, ossia ogni pretesa di delimitare e di definire una cosa rispetto a un'altra, si contrappone la verità con cui un essente si mostra nella sua interezza e, in tal senso, si afferma. Tuttavia, una simile affermazione non ha la pretesa di sottomettere alcunché, ma solo di aprire con il proprio farsi incontro una dimensione che supera, poiché la precede, ogni ambizione da parte della mente dell'uomo di spiegare il mistero che custodisce e mantiene intatta ogni più piccola cosa (CP 736):

«dalla menzogna della negazione

spunta la verità del sì

(solo lei insieme a chi

illimitabilmente è)

facendo comprendere agli stupidi

(come è il mio io invernale)che non

tutte le cose che contano per la mente

valgono una violetta»

Ad un io invernale, chiuso su di sé, si offre la possibilità di un io aperto, illimitabile da ciò che gli sta di contro come un oggetto manipolabile. All'illimitabilità dell'uomo corrisponde così l'illimitabilità di una dimensione la cui "grandezza" non risiede nell'allargamento dei propri confini sulla base della propria accresciuta potenza, ma, al contrario, nella tenerezza e spontaneità con cui una violetta conserva, pur nella sua semplicità, il tratto di ciò che spunta e cresce. Nella solitudine di uno spazio di cui la povertà di una violetta conserva la traccia fanno la loro timida apparizione quegli enti che, nella loro leggerezza o lento gravitare, schiudono una dimensione di sogno che sfugge a ogni calcolo e afferramento per indicare in direzione di un regno – la possibilità – che, diversamente dal reale, trova nel rinnovamento la propria inesauribile ragione d'essere. L'ampio volo di un pettirosso o di un'allodola, insieme alla più ampia traiettoria percorsa dalla luna o da una stella, sono solo volti apparentemente diversi di un'unica e medesima insistenza nello spazio fisico-spirituale descritto dall'incontro tra terra e cielo. Qui (CP 687)

«su questo piccolissimo
sul più piccolo dei ramoscelli tre
anime poggiano
tutte avvolte contro il freddo

le tre(mentre si stringono
a un'immensa
a una profonda a un'in-
a un'incredibile luna

viva)sognano non-cose
nel loro silenzio quali
la tua la mia
vita e la nostra»

Nel silenzio e nel freddo tre uccellini, trasfiguratisi in altrettante anime, se ne stanno appollaiati sul più piccolo dei ramoscelli, tutti avvolti nel loro piumaggio per far fronte al freddo pungente. Strettisi intorno a una luna immensa, essi non si limitano a sognare

semplici cose, ma interi regni e dimensioni e orizzonti, entro cui si schiudono e vengono scanditi e si alternano la vita del lettore, la vita del poeta e la nostra stessa vita di uomini raccolti all'interno di un unico destino a cui tutti apparteniamo. Pur nella fragilità della loro condizione, pur nella povertà dei loro mezzi, questi uccellini sono i portatori più arrischiati di un destino che viene dispensato a me, a te, a noi. Nel loro assieparsi essi fanno esperienza del tentativo con cui gli uomini, nella ricerca di una misura possibile, si espongono e fanno fronte comune all'inabituale e all'incomprensibile ultrapotenza di cui la luna funge da vivida testimone.

«per prima cosa un pettirosso;
tu dici qualcosa
(per me soltanto)
e le mie certezze sono svanite.

la spiegazione cede il passo allo stupore:
ciò che è vecchio diviene giovane
(inverno, addio)
aprile, salve,»

Spetta a un pettirosso, primo esponente della nuova stagione che si annuncia, fare segno in direzione di una possibilità che ogni anno si rinnova e con cui salutiamo un mondo di cui aprile, con tutte le sue incertezze e i costanti rovesci, saluta ancora una volta l'avvento (CP 737). Ecco farsi strada nell'uomo che si è lasciato toccare dalla presenza di un pettirosso l'esigenza di lasciare a loro stesse tutte le spiegazioni passate a favore di un'apertura a ciò che è giovane, con quel coraggio che è capace di fare fronte all'inabituale e all'incomprensibile. In essi sarà possibile rinvenire una nuova misura che supera la chiusura invernale su di sé in cui ricade colui che si affida esclusivamente alle conoscenze già possedute, rinunciando a lasciarsi coinvolgere dall'appello che gli viene rivolto dal volo con cui un pettirosso scuote tutto ciò che è stato. Non risiede infatti in un sempre nuovo sentire la possibilità di sottrarsi in anticipo alla morsa letale con cui il sapere rischia di sovrapporsi, soffocandolo, al farsi incontro di ciò che stupisce e che suscita, prima ancora di una risposta, una domanda?

«come sentinelle due pettirossi
fanno la guardia a me e a te
e a questa piccola casa tutta nostra
contro l'odio contro la paura

un che di tenue di azzurro
di qui presente che
condurrà direttamente là dove
ci sentiamo tanto al sicuro»

Il cosmo di un piccolo uomo

A presiedere la casa del poeta se ne stanno due pettirossi che, nel loro percorrere in volo lo spazio compreso tra terra e cielo, tengono lontana la minaccia dell'odio e della paura (CP 746). Essi apportano nel nostro abitare le tracce di quella dimensione in cui risplende l'azzurro più tenue, in cui il nostro qui così rischiarato descrive all'istante un luogo che sentiamo familiare. Qui due pettirossi, altrove un'allodola, nel loro volteggiare lasciano che si schiuda uno spazio che trasfigura le cose presenti in altrettante occasioni per interrogarne il senso e portare a compimento quanto in esse è ancora allo stato germinale. In questa possibilità e realizzazione risiede altresì la pienezza dell'esistenza dell'uomo, esposto com'è al canto con cui il reale stesso ha finito per rompere ogni indugio risuonando finalmente a festa (CP 815):

«possa io esser lieto

come ogni allodola
che stacca in volo la propria vita

da tutto ciò che è oscuro

che solca lo spazio della domanda

oltre ogni risposta e perché
e intona un canto alla possibilità

di un giorno con un pieno sì»

L'aperto che accoglie l'uomo e gli concede uno spazio in cui egli si sente al sicuro, a casa, presso di sé, in cui sente cioè di essere una cosa sola con il proprio mondo, annuncia con la propria pienezza, con l'intensità di ciò che è intero, l'apparizione della luna. Essa conserva nella propria rotondità e nell'orbita da lei descritta una traccia di quella dimensione d'oro che corona ogni cosa di una gloria e di una purezza che è in grado di rivelare, pur nell'estraneità di ciò che è vasto e incomprensibile, una misura. Così, nel suo galleggiare e fluttuare, la luna fa segno in direzione di quella stessa leggerezza che sa trasfigurare il mondo in un regno o atmosfera in cui le cose si fanno incontro come in sogno (CP 722):

«!

O luna(rotonDA),come
tu(più rotoNda
di roTOnda)fluttui;
tutta
intera &(più rOtonda)
te ne vai
:come fossi d'oro(Rotond
issima)

?»

L'incedere aureo della luna, il suo compiersi nella propria rotondità, risuona nelle stesse sillabe o persino nei singoli fonemi di cui si compone la parola. Essi rivelano l'esito del suo movimento (rotonDA) e, più in particolare, si preoccupano di ricostruirne la genesi "al contrario", ora esplicitando il rivolgimento che essa compie (rotoNda), ora insistendo sul suo essere avviluppata su di sé (roTOnda), ora palesando il suo stato congenito o iniziale di cosa tonda (rOtonda). Il compaginarsi della parola attraverso l'esplicitazione dei diversi tratti che regolano il "comportamento" della luna raggiunge

il proprio culmine in un superlativo (Rotondissima) con cui il poeta manifesta quel senso di interezza in cui risiede la natura aurea del suo (della luna) moto, qui colto in quanto espressione di quell'esigenza di rinnovamento e di crescita in cui risiede l'essere di ogni cosa. Lo stupore evidenziato dal punto esclamativo con cui ha inizio il componimento culmina nel punto di domanda con cui il poeta va alla ricerca delle modalità secondo cui si articola il suo fluire. E la stessa invocazione con cui inizia la poesia chiama a sé la luna entro lo spazio sferico in cui essa percorre la propria orbita e ruota su se stessa. Così il mistero custodito nella solitudine del cielo accoglie ora anche una stella che, col suo andamento danzante, penetra nel sogno dell'uomo in punta di piedi, risvegliandolo con il proprio pudore dal sonno in cui è precipitato, riguadagnandolo rispetto all'invecchiamento a cui si era fatalmente condannato sotto il peso soffocante dei vuoti simulacri di cui aveva finito per circondarsi con le proprie conoscenze e un insufficiente sentire (CP 733):

«Giovane l

una: sii gentile con quest

o uomo più vecchio

che(ad

dormentato) v

ecchis

simo, e in punta di pie

di pe

netra

il suo sogno;tu

Stella danzan

te»

E se ora questa stella fosse la stella dell'amore ed essa, col suo gravitare, finisse per fecondare la terra su cui cammina l'uomo (CP 752), non ci stupiremmo se il regno

descritto dalla propria orbita risultasse attraversato da uno spirito sognante capace di rallentare il fluire degli eventi sino a instaurare tutt'intorno una quiete in cui le dita di una signora un tempo molto bella (pensiamo alla *Merlettaia* ritratta da Johannes Vermeer) percorrono danzando – in onore della vita che non invecchia mai – il ricamo rischiarato dalla luce di un mattino sereno (CP 724). Una quiete in cui neppure la morte riesce a rendere vana la pur fragile bellezza con cui una rosa acconsente di mostrarsi in quella sua grazia che la rende superiore, ma di cui essa stessa sorride incurante (CP 744). Una quiete infine in cui il giorno trapassa nella notte con la stessa innocenza con cui un fanciullo di cinque o sei anni si sorprende a scorgere da un'alta finestra l'incanto dorato di un tenerissimo tramonto novembrino (CP 824). Nel punto estremo di questa immensa solitudine ecco incedere quel *little i* – Cummings lo chiamerà anche *unhero*, non-eroe –²² che, libero da ogni aspettativa, da ogni pretesa, da ogni calcolo, sa attendere l'istante in cui si prepara in lui lo spazio-e-tempo capace di accogliere e di lasciar risuonare la vastità del cosmo intero (CP 393):

«piccolo uomo
(di fretta
assillato da una
grave preoccupazione)
frena fermati dimentica rilassati

aspetta

(piccolo fanciullo
che hai tentato
che hai fallito
che hai pianto)
stenditi, coraggio

dormi

²² Emily Dickinson, dal canto suo, si era spinta ancora più in là, giungendo a identificarlo con l'appellativo di *Nobody*, nessuno (cfr. *The Poems of Emily Dickinson*, Variorum Edition, edited by R. W. Franklin, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge [Mass.]-London, England 1998: Volume I, 260, pp. 279-280).

grande pioggia

grande neve

grande sole

grande luna

(entrate

in noi)»²³

²³ Ringraziamo Michael Webster, *editor* di *Spring*, la rivista della E. E. Cummings Society (<https://faculty.gvsu.edu/webster/cummings/>), per aver riportato alla nostra memoria questo fondamentale componimento e, non da ultimo, per la solerzia con cui si è sempre reso disponibile a rispondere a tutte le nostre richieste di chiarimento del dettato del poeta. Va da sé, tuttavia, che ogni errore o limite nelle interpretazioni proposte, così come ogni incertezza traduttiva, è da imputare esclusivamente a chi qui scrive.