

L'ETERNO GIARDINO DI EMILY

A ogni nuova lettura la poesia di Emily Dickinson ripropone, « puntuale come una stella », per usare un'immagine prodigiosa di lei, il problema della sua singolarità. La critica, in un primo tempo, ha tentato di risolverlo eludendolo, ossia trasferendolo dalla poesia alla biografia. Ha interrogato la vita quotidiana, la solitudine di Emily, nello sforzo di dare un volto ai fantasmi che furono i compagni delle sue giornate, come se a esorcizzarli bastasse un nome, come se si potesse dare una carta d'identità alle foglie, o alle nuvole. Emily avrebbe dissipato con un sorriso questo assalto ai segreti minori di un'esistenza che nella poesia si è fatta così trasparente da non lasciare scorie. Tuttavia la ricerca è servita: a popolare il museo delle memorie, a far ordine nella confusione delle ipotesi, e, ancor più, a indicare l'errore di una riduzione dell'avventura poetica a vicenda biografica. Emily è un personaggio di romanzo suo malgrado.

L'edizione critica delle poesie, apparsa nel 1955, e quella delle lettere, apparsa nel 1958, a cura di T. H. Johnson, hanno chiuso, si direbbe definitivamente, l'epoca delle speculazioni suggestive. La qualità eccezionale della poesia dickinsoniana è stata affrontata sempre più apertamente sul terreno della creazione; la biografia è scaduta a strumento; il mistero è stato respinto ai margini: di esso dobbiamo accettare solo quanto ella stessa ha voluto dirci, ossia quella parte di oscuro segreto personale che si è illuminata in parola. Del resto tutta l'opera di lei è un invito a contemplare il divenire, a valutare gli effetti più delle cause: penso ad alcune liriche bellissime sul vento (*There Came a Wind like a Bugle*, per esempio) in cui l'agente fisico scompare di fronte alle trasformazioni che produce, e la qualità visionaria delle immagini assume un

significato assoluto, quasi che il paesaggio, come certi allucinati paesaggi di Van Gogh, fosse tale per propria avventura, e non per il compiersi di un fenomeno naturale. Allo stesso modo i prodigi e gli incubi di un amore infelice sono, nella poesia di Emily, indipendenti da fatti e persone, vivono di sé, lontani ormai dall'occasione che li ha suscitati come se appartenessero di diritto alla storia della fantasia.

Nel rinnovato fervore che l'edizione del Johnson ha impresso agli studi sulla Dickinson¹ il tema fondamentale è rimasto quello della sua unicità. Anche chi progredisca lungo linee di ricerca particolari — come l'analisi del linguaggio o la definizione di una poetica — si trova a mettere a fuoco lo stesso oggetto a una distanza diversa: per qualunque via ci si avvicini al mondo di Emily si è sempre attratti verso il centro, con tale impazienza la sua poesia ci trasmette l'aspirazione di lei alla verità.

C'è un punto su cui i critici più sensibili sono concordi, nella varietà delle formule interpretative: la qualità eccezionale di questa poesia nasce dalla straordinaria tensione dialettica che la percorre tutta, dalle liriche più grandi alle minori, come un brivido elettrico. Quando, per dare una specificazione decisiva della « polare intimità » dell'anima in *There is a solitude of Space* Emily la chiama « *finite Infinity* » in un verso brevissimo, perentorio, ci rivela come la tensione fosse modo del suo sguardo, parte del suo respiro:

There is a solitude of space
 A solitude of sea
 A solitude of death, but these
 Society shall be
 Compared with that profounder site

1. In Italia sono uscite in questi ultimi anni, aggiungendosi alle numerose già esistenti, nuove versioni e presentazioni della poesia della Dickinson. Tra le più complete: GUIDO ERRANTE, *Poesie di Emily Dickinson*, Milano, 1956, e 1959; ELÉMIRE ZOLLA, *Selected Poems and Letters of Emily Dickinson*, Milano, 1961; MARGHERITA GUIDACCI, *Emily Dickinson — Poesie e lettere*, Firenze, 1962.

That polar privacy
 A soul admitted to itself —
 Finite Infinity.

Senza la incalzante economia che domina la struttura dell'insieme, l'ultimo verso spegnerebbe in un gioco di parole, invece di illuminarlo, l'altro, stupendo in se stesso, « *that polar privacy* ». Il passo « spasmodico » di Emily — come lo aveva definito, negativamente, il suo poco sensibile « maestro », Thomas W. Higginson — ha qui una rapidità d'ala. La sua fantasia si muove tra gli opposti come un'ala fende il cielo, scomponendo e riunendo l'elemento che attraversa nell'arco di un attimo.

In altre poesie (per esempio *Success is counted sweetest; 'Tis Opposites-entice; 'Tis so appalling — it exhilarates; The feet of people walking home; A wounded Deer — leaps highest; Perception of an object costs*) la dialettica degli opposti è rappresentata con una sorta di incandescente distacco: le immagini hanno un ruolo preciso; come personaggi di un dramma sono legate l'una all'altra da un rapporto di necessità. La tensione così espressa diviene da personale cosmica. Sono queste le poesie in cui la Dickinson si rivela più legata alla cultura del suo tempo; l'amicizia con i libri, « *the kinsmen of the shelf* » — come li definisce in una poesia —, la meditazione su Shakespeare, la scoperta di Emerson, la saggezza che deriva dalle avventure dell'intelletto si misurano con la straziante certezza dell'esperienza, che altrove è l'unica fonte d'ispirazione. Tutta la sua vita fu una coraggiosa verifica personale della realtà, così che anche il pensiero astratto ha in lei la violenza di un processo vitale.

Nella scelta e nel commento del suo *Selected Poems and Letters of Emily Dickinson* Elémire Zolla ha approfondito con estrema lucidità i motivi che apparentano Emily ai poeti metafisici, ai mistici, all'esistenzialismo di Kirkegaard; ossia ha proiettato su uno sfondo storico di affinità, di coincidenze, di ritorni, di anticipazioni, la singolarità della sua poesia,

interpretandone la tensione dialettica in senso conoscitivo, mistico o filosofico. Per questa via la lettura della Dickinson si complica di una straordinaria ricchezza di echi letterari: sotto ogni sua parola si spalancano le miniere dell'immaginazione, ogni sua scoperta appare come l'ultimo anello di una catena che ci riporta indietro nel tempo o ci precipita nel futuro. È un'esperienza emozionante, perché la sottile mediazione della cultura ci fa apparire più acute le intuizioni di questa poetessa che un contemporaneo come Higginson poteva ritenere troppo candida.

Il mondo di Emily vive tuttavia anche per il peso terrestre che porta in sé, per l'aggressività con cui le cose presenti alle sue giornate, gli oggetti della casa, le creature del giardino, si sono conquistate un posto nella sua poesia; il suo linguaggio, spregiudicato, prodotto di un mondo in cui la novità diventa subito, necessariamente, parola, è in parte inedito, non vanta antenati. La tensione fra quotidiano ed eterno, fra astratto e concreto, non è mai risolta a favore di un'idea filosofica, o di una fede religiosa: si presenta, anche, più pianamente, come una forma di quel rapporto fra il tempo e la coscienza all'insegna del quale si è svolta la letteratura moderna. Esso nasce, nella poesia di Emily, da una situazione di conflitto: tra l'anima che vorrebbe annullarlo, o dilatarlo all'infinito, e le leggi dell'universo. Il tempo cola implacabile sull'anima, da cui evoca memorie e speranze, e sul giardino di Emily, da cui evoca le stagioni. Nella loro lotta con l'ora, con le apparenze, i mistici del passato non avevano urtato, come lei, contro la scienza ottocentesca, dura nel riasserire i diritti della materia, come dure furono le circostanze della sua vita nell'imporre scelte esclusive, decisioni che scavavano abissi tra la realtà e il desiderio.

È qui che la storia personale di Emily ci aiuta a scoprire quale coincidenza di avvenimenti privati e di vicende spirituali dell'epoca le abbia permesso di fare della propria esclusione dalla società e dalla vita attiva il principio di una partecipazione totale al dramma dell'uomo moderno. La solitudine è

una condizione dominante nell'America dell'Ottocento² ma l'isolamento per Emily Dickinson si trasforma da modo di vita in assoluta necessità, diventa paradigmatico. Scegliendo di non pubblicare, di non comunicare, ella si appropria di un dato negativo con tale tenacia da rovesciarlo in positivo; la stessa operazione compirà sulle sue più delicate sconfitte di donna: la rinuncia a un amore irrealizzabile nel mondo della vita quotidiana avrà il valore di un eterno possesso dell'anima, precluso a chi logora gli affetti nella quotidianità. La grande poesia di Emily esplose nel 1862, quando l'esigua costellazione dei fatti e dei segni decisivi sta per tramontare al suo orizzonte: l'ultimo segno sarà il consiglio di Higginson a non pubblicare. Si direbbe che da qui in poi, affrancata dalla schiavitù degli stimoli esterni che affligge ogni vita normale, si concentri a vivere la grande avventura per la quale aveva risparmiato le energie più profonde: l'avventura di esistere.

Del resto in questa scelta singolare per il suo rigore, anche formale, e complicata dal suo essere una donna, una figlia nella casa paterna, Emily è vicina idealmente a tutti i grandi lirici delle epoche di transizione. Alcune osservazioni del De Sanctis su Leopardi (« I suoi *Canti* sono le più profonde e occulte voci di quella transizione laboriosa che si chiamava 'secolo decimonono' ... Ciò che ha importanza è l'esplorazione del proprio petto, il mondo interno ... Il mistero distrugge il suo mondo intellettuale, lascia inviolato il suo mondo morale. Questa vita tenace di un mondo interno, malgrado la caduta di ogni mondo teologico e metafisico, è l'originalità di Leopardi e dà al suo scetticismo un'impronta religiosa... ») si potrebbero applicare, con tutte le dovute differenze di luogo, di società e di qualità poetica, anche a lei. Il saggio famoso di Allen Tate sulla Dickinson³ approfondisce in una direzione assai simile il rapporto di lei con la cultura e la tradizione dell'Ame-

2. Si veda a questo proposito il saggio « La solitudine nella letteratura americana dell'Ottocento » di B. PISAPIA, in *Studi americani* n. 3.

3. Tradotto in italiano nel volume che raccoglie i *Saggi* di Tate, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1957.

rica dell'Ottocento: « Con l'eccezione di Poe non vi è in America altro poeta la cui opera emerga costantemente, sotto l'urgere di certe ossessioni disintegranti dalla struttura del carattere morale ... Non vi è [nella Dickinson] assolutamente alcun pensiero come tale, né vi è sentimento; vi è quell'unico 'fuoco' di esperienza che nello stesso tempo non è né pensiero né sentimento, e tuttavia è ambedue le cose ».

L'isolamento concreto di Emily Dickinson, questo suo eleggere a rango di universo il proprio giardino, ci appare dunque anche come una testimonianza concreta che essa volle dare della sua solitudine spirituale, un simbolo che essa ci offriva sommessamente, come agli amici poteva offrire un fiore da dietro una porta socchiusa. Ma che insieme questa povertà di eventi fosse l'unica sua possibilità di fare poesia lo dice lei stessa:

I fit for them
 I seek the Dark
 Till I am thorough fit.
 The labor is a sober one
 With this sufficient sweet
 That abstinence of mine produce
 A purer good for them
 If I succeed
 If not, I had
 The transport of the Aim.

Con questa consapevolezza ella inizia la sua esplorazione, quel viaggio « fra tutti più arduo », che è il viaggio dentro se stessi. Ciò che lo distingue da altre simili vicende interiori che la storia della letteratura ci ha consegnato è appunto che né il mondo concreto né il senso del tempo sono bruciati dal « fuoco bianco » dell'anima. Sul palcoscenico privato di Emily si muove una folla di personaggi: uccelli e api, topi e ragni, angeli e santi, farfalle e fiori, alberi e nuvole, i vivi e i morti, i vicini e i lontani; si alterna una serie di scenari: la casa e il giardino, le terre remote di una geografia favolosa,

le montagne all'orizzonte e il mare mai visto, il nudo fondale della mente. Emily non è impegnata in una confessione, ma in una rappresentazione. Pure il suo mondo poetico rimane intensamente privato: leggendola a volte siamo sbigottiti come se violassimo un segreto personale. Ma è dalla rigorosa fedeltà al privato che la sua voce acquista una forza straordinaria di durata, di universalità: anche in questo, come per ogni altro elemento del suo destino, vale la legge del paradosso che essa conosceva così profondamente. Incontrando, per così dire, l'eternità nel proprio giardino, l'accolse senza riserve; accettando implicitamente nel suo isolamento l'idea emersoniana di *self-reliance* affrontò, dell'individualismo, gli abissi d'orrore che Emerson aveva sfiorato senza neppur vederli, gli stessi di cui è fatto l'inferno nel cuore di Achab. Il brivido della nostra estraneità a noi stessi le fu familiare (si pensi a *One need not be a Chamber — to be Haunted*) come, dopo di lei, doveva esserlo a James. Questo forse le diede la misura della drammaticità del destino individuale in un mondo in cui il Dio puritano della sua infanzia non era più presenza, ma assenza (dei suoi familiari scriveva in una lettera a Higginson il 26 aprile 1862: «...Sono tutti religiosi tranne me, e ogni mattina invocano un'eclisse che chiamano Padre...»). Altrettanto familiare le fu la dolcezza dell'anima in amicizia con se stessa: *The Soul unto Himself / is an imperial Friend* è l'inizio di una delle molte poesie sui misteri dell'interiorità — che tuttavia continua: *Or the most agonizing spy / An enemy could send*.

Dal fondo di questa consapevolezza drammatica dell'ambiguità della nostra condizione di creature finite capaci di pensare l'infinito, di esseri mortali capaci di contemplare l'immortalità, la Dickinson si muove all'assalto della verità. Se le ambiguità sono irrisolvibili, la verità sarà nel rappresentare il mondo della realtà e quello dell'anima non attraverso una analisi, ma attraverso una sintesi, un dominio simultaneo dei termini in conflitto. Un filosofo non avrebbe mai potuto tentare una simile sintesi, raggiunta grazie all'esperienza delle emozioni che ogni momento della vita interiore, ogni volto del-

l'universo suscitano in chi li patisce, o li contempla; né avrebbe accettato come verità il risultato. Per Emily stessa rappresentare la totalità dell'universo e della coscienza non era un'ambizione dell'intelletto, ma una necessità profonda: rappresentare, per lei, significava restituire alla propria vita sconvolta — in cui vedeva specchiato il più grande sconvolgimento del cosmo — l'unica forma d'ordine possibile. L'identificazione bellezza-verità che aveva illuminato la fantasia di Keats non giungeva a consolarla: nella lirica famosa *I died for Beauty, but was scarce* — dove, come in altre, l'identificazione è accettata — è la morte a trionfare di ogni umana intenzione nel muschio che cancella le tombe. Nel suo aspro rispetto per tutto quanto è reale, per tutto quanto esiste, fuori e dentro l'immaginazione, c'è una quasi scientifica volontà di aderenza all'oggetto rappresentato che respinge il criterio della bellezza a un ruolo secondario. L'importante è trasmettere il proprio messaggio, la « lettera scritta al mondo », nell'integrità con cui è nato nella mente: per questo le poesie più belle hanno una concitazione che ce le fa leggere col fiato sospeso, conservano intatta la temperatura dell'invenzione. E la fantasia della Dickinson ha un passo così bizzarro — procede per associazioni fulminee, per operazioni magiche — che di fronte al testo delle sue poesie il discorso critico esita, quasi che il linguaggio consueto fosse inadeguato, e occorressero parole più semplici e insieme più cariche di significati decisivi, come le sue, per interpretarla. Ogni definizione del suo mondo si rivela incompleta, siamo risospinti alla considerazione piana del miracolo: come da esperienze culturali, da strumenti poetici tanto esigui, come da una vita tanto povera di vicende, da un universo così domestico sia nata questa grande poesia.

La risposta è sempre la stessa: il miracolo sta nella forza con cui Emily ha vissuto tutte le sue limitazioni, annullandole nell'atto stesso in cui le accettava. Esteticamente il suo candore, il volontario rifiuto degli ornamenti tradizionali del mestiere, della retorica e della metrica, che atterrivano il blando conformismo di Higginson, imprimono alla sua

voce un timbro inconfondibile; lei stessa confesserà: *The Robin's my criterion of tune ... Because I see New Englandly*. Moralmente la povertà di distrazioni, la rinuncia al possesso si trasformano in intensità d'esperienza. Appare, così, anche più chiaro che la tensione a cui ho alluso più volte era per lei il clima in cui respirava. Le sue poesie testimoniano con una semplicità prodigiosa che la sua anima era sempre « socchiusa » — come lei stessa ci dice che un'anima dev'essere. Udiva il battito degli innumerevoli orologi di questo mondo — quanti orologi nella sua poesia — e insieme contemplava il silenzio e la « distanza » della morte, del tempo annullato; dal suo giardino le giungeva il fruscio delle ali degli angeli confuso al ronzio dell'ape o della mosca. C'è una lirica in cui questo socchiudersi dell'anima sui regni dello spirito e della materia, del tempo e dell'eternità, è rappresentato con un'ironia e una fermezza strazianti:

Of all the Souls that stand create —
 I have elected — One —
 When Sense from Spirit — flies away —
 And Subterfuge — is done —
 When that which is — and that which was —
 Apart — intrinsic — stand —
 And this brief Tragedy of Flesh —
 Is shifted — like a Sand —
 When Figures show their royal Front —
 And Mists — are carved away,
 Behold the Atom — I preferred —
 To all the lists of Clay!

L'anima dei primi due versi si trasforma fulmineamente negli ultimi due in atomo, frammento di creta; l'esperienza privata, segreta, dell'amore, della scelta di una compagnia terrestre, quella e non altra, viene lanciata nell'immensità del cosmo, misurata alla luce dell'eterno. L'inganno delle apparenze, la « breve tragedia della carne », labile come sabbia rivela, una volta smascherato, quanto siano assurde, nell'economia di un

universo indifferente, le nostre preferenze: quella folla di anime, quelle schiere di atomi non cancellano il significato del singolo, ma lo rendono drammatico. Il mito della resurrezione dei corpi, della rivelazione finale, che pure è posto come unica alternativa al « sotterfugio » dell'effimero, non consola. L'incontro nell'eternità tra persone che si amarono sulla terra, presentato altrove come una festa dell'anima, appare qui nella sua tragica incongruenza. La grazia, la lucidità con cui Emily Dickinson esprime la sua disperazione amorosa, sono di una modernità sconcertante. Mi fanno pensare, ma la Dickinson è più aspra e più solenne, a Saba, nella prima lirica dei *Nuovi versi alla Lina*:

Una donna. Un nonnulla. E i giorni miei
sono tristi; una donna ne fa strazio,
piccola, che una casa nello spazio,
un piroscifo sono tanto più di lei.

In un'altra chiave, più lieve, questo stesso senso dell'assurdo balena in *What is Paradise? Who live there?* dove Emily si pone con fresca curiosità la vecchia domanda: *Do they know that this is Amherst, / And that I am coming too?* Vedere se stessi, le proprie vicende, le persone che ne partecipano, i luoghi in cui si vive, sullo sfondo dell'universo è una avventura moderna: nel suo viaggio la Dickinson sembra aver varcato i confini del tempo.

Se l'amore, così rappresentato, si tende come un arco fra i due estremi dell'episodio personale e della vicenda cosmica, la natura è insieme il mondo familiare al di là della finestra e la forma visibile del mistero che ci insegue dovunque. In *There's a certain Slant of light* la magia particolare di un'ora e di una stagione è resa con una purezza di paesaggio riflesso nel cristallo:

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 Dispair —
 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 —

L'apparizione è perfetta, ma è più che apparizione. Il tramutarsi della luce in musica, dell'obliquità in spazio di cattedrale, in peso di note, evoca la solennità dei pomeriggi invernali, quello svolgersi delle ore in una maestà di sinfonia, e al tempo stesso ci prepara ad accettare la « celeste ferita » che non lascia tracce visibili. L'inverno è la stagione più assorta, più vicina, per affinità di dolore, all'anima: lacerando la trasparenza dell'aria, il mistero delle cose ci tocca, improvviso come una mano. Solo nell'ultima strofa, spazio (*the Distance*) e musica (*the Landscape listens*) ci riportano al sensibile. Lo svanire della magia, nel silenzio del paesaggio, è suggestivo come il suo apparire, ma è desolato: con la sua obliquità l'inverno ci ha illuso a credere in una rivelazione che d'improvviso ci viene sottratta. Così la storia delle stagioni riflette la vicenda degli uomini; nell'esperienza delle cose terrestri c'è una prescienza, mai definitiva, di quelle celesti.

Le due poesie che ho riportato sono tra gli esempi più alti della qualità sintetica della Dickinson. Ma in tutta la sua opera — anche nelle poesie che, come avrebbe detto lei, « non respirano » o « non hanno diadema » — il linguaggio nasce dallo scambio di immagini tra realtà interiore e mondo oggettivo. I termini astratti che descrivono pensieri e sentimenti sono trasposti ai fenomeni della natura. Per esempio

Bloom is a Result si conclude: « *To be a flower, is profound / Responsibility* ». O, più semplicemente, le definizioni della nostra vita quotidiana valgono per la natura. In *The Grass so little has to do* la giornata dell'erba appare a Emily come un seguito di azioni lievi rispetto alla fatica di essere se stessa, con il cumulo dei doveri esterni e la violenza delle gioie e dei dolori. In *Go not too near a House of Rose* l'immagine iniziale delle mura che crollano, se le inonda la rugiada, stabilisce il clima delicato della verità finale: « *In insecurity to lie / Is Joy's insuring quality* ».

Allo stesso modo il dizionario dei fenomeni naturali serve a descrivere i trasalimenti del cuore. In *Presentiment is That Long Shadow on the Lawn* l'identificazione è così felice che la nostra fantasia non riesce più a separare il fenomeno dal concetto:

Presentiment — is that long Shadow — on the Lawn —
Indicative that Suns go down —

The Notice to the Startled Grass
That Darkness — is about to pass —

Il presagio è ombra sul prato e l'ombra è annuncio all'erba: l'astratto si trasforma in concreto e il concreto in astratto simultaneamente, come il pensiero si traduce in parola e la parola muove il pensiero. Non c'è similitudine, né associazione: l'immagine stessa è un ponte tra i due mondi, aerea e solida a un tempo.

Nella sua ricerca di corrispondenza tra natura e spirito la Dickinson è vicina al trascendentalismo. Anche lei legge nel libro delle cose e tesse la trama dei simboli. Forse più dei trascendentalisti è consapevole della comune eredità puritana, da cui ha appreso a vedere il rapporto materia-spirito, che essi tendono a risolvere in armonia, in una luce drammatica. Alcune sue poesie rivelano un'affinità col sermone religioso: per la famosa *There are two Ripenings—one—of sight* Zolla ricorda tra le fonti un sermone di Charles Wadsworth, « l'atomo »

che Emily preferì, dal titolo *God's Culture*. Pure i risultati a cui giunge sono di tutt'altra natura. A differenza dei suoi antenati puritani la Dickinson mette in dubbio la soluzione finale del dramma ai piedi del trono divino. A differenza di Emerson e di Thoreau mette in dubbio la forza conciliatrice del cosmo: come si possono conciliare l'anima, dominata dalla vocazione all'eterno, e la natura, che la minaccia di estinzione offrendole prove continue della corruttibilità del tutto? Thoreau, troppo attento alle voci delle cose, agli incanti del visibile, poteva dimenticare i morti tra l'erba, abbandonati dal sole e dall'ape, confinati nelle camere d'alabastro. Emily li incontra più spesso dei vivi, li *vede* come vede gli alberi e i tramonti nel giardino: in *The Only Ghost I ever saw* il suo fantasma è vestito di trine di Malines; in *Of Nearness to her sundered Things* l'antico compagno di giochi ritorna a lei con la giacca che indossava nella tomba e, negli ultimi versi, la presenza dei morti alla vita quotidiana diviene così incalzante da operare un rovesciamento di condizione:

As we — it were — that perished —
 Themselves — had just remained till we rejoin them
 And t'was they, and not ourselves, that mourned.

Anche quando contempla l'incanto del visibile la Dickinson lo percepisce più spesso sotto forma di magia, che è un modo di rendere problematica la bellezza. Per questo Richard Chase l'ha paragonata alla piccola Pearl di *The Scarlet Letter*⁴ con un accostamento suggestivo: l'una e l'altra hanno il dono di vedere al di là delle apparenze. La sua consuetudine con la natura è tale che Emily attribuisce a fiori, animali, paesaggi, giorni, gesti e abiti umani; dà cocchi alle api, moralità ai fiori, cappucci alle noci, berretti alle Alpi, dita alle montagne, nacchere alla ghiandaia, e a se stessa le ali:

I walked as wings — my body bore
 The foot — I former used —

4. RICHARD CHASE, *Emily Dickinson*, New York, 1951.

Unnecessary — now to me
As boots would be to Birds.

Chi non avesse una percezione magica delle cose, non potrebbe mai esprimere la leggerezza della propria gioia con questo accenno bizzarro all'inutilità dei piedi per sé e delle scarpe per gli uccelli. E la magia è legata sottilmente all'ironia; così grande è la lucidità con cui Emily guarda alle vicende del cosmo e alle proprie che vi scorge le stesse dissonanze e gli stessi miracoli, e, nella sua volontà di essere obiettiva a ogni costo, li registra con le stesse parole. In *It would have starved a Gnat* la sua fame è simile alla fame di tutte le creature, con un privilegio di meno: quello di annullare ciccamente la propria vita. A sua volta, l'ironia sconfinava nella disperazione.

La fiducia trascendentalista nel destino dell'uomo sulla terra non poteva colmare il vuoto lasciato in Emily dalla fede, quella nostalgia delle cose celesti — della cui realtà la religione è garanzia — che le fa tanto spesso nominare il paradiso. Si avverte che il suo ironico distacco è nutrito di stoicismo, di quella « *fortitude of fate* » che l'amore impossibile le aveva insegnato con la lunga disciplina dell'assenza. Emily registra il vuoto, ne accetta coraggiosamente l'assurdità, ma la domina ratificandola nelle parole con cui la descrive. Così il vuoto si affolla; il dubbio non uccide, ma crea presenze su presenze. « *Apprehensions are God's Introductions* » è la risposta che si dà in *By My Window have I for scenery* alla domanda se il pino, che occupa lo spazio della sua finestra, vertiginoso come un mare, sia o no membro del « regale infinito »: l'intuizione è una visita di Dio, il modo in cui Dio si fa presente alla nostra vita. Benché a volte ci appaia come una sorella dei mistici di ogni tempo, la Dickinson, nella sua indomabile amarezza, chiede difficilmente aiuto all'idea di Dio. Il verso che ho citato è dunque una confessione straordinaria; per la sua intensità ricorda quella di un altro grande scettico attento ai segni di Dio, Melville, che in *Moby Dick* definiva

esemplarmente la sua posizione rispetto ai misteri dell'universo: « Molti negano; ma pochi, che neghino, o che dubitino, hanno insieme delle intuizioni. Dubbi su tutte le cose terrene e intuizioni di alcune delle celesti, ecco una combinazione che non fa credenti, né miscredenti, ma un uomo che guarda credenti e miscredenti con occhi uguali ».

Ancora una volta siamo indotti a riconoscere la polarità della poesia della Dickinson. Avendo scelto di vivere nel rischio ella si era riservata, accanto alla sua « parte di notte », la sua « parte di mattino », accanto al dolore l'estasi. La grazia della fede, non l'aveva toccata quando, ragazzina, aveva visto tante sue compagne dichiararsi cristiane con solenne confessione pubblica; ma già allora possedeva certo l'altra grazia misteriosa della comunicazione diretta con le cose che l'avrebbe orientata alla poesia. Senza queste « visite », la sua storia sarebbe stata soltanto un lungo coraggioso misurarsi col dolore, con la fatica di essere troppo viva per rassegnarsi a una quiete qualunque: e d'altra parte fu la familiarità col dolore e con la morte, a conferirle la maturità poetica, la regalità dell'anima, a dare un significato alla gioia. Scegliendo il dubbio in luogo della fede, Emily non aveva chiuso la via alle certezze, ma aveva soltanto accettato di percorrerla da un capo all'altro. Scegliendo, infine, l'isolamento in luogo della società dei contemporanei, aveva accolto con più fervore « la folla dentro l'anima ». Alla sua solitudine giungevano da ogni dove messaggi che ella trasmetteva fedelmente nell'unico alfabeto che le sembrasse incorruttibile. La sua imparzialità verso gli avvenimenti interiori ci stupisce sempre: ci pare impossibile che potesse sopravvivere alla febbre delle alternative, che riuscisse a contemplarle.

C'è una poesia che mi sembra riveli con una forza sommersa grazie a quale capacità di distacco Emily non venisse infranta dall'intensità delle sue stesse passioni: descrive un momento di gioia terrestre, « paralizzante, paga di sé come l'angoscia », di « paradiso sulla terra », che fa dimenticare

l'altro paradiso e « scomparire il giudizio ». Di fronte a una simile gioia il pensiero rimane sospeso:

Why Bliss so scantily disburse —
Why Paradise defer —
Why Floods be served to Us in Bowls —
I speculate no more.

L'immagine delle inondazioni che ci vengono servite in tazze non potrebbe essere di nessun altro poeta. Quel confronto brusco del grande con il piccolo, del cosmico con il domestico, della violenza con il garbo della vita, suggerisce con quanta precisione Emily percepisse le immense sproporzioni del reale, con quanta lucidità si accingesse ogni volta a colmarle con la poesia, a riscattarle nel linguaggio.

MARISA BULGHERONI