

SUL VOCABOLARIO POETICO DI EMILY DICKINSON

Le mots sont en effet bien
autre choses et ils sont même
peut-être tout.

ANDRÉ BRETON, *Legitime
Defense (fragment)*, 1926

Pochi poeti hanno, come Emily Dickinson, testimoniato in forma esplicita, il loro struggente attaccamento alla parola in quanto tale. Anche in questo caso piano biografico e poetico si intersecano indistricabilmente. Così alla morte del padre Emily risponderà alle premure degli amici: « it was too soon for language », ¹ ed il contenuto di una poesia del 1873 (P. 1261) già appariva in una lettera alle cugine Norcross: « We must be careful what we say. No bird resumes its eggs. A word left careless on a page — May stimulate an eye —, ecc. » (L. 379). Una parola, qualsiasi parola, diviene dunque per lei il segno di una esperienza, tanto pregnante e compressa quanto fatalmente irripetibile: « Could mortal lip divine — The undeveloped Freight — Of a delivered syllable — 'Twould crumble with the weight » (P. 1409).

Il problema delle varianti dickinsoniane va anch'esso visto in questo contesto oltre che in uno esclusivamente filologico.

Com'è ormai noto e come aveva osservato Mabel Loomis Todd, l'opera manoscritta della Dickinson si presenta come un incredibile insieme di foglietti volanti, in certi periodi legati in fascicoli, spessissimo scritti a matita e, ciò che più conta: « Almost every page had a number of crosses before many of the words. Each cross referred to a choice of several words at the

1. C. R. ANDERSON, *E. D.'s Poetry, Stairway of Surprise*, N. Y., 1960, p. 371.

bottom of the page *which the author had thought equally good* — and quite as expressive as the word actually employed in the text ».²

Basterà un'occhiata ad alcune delle varianti per rendersi conto di quel che la Todd aveva intuito, che, cioè, esse non si presentano come un elenco di parole che vadano via via perfezionando un'unica immagine, ma quasi come una sfilata di suggerimenti paralleli, ciascuno dei quali ha proprie potenzialità evocative ed associative (« a veritable dynamo of implications and associations »)³ che spesso si distaccano nettamente dall'area poetica in cui muove la prima immagine.

Ad esempio in *The Birds Began at four o'clock* (P. 783) i versi: « A music numerous as space — And neighboring as Noon — » recano in calce la variante « And measureless as Noon », dove il secondo aggettivo proposto si riallaccia semanticamente a quello del verso precedente (*numerous*) ma conferisce all'immagine una qualità addirittura opposta rispetto alla prima scelta: di lontananza indefinibile, laddove quello (*neighboring*) parlava di domestica familiarità.

Ancora in *A Little Madness in Spring* (P. 1333), le varianti a un verso famoso (« This whole experiment of green ») sono le seguenti:

This sudden legacy of Green
This fair Apocalypse of Green
This whole Apocalypse of Green

e, in calce, « Experience — Astonishment — Periphery — wild experiment — Experiment ».

Del resto una nota, e non bella, poesia della Dickinson (« 'Shall I take thee?' the poet said », - P. 1126) indica assai bene la natura dell'impulso che muove la sua scelta finale:⁴

2. M. TODD BINGHAM, *Ancestors' Brocades*, N. Y. 1945, p. 17.

3. D. E. THACKREY, *E. D.'s approach to poetry*, The Univers. of Nebraska Studies, Lincoln, 1954, p. 10. Alcuni critici sembrano essere di diverso avviso.

4. R. F. McNAUGHTON, *The imagery of E. D.*, Lincoln, 1954, p. 8: « That she laboured painstakingly to perfect her own compositions is eviden-

And when about to ring
 For the suspended candidate — There came *unsummoned in*
 That portion of the vision — The word applied to fill —
 Not unto nomination — The cherubim reveal

Se poi spesso scelta non v'è (la poesia n. 1217 appare l'unico esempio di lirica giunta in tutti i suoi stadi di stesura, compreso quello definitivo) ciò avviene appunto perché ciascuna delle varianti è una distinta e a suo modo compiuta esperienza poetica, cui la Dickinson non sa rinunciare. Di qui l'importanza determinante, in un'analisi stilistica della poesia dickinsoniana, della singola parola, che non è più solo strumento o veicolo docile di un'idea o intuizione poetica centrale, ma diviene essa stessa motrice e ispiratrice di immagini nuove.

Tuttavia quando Anderson afferma di lei che « she used words as if she were the first to do so, with a joy and awe largely lost to English poetry since the Renaissance », ⁵ sembra forse postulare un tipo diverso di poeta, il cui gusto verbale nuova, come invece non avviene per la Dickinson, nell'ambito barocco.

L'emozione con cui la singola parola viene considerata dalla Dickinson non impedisce, infatti, ma piuttosto incoraggia una singolare scarsezza espressiva, e ciò non solo nello specifico contesto poetico (« Sweet Sister — scriveva Emily alla Holland verso la fine della sua vita — Was that what I used to call you?... I hesitate which word to take, as I can take but few and each must be the chiefest, but recall that Earth's most graphic transaction is placed within a syllable... » - L. 873). Coesistono dunque, e giustificatamente, i due aspetti apparentemente contrastanti della notazione dickinsoniana messi di volta in volta in luce dai critici ed evidenziati dallo stato dei suoi manoscritti: Purgenza e quasi l'esaltazione espressiva da una

ced by the manuscripts, which show repeated revisions, especially in the matter of choosing the exact word... »; « ...she was never a woman who compulsively scribbled on any scrap of paper that came to hand », LOUISE BOGAN, *Poet Dickinson comes to life in New Yorker*, 8 nov. 1955, p. 178.

5. ANDERSON, *op. cit.*, p. 3.

parte che la spinge ad annotare i suoi versi ovunque, dal retro di una busta al conto della spesa, inseguendo in una serie di liriche brevi e staccate spesso un unico fantasma,⁶ dall'altra una sorta di estremismo emotivo di cui ella investe ciascuna sillaba e da cui si lascia a sua volta investire e che la porta a tormentare con crocette, asterischi e cancellature i suoi manoscritti.

Ad ambedue questi aspetti ella dà più volte espressione. Se alcune poesie note (da « We play at Paste — till qualified for Pearl » - P. 320 a « Myself was formed — a Carpenter » - P. 488) tendono a sottolineare una pensosa fatica iniziale, quasi artigiana, del poeta, altre vogliono piuttosto romanticamente esaltarne l'attimo d'ispirazione totale ed assoluta:

Your thoughts dont have words every day
They come a single time
Like signal esoteric sips
Of the Communion Wine (P. 1452)

La tensione è tutta nella consapevolezza che di questi attimi di espressione completa, che confinano con l'estasi (« When Cogs — stop — that's Circumference — The Ultimate — of Wheels », P. 633) va puntigliosamente conservata, attraverso la parola, la sacramentalità, perché:

The Treason of an accent
Might Ecstasy transfer — (P. 1358)

Non bisogna d'altronde dimenticare che molte altre circostanze apparentemente esterne tendono a dare alle singole parole, nel contesto poetico, rilievo particolare. Una prima sarà l'estrema elementarietà del ritmo di questa poesia. Difficile dare, con l'Anderson, un sottile valore 'strategico' di partenza alla

6. « ...every scrap written by her... betrays the same sense of haste to get the thing said while it was hot », MCGREGOR JENKINS, *E. D.*, Boston, 1930, p. 54. « Nothing was ever enough for her. Yet she was always so hurried », MARTHA DICKINSON BIANCHI, *Intr. to Further Poems*, N. Y., 1929, p. xii.

sceita del metro del Common Hymm, o delle canzonette infantili. L'ambiguità che risulta dall'aver calato in forme che taluno ha giudicato fin stucchevoli (« Her meter at its worst — that is most of the time — is a kind of stiff sing-song; her diction, at its worst, is a kind of poetic nursery jargon »),⁷ un vocabolario e un discorso poetico 'forti' come quelli della Dickinson, è ambiguità assai felice da un punto di vista di risultato poetico,⁸ ma, ritengo, completamente non intenzionale. Peraltro essa ottiene così di restituire quasi intatta alla singola parola espressa nel verso la sua carica semantica senza che distrazioni musicali ed ornamentali intervengano a distogliere la nostra concentrazione di lettori.

Allo stesso risultato porta, per altra via, anche la peculiare punteggiatura dickinsoniana pur essa dettata da circostanze extra-poetiche. Va infatti notato che assai presto, anche nelle lettere, Emily abbandona ogni forma di punteggiatura (v. lett. del 18 aprile 1842 ad Austin Dickinson) non appena l'urgenza di esprimersi prevalga su quelle eminentemente formali. Quel che le interessa è « parlare » sulla carta, seguendo piuttosto il dettato di una voce (« I followed the voice — you know I have a vice for voices »),⁹ che non una particolare disciplina grafica che non la interessa (« Orthography always baffled me, and to Ns I had an especial adversion, as they always seemed unfinished M's », L. 806). Di qui l'uso sempre più esteso dei suoi ormai famosi trattini. Anche in questo caso nessun consapevole tentativo d'esperimento poetico (basti solo pensare all'estrema somiglianza tra questo modo di esprimersi e quello della sorella Vinnie: « Miss Vinnie had her own ideas about punctuation. She seldom made a paragraph, showing the most incongruous ideas in juxtaposition so that one is led without a break from

7. YVOR WINTERS, *Maud's Curse*, Norfolk, 1938, p. 149.

8. « A protracted reading will also demonstrate that the simplicity and even the gracelessness of the structure of sound has something to do with the power of the poem to contain what it contains ». ARCHIBALD McLEISH, *Poetry and Experience*, Boston 1961, pp. 92-93.

9. Frammento in *ed. crit.*, vol. III, p. 914.

pathos to grotesquerie. While dashes usually replaced commas and periods, she sometimes did use commas, but instead of periods »)¹⁰ ma nondimeno i singoli vocaboli rimangono così, anche graficamente, isolati sul rigo in una evidenza probabilmente impossibile qualora una punteggiatura più tradizionale e meno fortemente ritmata fosse stata adottata.

Tutto questo giustifica la costante attenzione della critica al fattore vocabolario nell'ambito della poesia dickinsoniana, attenzione che, se non ha sempre forse portato risultati assolutamente probanti perché più basati su una soggettiva reazione di lettori che su obiettivi dati filologici, ha però fornito spesso utili e illuminanti ipotesi di lavoro.

Era necessario premettere tutto ciò prima di passare a considerare nei suoi dati più esterni e statistici il vocabolario dickinsoniano, perché come per nessun altro poeta questi dati hanno bisogno del sussidio costante del contesto critico per fornire risultati comunque significativi.

Le mie riflessioni si basano da un lato sui dati esposti dall'unica concordanza non meccanica esistente negli Stati Uniti,¹¹ peraltro basata sulle edizioni precedenti alla critica curata da Johnson,¹² così come essi vengono completati da un successivo articolo di William Howard¹³ che tenta un raffronto puntuale con il testo critico; d'altro lato su di un notevole corpus di risul-

10. MILLENT T. BINGHAM, *op. cit.*, p. 127.

11. LOUISE KLINE KELLY, *A Concordance of E. D. 's Poems*, unpubl. diss. (Penn. State Coll., 1951).

12. *Poems, including Variant Readings critically compared with all known manuscripts*, ed. by T. H. JOHNSON, Cambridge, 1955, 3 voll.

13. WILLIAM HOWARD, *E. D. 's Poetic Vocabulary*, in PMLA, March 1957, p. 227 e seg. Secondo i calcoli dell'Howard, del resto suffragati da ogni consimile esperienza filologica, il margine d'errore cui la Kelly può essere incorsa non seguendo il testo critico non supererebbe l'1% e sarebbe dunque in linea di massima trascurabile data l'esigua importanza che in un'indagine del genere i valori assoluti hanno rispetto a quelli relativi.

tati di alcune tesi di laurea da me dirette presso la Facoltà di Magistero di Roma.¹⁴

I dati numerici delle due fonti non sempre coincidono esattamente per il fatto che, mentre nel primo caso si tratta di una pura e semplice concordanza, per giunta con esclusione di alcune importanti parti del discorso, nel secondo si è inteso inquadrare la concordanza in un vero e proprio vocabolario con definizioni grammaticali basate su un'analisi linguistica che tenesse conto così delle caratteristiche morfologiche come di quelle sintattiche (leggi di posizione)¹⁵ della parola elencata. Inoltre, sono stati esclusi dallo spoglio un minor numero di vocaboli.¹⁶ Va inoltre aggiunto che lo spoglio da noi effettuato è stato condotto, naturalmente, sul testo critico. Una volta peraltro che si siano tenute presenti queste diversità di base, i dati totali risultano se non numericamente identici almeno utilmente raffrontabili.

Ancor maggiore rispondenza è ovviamente riscontrabile nei dati parziali relativi a singoli vocaboli.

Il canzoniere di Emily Dickinson si compone, com'è noto, di 1775 liriche tutte piuttosto brevi (esse variano da 2 a 40 vv.), per un totale di 19.100 versi complessivi. In esse si fa uso di un vocabolario piuttosto vasto, di circa 8.500 vocaboli,¹⁷ che compaiono in complessive 49.000 citazioni.

Le cifre sembrano corrispondere piuttosto bene ai risultati di altre concordanze di poeti dell'Ottocento così inglese come

14. I dati su cui si è soprattutto lavorato nel corso di quest'articolo sono tratti dalle tesi delle signorine A. M. Carillo e T. Loffreda, ambedue completate. Quando anche lo spoglio delle lettere sarà terminato si potrà pensare a pubblicare un completo 'Vocabolario' di Emily Dickinson.

15. Per la impostazione e la compilazione del vocabolario ci si è attenuti alla terminologia ed al metodo di JAMES SLEDD (*A Short Introduction to English Grammar*, 1959). L'analisi linguistica dello Sledd che definisce le singole parole tenendo presente sempre così il criterio 'inflessionale', come quello 'di posizione' è sembrata la più adatta ad aderire con rigore alla flessibile realtà grammaticale e sintattica della Dickinson.

16. Si sono esclusi articoli, preposizioni, pronomi.

17. Questi i risultati dei nostri spogli, laddove la concordanza Kelly-Howard reca un totale di 7.219 vocaboli e di 45.519 citazioni.

americano; la concordanza emersoniana, infatti, dà un totale di circa 7.000 vocaboli mentre il vocabolario di Keats si compone di 8.700 parole.¹⁸ Di contro, la media dei vocabolari poetici dell'Ottocento italiano appare, come del resto poteva essere facilmente sospettabile, assai più modesta: essa generalmente si aggira tra i tre e i quattromila vocaboli, e non si distacca sensibilmente da questa cifra nemmeno negli spogli dell'immaginifica lirica dannunziana.

Anche in questi confronti, peraltro, alcune considerazioni andranno tenute presenti: la prima sarà relativa al numero di parole composte che, per quanto riguarda il vocabolario di Emerson e di Keats, vanno ad accrescere il conto totale (si tratta di 354 composti per Emerson e di ben 1085 per Keats, a cui com'è noto, il linguaggio contemporaneo, poetico e non, è debitore di innumeri conii). Il numero di composti della Dickinson è, invece, infinitamente più modesto. Anche a voler accettare come parole composte, secondo il suggerimento dell'Howard,¹⁹ alcuni gruppi di parole non tratteggiate ma costituenti nondimeno un'unità fonetica (ad esempio *long expectant eyes*, di P. 75 che può difficilmente essere letto come *long, expectant eyes*) non avremo più di 43 parole composte. Il che significa che dalla lettura della lirica dickinsoniana ricaveremo un'impressione di assai maggior varietà semantica che le cifre totali non sembrano indicare nel confronto con Emerson e Keats. Per questi ultimi, infatti, è chiaro che i singoli componenti della parola composta appariranno nel computo due volte: una volta, appunto, come vocaboli a se stanti e una seconda volta nel composto, pur non arrecando, al senso e all'orecchio pari contributo di novità.

A ciò va aggiunta una nota relativa alla molto maggiore uniformità di temi della lirica dickinsoniana, prevalentemente intima e sentimentale (e compressa in versi assai più brevi e

¹⁸ GEORGE SHELTON HUBBEL, *A Concordance to the Poems of Ralph Waldo Emerson*, New York, 1932. DANE LEWIS BALDWIN et al., *A Concordance to the Poems of John Keats*, Washington, 1917.

¹⁹ HOWARD, *art. cit.*, p. 228.

scarni), sì che il già apparentemente vasto vocabolario dickinsoniano apparirà ancor più esteso e variato in senso relativo. (Ciò sembra contrastare con l'affermazione d'ordine impressionistico di Wells, che la Dickinson disponesse di « a small, rigidly compartmental vocabulary of general and conventional groups of terms plus a moderately capacious vocabulary of homely, acute, direct felt words from which the whole actualizing strength of her verse is drawn »²⁰ ma non con annotazioni, di altri critici, cui l'Howard rimprovera appunto, la mancanza di un esatto riscontro filologico).²¹

Foneticamente viene confermata un'altra impressione di carattere immediato: la larga prevalenza di parole brevi,²² dato che di fatto i due terzi del vocabolario dickinsoniano risultano essere composti di monosillabi o bisillabi, spesso (come l'avverbio *perhaps*), letti monosillabicamente specie in inizio di verso.

Meno scontata la larga prevalenza di vocaboli che iniziano con la lettera *S*. Queste citazioni, infatti, rappresentano costantemente il 20% circa del totale delle schede così superando largamente la pur leggera eccedenza di vocaboli in *S* registrata dai vocabolari²³ della lingua corrente. A farvi caso non si può mancare di notare il peso fonetico che, nella tesa poesia dickinsoniana, hanno le frequenti esplosioni di parole come *stop, stir, snow, spurn, string, strength, small, still, step, storm*, solo per fermarci alle più ricorrenti.

Se vorremo poi prestare attenzione al relativo peso che parole di origine anglosassone e parole di origine latina hanno in questo vocabolario, le impressioni andranno via via rafforzandosi e precisandosi: a tener conto del numero di vocaboli, i termini o le parole di origine latina, o dotta, rappresentano ben il 50% di quelli usati una sola volta dalla Dickinson (che a loro

20. H. W. WELLS, *An Introduction to E. D.*, Chicago 1947, p. 285.

21. Vedi per tutti RICHARD CHASE, *E. D.*, New York, 1951 (« a large vocabulary including many rare words and some of her own manufacture », p. 201).

22. G. F. WILCHER, *This was a Poet*, New York, 1938, p. vii.

23. *Webster's New International Dictionary of the English Language*. Second edition, unabridged — Springfield, Mass., U.S.A., 1949.

volta costituiscono il 42% del suo vocabolario), ma a considerare, invece, il numero totale delle citazioni, ci si avvedrà che l'uso di tali termini non supera il 10% del totale. Ciò viene ulteriormente confermato da un esame dei 110 vocaboli (aggettivi, nomi, avverbi e verbi) di maggior frequenza nella lirica dickinsoniana (50 e più volte). Questi vocaboli in larghissima maggioranza anglo-sassoni (85%), rappresentano solo l'1,5% dell'intero vocabolario ma vengono ad occupare un posto di assai maggior peso nella frequenza dell'uso (25% del totale delle citazioni).

Potremo dunque concordare con l'Howard che Emily Dickinson porta agli estremi una situazione sufficientemente costante della lingua inglese, in ispecie della lingua scritta: vale a dire l'uso di una relativamente piccola percentuale di termini di origine anglosassone in cui si inserisce una relativamente alta percentuale di vocaboli latini di bassa frequenza.²⁴

Foneticamente si conferma l'esistenza di un tessuto connettivo rapido e piuttosto scattante, di natura quasi colloquiale in cui si inseriscono bruscamente, con effetti d'improvviso 'allentamento' i più elaborati vocaboli latineggianti. Esteticamente questa formale incongruenza costituisce una delle caratteristiche più personali della Dickinson e conferisce alla sua poesia il suo sapore curiosamente formalistico.

Quanto alla varietà di questo vocabolario poetico, molti dei dati già forniti la hanno, mi sembra, affermata. Una percentuale d'uso bassa (circa 6 usi per parola) postula infatti di per sé una tendenza al rapido 'ricambio' lessicale, ma essa viene confermata da un computo dell'effettivo mutamento che avviene di periodo in periodo. Bisogna infatti tener presente che durante gli anni cosiddetti di 'apprendistato' letterario (che vanno dal 1858 al 1860 con un paio di poesie giovanili) Emily Dickinson scrive 2723 versi giovandosi di un vocabolario di 2357 parole.

Nel 1861, anno in cui comincia a delinearsi con chiarezza l'empito creativo che esploderà nel 1862, e a cui appartengono alcune delle sue liriche più note, la Dickinson per i suoi 1159

24. HOWARD, *art. cit.*, p. 235.

versi usa 1479 vocaboli. Di questi circa un terzo compaiono per la prima volta non essendo stati usati mai nei tre o quattro anni precedenti, mentre, com'è ovvio, un rilevante numero di vocaboli che sembravano far parte del suo uso poetico costante scompaiono affatto.

Questa considerazione, che viene confermata da tutti gli spogli relativi agli anni successivi, impedisce di dare al problema delle cosiddette 'parole favorite' della Dickinson l'impostazione data ad esso dall'Howard. È infatti evidente che le cifre relative alla frequenza in assoluto di un determinato vocabolo nei vent'anni di produzione poetica non sono in questo caso sufficienti a testimoniare nemmeno parzialmente circa la 'densità' poetica del vocabolo stesso, che andrà piuttosto rintracciata in un molto più breve arco di tempo. I risultati che si hanno seguendo questa linea di indagine sono sorprendenti e illuminano il tragitto degli interessi della Dickinson in maniera quasi diretta.

L'Howard, infatti, prendendo convenzionalmente come indice di alta frequenza quello adottato dalla Miles²⁵ di otto o più citazioni in mille versi, conclude che solo 17 o 18 (a seconda del modo in cui il computo è condotto) delle parole dickinsoniane e ha frequenza consimile — e comunque definibile come 'alta'. Nello studio della Miles le 'medie' per i cinque periodi convenzionalmente considerati sono le seguenti:

1540 - 36

1640 - 35

1740 - 39

1840 - 49

1940 - 49

e vanno da un indice 17 per John Skelton a un indice 71 per Robert Hawker (da notarsi però che gli indici per HD e per ee cummings danno 23). La conclusione ineccepibile sembra dover esser quella che le 17 o 18 parole dickinsoniane di frequenza pari o superiore all'8 per mille versi, rappresentino una

25. JOSEPHINE MILES, *The Continuity of Poetic Language: Studies in English Poetry from the 1540's to the 1940's*, Berkeley, 1951.

punta minima e che dunque quando tanti lettori o critici hanno parlato di termini ricorrenti nella poesia dickinsoniana, spesso fondando su di una analisi di tali vocaboli la loro analisi della poesia stessa, hanno preso un vero e proprio abbaglio estetico-filologico, confondendo per maggior frequenza quella che era solo vivacità stilistica captata e sottolineata dal loro gusto personale di lettori più e meglio che non dall'originaria scelta del poeta.

Non così a mio parere. Ed è anzi questo uno dei casi in cui mi sembra che il permettere che le intuizioni critiche guidino l'organizzazione e dunque l'interpretazione dei dati filologici, sia sana norma. Abbiamo già osservato come il vocabolario della Dickinson tenda a rinnovarsi radicalmente per quasi un terzo, nei due o tre diversi e successivi periodi che caratterizzano la sua creazione. Ora, nell'ambito di ciascuno di questi periodi i computi di frequenza danno risultati radicalmente diversi. A voler considerare, per esempio, il periodo iniziale di cui abbiamo fatto cenno (1858-60), ecco un elenco di vocaboli di alta frequenza che appaiono nei duemila e rotti versi (tra parentesi l'indice di frequenza):

All (42)	Flower (35)	See (33)
As (24)	Foot (28)	So (36)
Angels (16)	Go (60)	Some (22)
Bee (31)	Heart (27)	Still (32) **
Bird (36)	Hill (21)	Such (36)
Butterfly (16)	Home (23)	Summer (27)
Come (37)	Know (42)	Sun (24)
Daisy (16)	Little (75)	Take (26)
Day (50)	Lose (25)	Tell (49)
Death (16)	Morning (46)	Then (32)
Do* (25)	Never (39)	There (35)
Eye (30)	Night (27)	Way (18)
Face (18)	Rose (19)	When (76)
Find (27)	Say (34)	

* come verbo

** aggettivo

In primo luogo tale elenco conferma che l'attenzione della prima Dickinson è largamente concentrata sull'osservazione e meditazione di fatti naturali. È singolare come nell'anno immediatamente successivo alcuni di questi vocaboli tendano addirittura a scomparire dalla sua poesia; *daisy*, la margheritina che la simboleggia in tanta poesia ma anche in tanta corrispondenza dei primi anni, nel 1861 appare solo una volta, e così *butterfly* e *rose*, *sky* tre volte, *summer* tre volte; addirittura assenti, poi, *flower* o *brook*.

Alcuni di questi vocaboli sono però presenti in un elenco di 46 termini di maggior frequenza nella poesia della Dickinson. Tali *summer* (157), *flower* (106), *bird* (153) perché ad essi la Dickinson ritorna nel suo terzo periodo, spesso con diversa angolazione e una tendenza ad astrattizzarli o miticizzarli di più (è da notarsi che *nature*, esso stesso di alta frequenza in questa ultima parte della produzione dickinsoniana (142), non compare che 3 volte tra il 1858 ed il 1860, e mai nel 1861). Chiaro che la 'densità' di alcune di queste parole nel loro contesto poetico risulta assai maggiore di quanto non parrebbe se le cifre assolute di frequenza fossero diluite nei 19.000 versi dell'intero canzoniere; e che dunque giustamente ad esse è stata in passato rivolta la particolare attenzione di taluni critici, appunto attratti dall'importanza di alcuni gruppi di liriche, più che dall'intero patrimonio in versi, con il suo bagaglio di meri tentativi.

Del resto, anche al di fuori di questo gruppo di vocaboli che potremmo definire 'naturali', l'insistenza del vocabolario dickinsoniano, com'è del resto ovvio, va di volta in volta verso quei vocaboli che appartengono più da vicino al mondo di risposdenze poetiche che in quel momento la interessa. Sarà così interessante notare che la parola *father* compare 13 volte nei suoi primi duemila versi e mai nei successivi mille, che, di pari passo termini come *child*, *childish*, *children* quasi scompaiono, che perfino *little* scende dalla vertiginosa frequenza di 75, ai pur notevoli 11 usi.

Altrettanto legato all'urgere verbale di un determinato periodo, e cioè al fascino e alla suggestione più o meno tempo-

ranea di determinate parole, il caratteristico procedere degli avverbi dickinsoniani. *Again* sembra per oltre mille versi scomparire del tutto e *there* appare solo 5 volte (contro le 35 dei duemila versi immediatamente precedenti) mentre *so* già largamente presente fin dall'inizio moltiplica quasi vertiginosamente la sua frequenza (da 36 su duemila versi a 45 su mille), avvicinando così, per questo rispetto, il vocabolario della Dickinson a quello di Keats in quel che è stato definito « the use of *so* as an intensive adverb to express the inexpressible ».²⁶

Insomma, se si cerca, come ci eravamo dall'inizio proposti, di analizzare l'uso del vocabolario dickinsoniano non in astratto ma nell'ambito di gruppi significativi di liriche (per esempio, come si è suggerito, in determinati gruppi cronologici), si conferma l'impressione che le parole più ricorrenti in quel determinato gruppo sono in verità parole tematiche il cui peso poetico va dunque valutato con particolare attenzione.

Esso è del resto aumentato ulteriormente da due ricorrenti tecniche stilistiche dickinsoniane, vale a dire l'uso incalzante di una stessa parola nella medesima poesia che può tendere a effetti meramente retorici o ritmici (es.: P. 528 « — Mine — by the Right of the White Election! », cui corrisponde cinque volte nei capoversi successivi, *mine*, mine, mine, mine, mine), ovvero può più profondamente innestarsi nel testo, assumendo peraltro indubbi connotati tematici (per esempio *cry*, di cui si elencano 5 usi nei primi duemila versi della Dickinson, compare ben tre volte nella stessa poesia, P. 196).

L'altra consuetudine stilistica è costituita dall'uso assai insistente di derivati, talora perfettamente correnti nella lingua a lei contemporanea, talaltra di tipico conio dickinsoniano (si vedano a questo proposito tutti gli aggettivi ottenuti con prefissi in *un*, come *unmean*, per esempio o *unerudite*, o in *a-*, come *achirrup*, *alulull*, *asailing*, o verbi con prefisso in *re-*, come *redeck* o *rewalk*); o di nomi, aggettivi e verbi con medesima radice e accezione semantica (*breath* — *breathe* — *breathless*), o, infine,

26. Introduzione alla Concordanza di Keats, *cit.*, p. X.

dall'uso del medesimo vocabolo così nella posizione ad esso più consueta nella lingua inglese come in altre assai meno consuete, facendogli assumere diverso valore grammaticale. Gli esempi qui sono molteplici perché sempre più di frequente la Dickinson va compiendo questi spostamenti, specialmente di parole nominali in posizione aggettivale (v. tra molti il curioso uso aggettivale di *Cashmere* in P. 85), di avverbi in posizione nominale (favoriti in questo uso sono gli *here* e i *perhaps*), o meno insolitamente, di parole aggettivali in posizione avverbiale.

Non v'è chi non veda come questi gruppi di vocaboli, pur da computarsi separatamente a giusto rigore filologico, abbiano così stretti legami semantici da dover esser considerati, sul piano poetico, solidalmente.

C'è infine da considerare che quando vari critici hanno messo a fuoco alcuni vocaboli o gruppi di vocaboli dickinsoniani, essi, anche se talora solo implicitamente, hanno piuttosto sottolineato il ricorrere di certe immagini che non un'insistenza da cogliersi sul piano strettamente stilistico-lessicale.²⁷ Su questo piano essi hanno raramente errato nelle loro intuizioni. S'è detto, per esempio, delle parole, e dunque delle immagini tratte dal mondo della natura. In questo caso anche il computo numerico giustifica l'insistenza critica.²⁸ Passando da questo gruppo a quello delle immagini tratte dal mondo casalingo,²⁹ la diretta rispondenza numerica non ci aiuterà più, ma sarà utile osservare che nell'ambito delle 442 parole che la Dickinson trae da fonti

27. L'opera di maggiore precisione anche terminologica per quanto riguarda l'uso delle immagini nella poesia della D. mi sembra R. F. McNAUGHTON, *The imagery of E. D.*, cit.

28. « Nature for Emily is animated », AUSTIN WARREN, *E. D.* in *Sewanee Rev.* autumn 1957, p. 581. « One of D's key words for nature is juggler. She ransacked the vocabulary of the theatre and magic to underscore her conviction of the illusory quality of objects in the external world », C. R. ANDERSON, *op. cit.*, p. 122.

29. « The chief source of E. D.'s imagery was her world of everyday experience... Nature in all her aspects supplies more images than any other single source. Next in importance are those drawn from the domestic and feminine life of the household. The religious imagery of the church also frequently appears. Other sources less prevalent... are semi-precious stones, legal terminology... », McNAUGHTON, *op. cit.*, p. 10.

che definiremmo insolite nell'ambito poetico (almeno in un mondo poetico strettamente legato alla sfera dei sentimenti personali come è quello della Dickinson), ben 65 provengono dal mondo dei lavori domestici. Tali *apron* (7) o *seam* (12) per citare i relativamente più frequenti, ma tale anche *dough* che fornisce una bella immagine nella prima versione della poesia n. 824 (« The Wind began to knead the Grass — / As Women do a Dough — ») e che quel che l'Howard chiama « the use of words... in an extended metaphorical sense »³⁰ si applica in forma particolarissimamente calzante a termini come *plush*, *satin*, *velvet* tratti appunto dal corrente vocabolario domestico.³¹

Se solo 25 parole 'inusitate' provengono, poi, da un mondo che qualcuno ha voluto definire di *decree*,³² numero che non è poi, in senso relativo, da trascurarsi, ad esse vanno certamente aggiunti, sul piano della frequenza numerica, tutti i nomi di gemme e pietre preziose o alcuni colori (la Dickinson ne usa 25) che appartengono certamente allo stesso ordine di immagini e allo stesso clima poetico.

Quanto all'originalità in assoluto del vocabolario dickinsoniano anch'essa, a mio parere, viene solo confermata da uno spoglio lessicale. L'Howard, infatti, presenta la seguente tavola che, con alcune varianti in assoluto (ma non nelle percentuali) è confermata dai nostri dati:

	No. of concord. listings		No. of words from special sources
DICKINSON	10,800	770	7.1
EMERSON	8,200	452	5.5
KEATS	13,900	893	6.9
LANIER	5,600	420	7.5

30. *Art. cit.*, p. 237.

31. Già il Matthiessen sottolineava: « the familiar liking for plush, satin and purple ». *The Problem of a Private Poet*, Kenyon Rev., Autumn 1945, p. 589.

32. « such favorite words as 'queen', 'royal'... 'empress' », RICHARD CHASE, *op. cit.*, p. 121.

anche se analizzandone i dati finisce per concludere, inaspettatamente, che « D. uses no more unusual words than Emerson, Keats and Lanier ». ³³

Ora avviciniamoci a queste cosiddette 'fonti inusuali' dei quattro vocabolari e vedremo che come tali vengono contati, nella concordanza di Keats e in quella di Lanier tutti i termini medievali e, per Keats, quelli classici (essi vengono computati anche per la Dickinson, ma è ovvio che le 13 parole medievali come *flambeaux* (2), che appaiono nella sua poesia in un contesto assolutamente non rievocativo non abbiano la stessa funzione stilistica dei termini classici o medievali in Keats); per contro le fonti inusitate della Dickinson son fonti legali (60 parole), grammaticali (17), militari (24), mediche (12), geografiche (85) sempre usate in immagini in cui la proiezione geografica non ha alcun connotato realistico, bibliche, teologiche o filosofiche (64), in ciò avvicinandosi assai più ad Emerson, come del resto era logico aspettarsi, e soprattutto tecniche (328). Se a queste aggiungiamo le 34 parole di suo conio (*addings, gianture, incognite, optizan* ecc.), i 43 composti (*by-thyme, co-eter-nity, wizard fingers* ecc.) abbiamo che una parte percentualmente forse non particolarmente rilevante (3%) ma pur sempre numericamente e poeticamente significativa, del suo vocabolario può propriamente chiamarsi solo dickinsoniana.

Vocabolario che è poi tutto immerso in un contesto stilistico-grammaticale assolutamente particolare. Si è già accennato all'ampio spostamento di parole nell'ambito del discorso, in sé procedimento non nuovissimo nella lingua inglese così poetica come corrente (tali spostamenti sono anzi oggi quasi all'ordine del giorno mercè l'assuefazione cui ci ha condotto il rapido linguaggio delle comunicazioni di massa e pubblicitario, e dunque sono per noi in parte perduti gli effetti di 'stupore' connessi a questa particolare tecnica dickinsoniana) ma da lei portati a notevoli estremi espressivi. A ciò vanno aggiunte altre peculiarità sintattico-grammaticali tipiche di questo discorso poetico:

33. HOWARD, *art. cit.*, p. 248.

un uso dei verbi a lungo considerato per lo meno opinabile da parte dei suoi primi lettori è stato poi abbastanza finemente analizzato e si è dimostrato non altro che un uso esteso del congiuntivo con frequente omissione del verbo ausiliare,³⁴ ed un 'rapporto' singolare nella distribuzione di nomi, aggettivi e verbi nella sua frase.

Dobbiamo quest'ultima osservazione alla Miles³⁵ la quale ha così sintetizzato i rilievi compiuti sulle medie di cinque secoli circa di linguaggio poetico. Indicando come *classical* o *balanced* il tipo di fraseologia che presenti un equilibrio di circa un nome, un aggettivo e un verbo per verso, come *phrasal* quella in cui si abbia una preponderanza di aggettivi, e come *clausal* quella in cui predominino i verbi, la Miles definiva tendenzialmente *clausal* il fraseggiare degli scrittori del XVI e XVII secolo, tendenzialmente *phrasal* quello degli scrittori del XVIII, *balanced* quello del XIX e ondeggiante tra il tipo di frase *balanced* e *clausal* il linguaggio del XX secolo. La Dickinson, con un rapporto di 5 aggettivi, 12 nomi e 8 verbi su 10 versi, si riallaccerebbe nella struttura del suo discorso ancora una volta al linguaggio elisabettiano e secentesco, anticipando peraltro alcuni modi del linguaggio contemporaneo.

Ancora di netta ispirazione (e spesso derivazione) sci- e settecentesca alcuni usi attribuiti dai primi lettori della Dickinson a personali idiosincrasie della nostra poetessa: superlativi e comparativi come *infinitely*, *concisest* (che appaiono peraltro in forme analoghe in Milton), l'uso davvero shakespeariano di *myself* come nominativo ed altri.

Siamo arrivati così al termine di questa rapida disamina del linguaggio dickinsoniano. Esso, con i suoi neologismi e i suoi arcaismi bizzarramente ma sapientemente contrapposti, con la capricciosa molteplicità delle sue fonti lessicali, con la spregiudicatezza nell'uso in sensi estesamente metaforici ed astratti

34. GRACE B. SIFFRER, *A study of unusual verb construction in the poems of E. D.*, Am. Liter., March 1935, p. 39.

35. JOSEPHINE MILES, *Eras in English Poetry*, PMLA, Sept. 1955, pp. 853-857.

di un vocabolario prevalentemente concreto (basti vedere la larga predominanza di termini concreti nell'elenco dei suoi 50 vocaboli più ricorrenti,³⁶ e, d'altro canto, la grande prevalenza di temi astratti nella sua poesia), ottiene di volta in volta effetti di incongruenza che vanno dal comico al misterioso o, come amerebbe definirle lei stessa, al magico.

36. L'elenco è il seguente:

Agg.	Nomi	Verbi
little (226)	day (268)	know (354)
good (126)	life (194)	go (276)
sweet (103)	eye (177)	come (227)
small (87)	sun (175)	see (219)
new (75)	man (175)	make (175)
old (70)	face (157)	tell (178)
	time (155)	die (153)
	bird (153)	take (132)
	heaven (153)	look (115)
	death (151)	feel (93)
	God (144)	put (93)
	nature (142)	find (92)
	summer (137)	hear (91)
	soul (135)	bear (90)
	night (132)	think (86)
	earth (131)	stand (83)
	sea (129)	
	morning (126)	
	way (116)	
	foot (109)	
	bee (108)	
	flower (106)	
	hand (106)	
	thing (106)	

È interessante notare come, in base allo studio della Miles or ora citato si possa notare che *little* compare come parola poetica di alta frequenza solo nel 1800, che *small* invece non ha alta frequenza in nessuno dei 100 poeti considerati dalla Miles, eccetto, significativamente, Marianne Moore, che *bird* compare anch'esso come parola di alta frequenza nell'800 (con *sea*); che tra le parole dickinsoniane di maggior frequenza troviamo *summer*, *morning*, *way*, *foot* anch'esse di bassa frequenza in tutti i vocabolari precedenti (eccetto per *morning* che compare in Browning); che, infine, nel vocabolario 'favorito' dalla Dickinson compaiono alcune omissioni, e tra queste clamorose *great* (di alta frequenza in quasi ogni altro poeta), *love* e *world*.

Risultato finale comunque una continua, costante revitalizzazione della lingua di cui fa uso, che anche nei momenti di maggiore stanchezza poetica raramente scade nel frusto e nel banale. La parola della Dickinson è veramente, come a lei del resto sembrava, un'araba fenice dalle molte vite (« A word is dead / When it is said / Some say / I say it just / Begins to live / That day »). Pur ridotta sotto il microscopio e vivisezionata senza pietà, essa tende a recare, anche negli elenchi più scarni, parte del suo messaggio poetico.

BIANCAMARIA TEDESCHINI LALLI

*** AVVERTENZA: Le conclusioni e i suggerimenti critici contenuti in quest'articolo investono intenzionalmente aspetti marginali del linguaggio poetico dickinsoniano sul cui complesso mi sono ormai diffusamente espressa nel mio volume, *L. D.*, Firenze 1963.

Le citazioni di lettere e poesie della D. nel testo dell'articolo stesso seguono la numerazione progressiva dell'edizione critica.