

LA POESIA DI EMILY DICKINSON *

Il motivo fondamentale e più profondo della poesia della Dickinson è costituito dal sentimento dell'esistenza come irrisolvibile arcano. Tutto ciò che circondava la poetessa, la trascendeva o le era immanente, ella non spiegava, non collocava in ordini di pensiero speculativo, astratto o scientifico, non abbracciava e risolveva in termini di fede o di mito. La sua esperienza restava un enigma, un peso opprimente, acuito da una sensibilità vivissima, morbosa, pronta a cogliere in pari modo ogni sfumatura dell'essere e dei fenomeni, capace di risvegliare nella coscienza e nel subconscio miriadi di memorie, di acute impressioni sensoriali, o di suscitare, ad ogni sollecitazione emotiva, slanci di entusiasmo, ombre di mestizia e tetre immagini di dolore. A differenza di quei molti romantici, suoi predecessori e contemporanei (non soltanto americani), i quali si studiavano di sostenere i loro versi con una idea filosofica del mondo e farsene messianici maestri, la Dickinson, non saprei dire se per sua costituzione nativa o per una più precisa intuizione del fenomeno artistico, scelse la strada più difficile, che è quella della poesia senza compromessi. E di fronte all'enigmaticità del mondo scoprì la vera funzione del linguaggio poetico, non inteso come veicolo di idee ma come forma pura e autonoma di conoscenza. Ella spinse, per così dire, immagini e suoni dinanzi a sé, nei grandi enigmi della morte, della natura e dell'al di là, come avamposti intuitivi, attendendo esclusivamente alla loro acutezza e perciò affinando infaticatamente la propria sensibilità e perfezionando il mezzo espressivo così meravigliosamente capace di cogliere, del mistero, la vera es-

* Con qualche ritocco, il presente saggio è il testo di una conferenza tenuta presso l'USIS di Firenze nel marzo del 1961.

senza. Ella non fidava alla parola funzioni di sostegno per costruzioni provvisorie e precarie, sì che la sua angoscia le venisse pacificata, ma l'altro compito di contenere angoscia e mistero in forma globale e intuitiva.

Perciò la frammentarietà e la difficoltà della sua espressione. Frammentaria perché capace di assalti improvvisi, di illuminazioni istantanee, non corredate d'impalcature di pensiero che ne sostengano e ne leghino le parti; difficili perché l'assenza di una logica costruttiva in senso dialettico lascia l'intuizione nella sua primaria libertà e un'immagine laconica, non correlata, è spesso simbolo privatissimo dell'artista. A parte qualche garbuglio espressivo, specie in quelle tante liriche che oggi si pubblicano ma che la poetessa non aveva elaborato a compiutezza, il difficile dickinsoniano non è in genere segno d'impotenza o d'imperizia, né ha i tratti esoterici di certa oscurità programmatica del Cinque-Seicento (derivata dalla convinzione che la difficoltà rende prezioso il pensiero nascosto), e non è neanche il vizio barocco della complicazione, ma risponde a certe necessità comunicative e che hanno ancora a che fare con la posizione della poetessa di fronte al mistero, all'ineffabile, che divengono parola soltanto in quell'unico, insostituibile modo. Analogamente il poeta americano Edward Taylor si ribellò contro i dogmi letterari del puritanesimo, che propugnavano un linguaggio di grande semplicità e chiarezza, franco da concettosità e da figure retoriche o ornamentali, e abbracciò i complicati e ricchi procedimenti della poesia « metafisica » inglese, sicuro che le fondamentali verità dello spirito son troppo misteriose e complesse per potersi cogliere, senza alterarsi e semplificarsi, in una esposizione logica e prosastica. Diciamo per inciso che non a caso si deve qui ricordare il Taylor, perché la Dickinson appartiene proprio alla tradizione « metafisica » della poesia nord-americana.

Buon esempio del sentimento dell'arcano e di quella caratteristica conoscenza verbale che la Dickinson ne dà, è quella poesia dove viene offerto un equivalente suggestivo della Morte, il cui fantasma ella finge di avere incontrato. Si osser-

vino le suggestività private delle idee del « mosaico » e del « vischio »:

The only Ghost I ever saw
Was dressed in Mechlin — so —
He had no sandal on his foot —
And stepped like flakes of snow —

His Mien, was soundless, like the Bird —
But rapid — like the Roe —
His fashions, quaint, Mosaic —
Or haply, Mistletoe —

His conversation — seldom —
His laughter, like the Breeze
That dies away in Dimples
Among the pensive Trees —

Our interview — was transient —
Of me, himself was shy —
And God forbid I look behind —
Since that appalling Day!

Un altro buon esempio può essere offerto da questa « visita-
zione » del Mistero:

The Wind — tapped like a tired Man —
And like a Host — « Come in »
I boldly answered — entered then
My Residence within

To offer whom a Chair
Were as impossible as hand
A Sofa to the Air —

No Bone had He to bind Him —
His Speech was like the Push
Of numerous Humming Birds at once
From a superior Bush —

His Countenance — a Billow —
 His Fingers, as He passed
 Let go a music — as of tunes
 Blown tremulous in Glass —

He visited — still flitting —
 Then like a timid Man
 Again, He tapped — 'twas flurriedly —
 And I became alone —

È evidente che l'unica consolazione che la poetessa conosceva, dinanzi all'insoffribile acuità di questo senso del mistero, era costituita dall'arte, dalla parola, unica pura catarsi alla quale ella rimase fedele per tutta la vita, tollerando anzi, in virtù di quella, una esistenza dura e ascetica. La Dickinson scriveva senza un pubblico e senza mai pensare di lasciare al mondo questi messaggi della propria interiorità. componeva per un puro bisogno di estrinsecazione ed era tanto gelosa di quelle sue pagine da nasconderle da ogni parte e fin dietro lo specchio della sua toeletta.

Ma quali sono gli atteggiamenti fondamentali che la Dickinson assume dinanzi a questo sentimento della enigmaticità del mondo? Possiamo tentare di riassumerli brevemente.

Ella conosce il Mistero per quello che è e ne ricerca un equivalente immaginoso — come nei casi pur ora citati — che per virtù vagamente suggestive e allusive contenga in sé la sua ineffabilità. La parola è librata in una specie di vuoto, di assenza di giustificazioni logiche, ed esercita così, nella maniera più autonoma, i suoi poteri evocativi, vuoi in ambito sensuoso, vuoi in atmosfera di astrazioni geometriche e filosofiche. Da qui si sconfinava facilmente in quel linguaggio privato cui ho fatto cenno, che in taluni casi rivela una specie di convenzione interna della poetessa, mentre negli altri rimane isolato e privo di riferimenti. Si capisce che, esegeticamente, si può risolvere l'uno rintracciando gli usi della stessa parola o della stessa immagine tutte le volte che nell'opera ricompaiono, operandone una ricostruzione comparativa; per l'altro, invece, non rimane

che tentarne, mediante i procedimenti della psicoanalisi, non sempre fruttuosi e sicuri, un riallacciamento a qualche etimo psicologico ed extrapoetico. Avviene talora che la suggestività è troppo dilatata per assumere significati recuperabili, anche in seno alla stessa ambiguità che è il procedimento caro alla poetessa. Si comprende bene, per quel suo modo di sentire la vita, come la Dickinson si trovasse ad esprimere una complessità senza limiti, ma il suo pericolo era di finire in genericismi e brancolando ricadere in certe parole a lei care ma destituite di una vera e propria forza conoscitiva, come *attar*, *extrinsic*, *cochineal*, *plush*, *phosphor*, applicate ad ogni uso, oppure *awe* e *circumference* che stanno per l'ineffabile. Questi ritorni verbali nei momenti critici dell'espressione non sono il più delle volte una definizione artistica dell'esperienza del vago e dell'arcano, ma ne ripetono l'impenetrabilità, e rivelano perciò l'impotenza a esprimerli e l'arresa all'indistinto della sensazione.

Un altro atteggiamento di fronte all'ineffabile è indicato dalle molte liriche in cui la poetessa rivolge la sua attenzione dal fenomeno in sé e per sé alla sofferenza o alla gioia che questo le suscita. Esempio tipico è la lirica che segue, in cui l'osservatrice, dinanzi ad una luce spiovente dal cielo, sente l'arcano e lo soffre:

There's a certain Slant of light,
 Winter Afternoons —
 That oppresses, like the Heft
 Of Cathedral Tunes —

Heavenly Hurt, it gives us —
 We can find no scar,
 But internal difference,
 Where the Meanings, are —

None may teach it — Any —
 'Tis the Seal Despair —
 An imperial affliction
 Sent us of the Air —

When it comes, the Landscape listens
 Shadows — hold their breath —
 When it goes, 'tis like the Distance
 On the look of Death —

La morte fu per la Dickinson una costante preoccupazione e oggetto di curiosità persino morbosa. Non soltanto ella cercava di penetrarne l'essenza ed esprimerla suggestivamente, ma indugiava altresì col fenomeno fisiologico sino a fingere una morte ella stessa e darci risposta agli interrogativi della condizione fisica e mentale dopo il trapasso. E divorava con voluttà i dettagli del macabro e quando non poteva o non voleva assalire direttamente il Mistero ripiegava sui dati di contorno alla morte, soffermandosi sugli oggetti, sui particolari della stanza funebre o della composizione del defunto, riuscendo a trasfigurarli in simboli impressionanti, tanto efficaci quanto umili e quotidiani, come nel caso delle mosche che ronzano sul vetro della finestra, nella camera della massaia morta, e del ragnatelo che pende insensibile dal soffitto:

How many times these low feet staggered —
 Only the soldered mouth can tell —
 Try — can you stir the awful rivet —
 Try — can you lift the hasps of steel!
 Stroke the cool forehead — hot so often —
 Lift — if you care — the listless hair —
 Handle the adamantine fingers
 Never a thimble — more — shall wear —
 Buzz the dull flies — on the chamber window —
 Brave — shines the sun through the freckled pane —
 Fearless — the cobweb swings from the ceiling —
 Indolent Housewife — in Daisies — lain!

Si rileggano queste altre due liriche a proposito della singolare presunta esperienza di morte:

I heard a Fly buzz — when I died —
 The Stillness in the Room
 Was like the Stillness in the Air —
 Between the Heaves of Storm —

The Eyes around — had wrung them dry —
 And Breaths were gathering firm
 For the last Onset — when the King
 Be witnessed — in the Room —

I willed my Keepsakes — Signed away
 What portion of me be
 Assignable — and then it was
 There interposed a Fly —

With Blue — uncertain stumbling Buzz —
 Between the light — and me —
 And then the windows failed — and then
 I could not see to see —

E Paltra:

I felt a Funeral, in my Brain,
 And Mourners to and fro
 Kept treading — treading — till it seemed
 That Sense was breaking through —

And when they all were seated,
 A Service, like a Drum —
 Kept beating — beating — till I thought
 My Mind was going numb —

And then I heard them lift a Box
 And creak across my Soul
 With those same Boots of Lead, again,
 Then Space — began to toll,

As all the Heavens were a Bell,
 And Being, but an Ear,
 And I, and Silence, some strange Race
 Wrecked, solitary, here —

And then a Plank in Reason, broke,
 And I dropped down, and down —
 And hit a World, at every plunge,
 And Finished knowing — then —

In fondo anche l'idea personale che la Dickinson aveva della Bellezza ha molto a che fare con il mistero e la sofferenza. Per lei Bellezza è l'estasi con cui percepiamo il massacro che il cosmo opera su di noi, e la cogliamo mediante angoscia e martirio. Per godere la bellezza dobbiamo acconsentire al processo disintegrativo della Natura, cioè all'azione distruttiva che Iddio pratica sulle sue creature. La Dickinson assumeva in tali casi un atteggiamento stoico.

Dobbiamo dire incidentalmente che di questo Mistero assediante la piccola Emily, chiusa nella sua interiorità e paga di circoscritte esperienze ordinarie, sembra essere emblema la sua clausura domestica, il breve cerchio della sua casa e del suo giardino, che appaiono una difesa del piccolo essere sempre più chiuso e interiorizzato di fronte alle immensità cosmiche.

Da quel mondo esterno alla sua intimità, mondo concreto e astratto, per quel modo abituale della Dickinson di cogliere l'esperienza in senso reale e metaforico insieme, ella attendeva una visita, un messaggio. Da un lato l'amore terreno, l'amante, lo sposo, che spingesse la porta del cancello per stringerla nelle braccia. Da un altro lato la visitazione suprema, lo sposo dell'anima, il grande consolatore, Cristo, che la portasse con sé nel Regno dei Cieli. Anche la Morte poteva essere una visitatrice, attesa o temuta, e compare una volta negli abiti del gentiluomo che viene a prenderla con la carrozza per portarla nella pace eterna del sepolcro:

Because I could not stop for Death —
 He kindly stopped for me —
 The Carriage held but just Ourselves —
 And Immortality.

We slowly drove — He knew no haste
 And I had put away
 My labor and my leisure too,
 For His Civility —

We passed the School, where Children strove
 At Recess — in the Ring —

We passed the Setting Sun —
 We passed the Fields of Gazing Grain —

Or rather — He passed Us —
 The Dews drew quivering and chill —
 For only Gossamer, my Gown —
 My Tippet — only Tulle —

We paused before a House that seemed
 A Swelling of the Ground —
 The Roof was scarcely visible —
 The Cornice — in the Ground —

Since then — 'tis Centuries — and yet
 Feels shorter than the Day
 I first surmised the Horses Heads
 Were toward Eternity —

Il senso del Mistero, nella sua spaventosa entità, si affaccia talvolta anche dentro a quelle liriche che non lo affrontano direttamente, anzi sembrano volerlo ignorare, e sono le poesie della Natura colta nelle sue sembianze pittoresche, nelle sue stravaganze, nelle sue curiosità, e nella delicata risposta che il mondo agreste stimola ai desti sensi della poetessa. Anche mentre gli aspetti esterni sono gioia sensoriale, appagamento della curiosità, un'ombra paurosa s'insinua nella stessa vita dei sensi. Emily, creatura vibratile e delicata, non aveva soltanto terrore dei misteri circostanti — sì che ella scrisse allo Higginson: « io canto come il ragazzo del cimitero, perché ho paura » — ma trepidava sgomenta anche pei suoi tumulti sensoriali, per la sua fiammeggiante sensualità, per la sua sensibilità morbosa. Il Mistero, per lei, si celava dovunque, sia nel mondo ontologico che in quello dell'essere. E si affacciava persino in quell'altro aspetto della sua arte che è stato definito « rococò »¹.

1. La definizione è di R. CHASE, *Emily Dickinson*, AMIL, 1952, che così spiega: « One distinguishes as peculiarly rococo the emphasis on a sort of delicate epicureanism, the assumption that aesthetic pleasure is to be found in smallness, feminine delicacy, capriciousness, coquetting, and flirtation with death » (p. 230).

* * *

Il discorso ci ha ora portati agli altri due momenti della poesia della Dickinson, che son costituiti appunto dal « rococò » e dalla lirica d'amore.

Gravitano nell'ambito di questo stile « rococò » le poesie in cui la poetessa manifesta una sorta di ' distrazione ' nei confronti del sentimento degli arcani. La vediamo qui sostare incantata di fronte alle minuzie dell'esperienza, con atteggiamenti delicatamente epicuraici e squisitamente femminili, capricciosi, maliziosi e civettuoli. La troviamo in sostanza in vena di giocare col mondo dei fenomeni, e non solo con quello, ma anche con lo stesso mezzo espressivo, il linguaggio, che diviene stravagante, arguto, ricco di esiti inattesi e di bravure formali. Questo atteggiamento può essere definito una « tregua » al peso del Mistero. V'è qui la pace di una esistenza senza tragicità, d'una vita preziosamente gaudente:

I taste a liquor never brewed —
From Tankards scooped in Pearl —
Not all the Vats upon the Rhine
Yield such an alcohol!

Inebriate of Air — am I —
And Debauchee of Dew —
Reeling — thro endless summer days —
From inns of Molten Blue —

When « Landlords » turn the drunken Bee
Out of the Foxglove's door —
When Butterflies — renounce their « drams » —
I shall but drink the more!

Till Seraphs swing their snowy Hats —
And Saints — to windows run —
To see the little Tippler
Leaning against the — Sun!

Ancora:

His Mansion in the Pool
The Frog forsakes —

He rises on a Log
And statements makes —
His Auditors two Worlds
Deducting me —
The Orator of April
Is hoarse Today —
His Mittens at his Feet
No Hand hath he —
His eloquence a Bubble
As Fame should be —
Applaud him to discover
To your chagrin
Demosthenes has vanished
In Forums Green —

Ben conoscendo di quali profondità l'intuizione della Dickinson era capace, questo artificio, questo giocherellare con l'immaginazione pura e con la mera sensorietà, non può essere che un'altra forma di consolazione cui ella ricorreva in quei suoi attimi di « tregua » interiore. Si capisce che il suo « rococò » assume più importanti aspetti là dove la spensieratezza soccombe in parte a invadenti ombre proiettate da quell'altro aspetto dell'anima dickinsoniana, e cioè quando il gioco si fa serio e le minuzie e le piccole estasi si colorano di terrore riverente e dietro le argutezze e i lavori di cesello s'affaccia minacciosa la morte. Ma è nella delicata sensuosità o nei paradossi dell'*humor* americano che restano i tratti significativi di questo secondo momento della ispirazione. E vi apprezziamo massimamente il fresco vigore con cui ella sapeva rinnovare i dati dell'esperienza ordinaria nella vita casalinga, fra gli oggetti domestici, e le curiosità degli insetti e dei fiori del suo giardino. Ben pochi poeti furon tanto dotati della possibilità di percepire minutamente. Ben pochi ebbero altrettanta capacità di fissare nella parola i piaceri visivi e uditivi, i gusti, gli odori, le impressioni tattili. Ben pochi seppero, altrettanto, far sì che sensuosità e piaceri associativi, o i giochi stessi dell'intelligenza, sfiorassero l'anima con fuggevoli stati d'animo.

Queste che ho chiamato « distrazioni » sconfinavano anche, di là dai limiti del reale, nelle infantili province della pura fantasia, in un mondo da fiabe. Ma in ogni caso la loro essenza rimaneva, come ho detto, nella delicatezza sensuosa, e, in una parola, nell'*immagine*. È vero che talvolta la copiosità rappresentativa non trova altra giustificazione che il mero decorativo e il capriccio, ma in molti casi la rappresentazione, secca, precisa, ha la facoltà di assorbire e di risolvere una forte commozione artistica. E non fa meraviglia che critici e poeti recenti, come Amy Lowell e Marianne Moore, abbiano trovato in queste poesie dickinsoniane una chiara anticipazione di quel movimento poetico del nostro tempo che prese il nome di *Imagism*.

Nelle poesie d'amore la Dickinson non porta tracce né del suo sentimento del Mistero né di quella consolazione nella divagazione di cui ho parlato. In esse il lettore trova semplicemente una robusta effusione sentimentale con aspetti decisamente fisiologici e persino apertamente erotici:

Wild Nights — Wild Nights!
 Were I with thee
 Wild Nights should be
 Our luxury!

Futile — the Winds —
 To a Heart in port —
 Done with the Compass —
 Done with the Chart!

Rowing in Eden —
 Ah, the Sea!
 Might I but moor — Tonight —
 In Thee!

Non si può fare a meno di citare ancora la famosissima:

As the Starved Maelstrom laps the Navies
 As the Vulture teased

Forces the Broods in lonely Valleys
As the Tiger eased

By but a Crumb of Blood, fasts Scarlet
Till he meet a Man
Dainty adorned with Veins and Tissues
And partakes — his Tongue

Cooled by the Morsel for a moment
Grows a fiercer thing
Till he esteem his Dates and Cocoa
A Nutrition mean

I, of a finer Famine
Decm my Supper dry
For but a Berry of Domingo
And a Torrid Eye.

C'è un aspetto di questo momento lirico che trascende il piano fisiologico ed è costituito dagli attimi in cui l'amore si confonde con la morte e con i sentimenti dell'al di là, Cristo divenendo lo sposo ideale e lo spozalizio il trapasso nella pace eterna. Ma forse gli accenti più riusciti poeticamente son quelli in cui il sentimento, ricco di aneliti, di languori, di slanci appassionati, si mantiene entro i limiti della sensualità e si riversa in simboli erotici; oppure quelli in cui la poetessa coglie aspetti del mondo esterno e vi riconosce il suo stato d'animo.

Anche qui dobbiamo osservare, a vantaggio della intensa e genuina poeticità della espressione della Dickinson, che questa lirica d'amore si risolveva in se stessa, franca da rapporti di dipendenza con il vero biografico ed episodico. In essa non troviamo confessioni o veli immaginosi, nella cui trasparenza siano da riconoscere amanti reali e situazioni particolari di vita, ma soltanto costruzioni simboliche di sentimenti eterni, effusioni languorose, slanci di torbida passionalità, accenti di speranza e di dolorosa rinuncia di fronte ad un amore irrealizzabile. Troviamo ancora una volta che alla parola, questa poetessa senza compromessi, fidava il compito della sua salvezza spirituale ed

emotiva. Perché dunque affaticarsi, come nelle tante pagine di speculazione biografica, a risolvere il problema della identificazione degli amanti, e appurare se, o no, la fiammeggiante passione di Emily fosse rivolta omosessualmente ad una donna?

Lo stile della Dickinson è oltremodo originale. Vi troviamo dentro l'intera parabola, da una sua nascita idiosincratica, barbara, fino al suo perfezionamento. Vi troviamo anche le brancolanti indecisioni dell'autrice tra forme espressive che mirano decisamente alla poesia ed altre che deviano verso soluzioni extrapoetiche. Poté sembrare al Blackmur che i successi e i fallimenti dell'arte dickinsoniana fossero accidentali, rispecchiando rapporti privati ed eccentrici con la Musa.² Senza dubbio, buona parte del prodotto della Dickinson, che oggi vien pubblicato nella sua indiscriminata totalità — mancando una scelta, una edizione curata dalla poetessa — ha carattere sperimentale e spesso provvisorio; alcune liriche sono semplicemente appunti d'immagini, idee fissate per ulteriori rielaborazioni. Ma non può sfuggire al critico attento che una direzione stilistica consapevole serpeggia per questa ineguale e talvolta informe produzione, correggendosi e maturandosi fino a sfociare entro tranquilli ambiti formali, in cui trovano coronamento gli impulsi e i conati. Se quello spirito indipendente che animava la Dickinson non fosse stato così assoluto e avesse concesso alla poetessa di accogliere una tradizione d'arte, di far tesoro di moduli espressivi maturati in qualche precedente filone di gusto, la sua fantasia avrebbe per certo trovato precocemente il suo riposo formale. Ma la Dickinson creò un'arte tutta sua, e bisogna pur ammettere che senza le sue gravi imperfezioni neanche avremmo posseduto le sue grandi conquiste, coscienti e perseguite, ché se queste si fossero prodotte solo

2. Il saggio di R. P. BLACKMUR si può trovare ristampato in *Language as Gesture*, New York, 1935, e in *The Expense of Greatness*, New York, 1940.

casualmente il loro genere di compiutezza non si sarebbe più ripetuto, mentre noi sappiamo che fra le 1775 poesie pervenuteci la forma acquisita da quella ventina che posson chiamarsi sicuramente « grandi » è la forma caratteristica della poetessa, quella cui tendono tanti esperimenti della sua espressione mancata o imperfetta.

Bisogna altresì osservare che la Dickinson non ebbe mai un'idea preconcepita della poesia, incapace com'ella era di pensiero astratto, e che raggiunse la sua perfezione solo intuitivamente, senza quel programma letterario che in parte disturbò la spontaneità di un altro poeta originale del tempo, Walt Whitman, il quale volle porsi a modello di una rivoluzione del gusto poetico. Anche la forma artistica non venne mai alla nostra poetessa dell'esterno, non s'impose mai al sentimento, ma ebbe i suoi natali nella materia dell'ispirazione. Si produceva dal di dentro per avverarsi nell'atto stesso in cui l'attività spirituale si materializzava. E questo avveniva non in modo estemporaneo, come spesso si è creduto. La recente edizione critica di Thomas H. Johnson (1955), condotta sui vari manoscritti, ha rivelato quanto ella lavorasse indefessamente ai suoi versi, quanto li emendasse e quante volte li riscrisse, con quel fine orecchio musicale che ella possedeva e che muoveva i suoi ritmi non convenzionali e distribuiva i suoi effetti fonici così che gli uni e gli altri funzionassero nel modo più economico ed aderente ai contenuti.

La maturità della poetessa sembra sia giunta intorno all'anno 1860, che coincide del resto con l'acquisita consapevolezza delle sue qualità artistiche. Già dal 1858 ella aveva cominciato a far sì che la forma dei suoi versi muovesse dalle immagini e dai sentimenti, con un genere di controllo ritmico che era liberamente accolto dai *Salmi* e dagli *Inni*, i quali, data la rigida educazione calvinista, dovevano persistere, e ciò non fa meraviglia, nel suo subconscio³. Spesso tutti i tipi prosodici

3. Oltre che il già citato libro del Chase, si può vedere sull'argomento: THOMAS H. JOHNSON, *Emily Dickinson: An Interpretative Biography*, Cambridge, Mass., 1955.

delle preghiere si trovano mischiati insieme e adoperati singolarmente, a seconda delle esigenze dell'attimo. E la stessa libertà e la stessa avidità esplorativa del mezzo espressivo ella rivela nell'uso arbitrario delle rime, e nelle innovazioni assonantiche che vi apportò. La Dickinson ricercava una « musicalità » e una « melodia » nuove, libere da ogni schiavitù di cristallizzazioni schematiche. Si prenda, ad esempio, la lirica seguente e si presti orecchio alla sua organizzazione articolatoria — il giuoco dei nuclei fonici *it*, variati da *ip*, *op*, e il loro ritorno insistente, « *It was a Pit — with fathoms under it / Its Circuit* », fino, poi, alla drammatica chiusa, in cui sembrano battere cupi colpi di timpano, « *Seed—summer—tomb—/ Whose Doom to whom* »:

A Pit — but Heaven over it —
 And Heaven beside, and Heaven abroad;
 And yet a Pit —
 With Heaven over it.

To stir would be to slip —
 To look would be to drop —
 To dream — to sap the prop
 That holds my chances up.
 Ah! Pit! With Heaven over it!

The depth is all my thought —
 I dare not ask my feet —
 'Twould start us where we sit
 So straight you 'd scarce suspect
 It was a Pit — with fathoms under it
 Its Circuit just the same
 Seed — summer — tomb —
 Whose Doom to whom.

La Dickinson mostrava quella minuziosa attenzione ai particolari, quel vigile sostare ad ogni parola, ad ogni sillaba, ad ogni fonema, che rivelano la sua consapevolezza di quanto tali particelle compositive del discorso contenessero di poteri conoscitivi. Non si apre forse con la sua poesia tutto il mondo

della lirica moderna, e non è stato prima suo, di lei precocissima anticipatrice, il lavoro estremamente accorto dei nostri lirici più raffinati? Non è già in lei l'esperienza artistica di Mallarmé, di Valéry, di Rilke?

Alle libertà prosodiche, poi, direi che vadano spesso strettamente connesse quelle altre libertà che la Dickinson si prese con la grammatica e la sintassi, e che spesso sono state additate come manifestazioni della sua ingenuità e della sua approssimazione formale: scambio fra soggetti e complementi, colloquialismi, verbi usati come nomi, aggettivi in funzione di avverbi, comparativi in *er* quando più ci aspetteremmo la forma analitica con *more*, eliminazione di ausiliari, abuso di congiuntivi dove l'uso moderno contemplerebbe l'indicativo, ecc.⁴. A me sembra evidente che l'orecchio musicale della Dickinson e l'esigenza dei suoi sentimenti prevalessse in tali casi sulla buona creanza sintattico-grammaticale. A bene osservare, ben poche di queste anomalie non obbediscono ai suoi impulsi verso una energica concisione, schiva di parole e di sillabe non significanti in senso strettamente conoscitivo, e verso una organizzazione fonico-ritmica minuziosamente controllata. Senza contare poi che certe libertà grammaticali son ricercate per insostituibili effetti di ambiguità, e fra questi appunto l'uso dei suoi strani congiuntivi, i quali universalizzano il pensiero abbracciando ambigualmente passato, presente e futuro. Da questo punto di vista la Dickinson precorreva linguisticamente quell'altra necessaria violazione di una grammatica tradizionale che ai nostri tempi i pittori « cubisti » hanno operato sulle regole rinascimentali della prospettiva. I loro scopi e i loro effetti sono in certo senso analoghi a quelli della nostra poetessa.

Questa della Dickinson non è dunque una *violazione* formale, ma, per usare un termine più preciso, è piuttosto una *trasfigurazione* attuata sulla convenzione linguistica. Ad essa

4. Vedasi ancora il volume del CHASE, cit., e GRACE B. SHERRER, « A Study of Unusual Verb Constructions in the Poems of E. Dickinson », *American Literature*, VII, n. 1, 1935.

fa anche eco il suo personalissimo uso della punteggiatura, con frequenza di barre in luogo di virgole e di punti; espedienti, questi, atti a isolare significativamente certe parti del discorso, conciso, nervoso, e a marcarne il tempo ritmicamente come si suole in musica mediante la battuta.

Se volessimo trovare ora la qualità più caratteristica e costante dell'arte della Dickinson la dovremmo, penso, ricercare nel suo gigantesco sforzo di assoggettamento e di dominio di materie e di mezzi espressivi difficilmente conciliabili. In modo diverso dai poeti romantici, i cui procedimenti tendono alla semplificazione e all'esclusione, la Dickinson manifesta, senza tema di apparire prosaica o di mostrare una fantasia non sufficientemente alata e un gusto non abbastanza raffinato, una continua ricerca d'inclusione, e cioè di utilizzazione delle esperienze di qualità disparate. Perciò il problema fondamentale della sua espressione consiste nella conciliazione lirica di elementi paradossali, ed è ancor più importante ed arduo se si considera che alla base del suo linguaggio si trova un procedere costante verso avere concisioni e laconiche ellissi di pensiero.

Nella Dickinson tutto è metafora, il suo stesso vivere pratico, in quelle che possono apparire eccentriche esibizioni come coglier rose genuflessa su un tappeto, il vestire negli ultimi anni costantemente di bianco, conversare con gli ospiti di là da una porta socchiusa, assumeva piani metaforici in una evidente compenetrazione, per nulla decadente, di vita pratica e di vita artistica. Ora l'organizzazione del suo discorso era una violenta sintesi dei frammenti del suo vivere ordinario, sempre trasfigurato da quella sua folle fantasia costantemente in opera. Perciò immagini della vita comune a lei familiare divenivano termini metaforici pronti ad ogni uso — come avviene ad esempio con la sera, trasformata in massaia che con scope variopinte spazza e spolvera il paesaggio da fuscilli di porpora, fili d'ambra e stracci di smeraldo; o come avviene con

il lampo che diventa una forchetta caduta dalle tavole del cielo.

In questo modo anche i sentimenti più contrastanti e ribelli trovano nella sua espressione una amalgama paradossale. Rococò e sublime, microcosmo e macrocosmo, gioia e dolore, cruda sensualità e misticismo, scherzo e angoscia, cozzano dentro i suoi asciutti versi per risolversi subito in improvvisa armonia. Un cardo, i volteggi di una farfalla evocano i più profondi sensi del mistero del mondo, uno scherzo leggero sul gusto dei liquori piega, come abbiamo visto, al sentimento dell'infinito.

E paradossale è infine l'amalgama che ella attua nella composizione delle più disparate qualità verbali, offrendo un linguaggio ibrido in cui ai termini del più umile realismo colloquiale s'associano astratte locuzioni filosofiche e parole di tono eletto che ella spigolava con maliziosa curiosità nel suo dizionario, negli inni sacri e nei sermoni, e vi trovano convivenza persino i rigidi e gelidi vocaboli del linguaggio tecnico curialesco che ella coglieva nell'ambito professionale del padre.

Ora a me sembra che nei momenti più eccelsi dell'arte dickinsoniana, così come in quelli dei poeti « metafisici » inglesi del Seicento, i quali operarono analoghi assoggettamenti di termini e di esperienze eterogenee, sia sempre presente questa sintesi delle discordanze, e che proprio a questa *discordia concors* si debba l'altissima tensione lirica dei suoi versi. La bellezza della poesia della Dickinson ha sempre le sue radici in un aspro urto di parti che si risolve con una violenza paradossale.

MARCELLO PAGNINI