

## L'EPIFANIA DELLA MORTE IN EMILY DICKINSON

Nel tentativo di fare della morte una *dramatis persona*, Emily Dickinson opera talvolta un'animazione di oggetti o enti fisici, altre volte una personificazione vera e propria, seguendo sempre l'impulso a concretizzare un concetto visualizzandolo in un'immagine.

Tra i processi di animazione, il caso più interessante è quello della poesia « 'Twas such a little — little boat » (107)<sup>1</sup>, ove la morte prende l'aspetto del mare e dell'onda. Vedremo che la Dickinson rappresenta spesso l'al di là come mare o come porto, e l'atto stesso della morte come varo, immagini la cui giustificazione viene dal concetto sotteso che il mare è misterioso come la morte. In questa poesia il mare è chiamato *gallant*, parola cui possiamo dare il significato di *galante*, in considerazione del fatto che, proprio tra le personificazioni della morte, si trova quella della morte come cavaliere, corteggiatore, amante.

Ne risulta dunque che *mare = mistero = morte*, ma anche che — si pensi alle immagini marine di una delle poesie più erotiche della Dickinson, « Wild Nights - Wild Nights! » (249) — *mare = eros = morte*, fatto che anticipa il concetto della morte come resurrezione e vita, dal momento che essa è mare, principio vitale, ed è amore.

Se la morte è amore, essa può incarnarsi nel cavaliere di « Because I could not stop for Death » (712), oppure nel più indefinito 'He' di « He put the Belt around my life » (273), o ancora nell'ambiguo *Lord* di « Tie the Strings to my Life, my

1. Le indicazioni numeriche si riferiscono all'edizione critica curata da THOMAS H. JOHNSON, Cambridge, Mass., 1955.

Lord » (279). In queste due ultime poesie, la morte diviene una investitura con forti allusioni erotiche, ad esemplificare che la cerimonia del matrimonio e quella della morte per la Dickinson sono identiche: la morte e il matrimonio sono due sacramenti, simili anche, come constateremo, per la possibilità che hanno entrambi di conferire *status* e regalità, quello *status* che è uno dei cardini della dottrina puritana degli 'eletti'.

Il tipo di personificazione della morte varia continuamente: per la Dickinson, parlare della morte significa sperimentare una definizione o un'immagine atte a svelare i tre misteri collegati della morte, della immortalità e dell'esistenza di Dio, ma queste, appena esaminate, mostrano la loro precarietà e spingono ad una nuova e magari opposta sperimentazione. Nel suo mondo poetico non esiste stabilità e le immagini diventano ambigue e fortemente allusive, come la materia che si propongono di esplorare.

L'unico tratto costante che si può individuare è quello del mistero, qualcosa che la morte non può perdere, ma deve difendere, come in « Give little Anguish » (310), in cui il silenzio è lo strumento della sua autodifesa:

But make no syllable — like Death —  
Who only shows his Marble Disc —

Nei versi riportati, l'immagine emersoniana del disco di marmo, oltre a richiamare l'immagine della tomba, suggerisce un senso di completezza e di autosufficienza, in accordo al concetto che sta alla base di tante poesie della Dickinson, quello della morte come conoscenza e di quest'ultima come circonferenza, in quanto area di comprensione.

Non c'è aspetto della fenomenologia della morte che la Dickinson non abbia indagato: ogni momento potrebbe offrirle il segno premonitore in grado di risolverle il dilemma della morte e dell'eternità. Ecco quindi che il trapasso viene più volte esaminato: addirittura, in alcune poesie, l'io poetico non è solamente osservatore, ma anche protagonista di tale momento, e nel suo autoesame registra sensazioni fisiche e movimenti psichici.

La lettura della fenomenologia del trapasso è raramente sistematica, ma accentrata su un determinato aspetto: indebolimento, irrigidimento, raffreddamento, perdita della sensibilità, dell'udito, della vista. Tale atteggiamento può sembrare a prima vista essenzialmente analitico. Invece, il particolare non sta qui come un momento del tutto, ma è già la sintesi del tutto: l'analisi vera e propria è precedente alla creazione della poesia.

Il tono talvolta distaccato si rivela non solo come un mezzo per cogliere un segno rivelatore, ma anche un modo di controllare un fondo intensamente emotivo. I problemi che la Dickinson tocca nelle sue poesie sono sempre affrontati come momenti cruciali in cui essa è coinvolta, ed è proprio questa disposizione ad allontanare il pericolo di cadere in una sorta di realismo pseudo-scientifico.

La poesia « I felt a Funeral, in my Brain » (280) offre un'accurata descrizione della morte della protagonista: la desensibilizzazione preannuncia la perdita della coscienza fino all'annebbiamento della mente:

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 —

La drammaticità del momento è segnata dagli stivali di piombo che trasportano la bara, stridendo nell'animo di chi sta morendo:

And then I heard them lift a Box  
 And creak across my Soul  
 With those same Boots of Lead, again,

. . . . .

L'intera poesia corre su due binari paralleli: ad una certa realtà sensibile si accompagna un realtà interiore, nel momento

in cui viene compiuta un'indagine per accertare l'esistenza o meno di una terza realtà superiore e soprasensibile. Dopo aver condotto la poesia al limite estremo tra razionale e non-razionale, la Dickinson compie un passo indietro e non confronta il soprasensibile. L'ultimo verso ribadisce il concetto che la morte è conoscenza, ma non rivela che cosa viene conosciuto:

And Finished knowing — then —

Il contatto con il Mistero genera angoscia, ma, contemporaneamente, anche l'estasi derivante dal sapere che tale Mistero sta per essere chiarito: si veda « A throe upon the features » (71):

A throe upon the features —

A hurry in the breath —

An extasy of parting

Denominated « Death » —

An anguish at the mention

Which when to patience grown,

I've known permission given

To rejoin it's own.

Lo studio fenomenologico della morte prosegue in una serie di poesie in cui la Dickinson si cimenta con la descrizione dell'aspetto del cadavere. Compiendo questo esame, la Dickinson è particolarmente colpita dalla immobilità del corpo: questa immagine ritorna spesso, ossessiva, anche se talvolta nascosta sotto forma di metafora.

Le poesie « There's something quieter than sleep » (45) e « How many times these low feet staggered » (187) mostrano che due immagini, quella del sonno e quella della pietra, sono spesso utilizzate dalla Dickinson per raffigurare l'immobilità del cadavere.

La prima di queste immagini — si pensi alla apertura della poesia 45 — concorde al concetto assai convenzionale della morte come riposo, è affiancata, nella stessa poesia, dall'immagine simile e collaterale della *idle hand*.

L'immagine della pietra porta alla mente quella della tom-

ba, nello stesso tempo in cui conferisce al cadavere solennità e maestosità: si legga la seconda poesia citata, permeata da capo a fondo da immagini di immobilità:

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 —

Le dita sono diventate *adamantine* e la morta è una *indolent housewife*.

Il gusto metaforico della Dickinson genera una poesia come « A Clock stopped » (287), in cui la rigidità e l'immobilità del corpo morto vengono descritte sotto la metafora del guasto irreparabile di un orologio. Il cadavere diventa oggetto di una vera trasfigurazione poetica:

A Clock stopped —  
 Not the Mantel's —  
 Geneva's farthest skill  
 Cant put the puppet bowing —  
 Thate just now dangled still —  
 . . . . .  
 It will not stir for Doctor's —  
 This Pendulum of snow —

La fenomenologia della morte si conclude in una serie di poesie dedicate a tutto quel complesso cerimoniale funebre — la preparazione e la veglia del cadavere, il funerale e il seppellimento — che, nell'opera della Dickinson, ha l'aspetto di un rito celebrato di volta in volta nella camera ardente o nel cimitero. In questo rito, l'officiante è il sacerdote, spettatori sono gli astanti e protagonista è il defunto, la cui veste, come si conviene ad un iniziato, è sempre di un bianco immacolato, come in « Delayed till she had ceased to know » (58), in cui la veste è sostanziata di neve:

Delayed till in it's vest of snow  
Her loving bosom lay —

L'associazione *neve-veste funebre* potrebbe avvenire semplicemente sulla base del concetto che la neve è fredda come il cadavere e la sua veste, ma basterà ricordare il significato della *white election* di « Mine — by the Right of the White Election! » (528), oppure riallacciarsi alla Bibbia, in cui il bianco è molto spesso il colore del rigenerato, per comprendere che l'immagine non è usata solo per suggerire il senso della glacialità del morto, ma per dare anche, se non principalmente, l'idea della sua rigenerazione, dal momento che, come ho già accennato, la morte è vista spesso come resurrezione e vita.

L'idea fondamentale che sottende ogni poesia sui rituali funebri è che tale cerimonia è una manifestazione tendente a sottolineare il nuovo *status* di regalità della persona morta. A definire il funerale, vengono spesso usate parole come *parade* o *train*, si incontrano assiduamente cavalieri, cocchi, carrozze, ghirlande, drappi, nappe e campane: spunta, cioè, il desiderio della Dickinson di definire poeticamente un oggetto impostosi alla sua mente, ed è da questo atteggiamento che nascono le immagini più ambigue e suggestive della sua poesia. Il problema maggiore è, quindi, individuare il complesso substrato su cui prende vita un'associazione talvolta oscura.

Se di facile e ovvia interpretazione è l'immagine della bara come casa — ne abbiamo un esempio in « There's been a Death, in the Opposite House » (389) — quella della stessa come circonferenza, che troviamo in « A Coffin — is a small Domain » (943), è assai più interessante:

To Him who on it's small Repose  
Bestowes a single Friend —  
Circumference without Relief —  
Or Estimate — or End —

in quanto questi versi richiedono un riallacciamento al concetto dickinsoniano della morte come conoscenza e della circonferenza come simbolo di questa, ma qui, però, la circonferenza

sta anche a rappresentare il dolore di chi ha perso un amico, perché anche il dolore è una forza capace di abbracciare ogni cosa in un unico movimento, è, al pari della coscienza portata al suo massimo sviluppo e alla sua perfezione dal processo della conoscenza, un'area di comprensione.

Altre immagini di facile interpretazione sono quelle della tomba come letto o come *chamber, room, parlor, abode, apartment, house, cottage, palace, castle*, estremamente frequenti in tutta la poesia della Dickinson. Merita rilevare, semmai, che l'uso di parole come *parlor, palace, castle*, indica chiaramente che la Dickinson vuole rendere un senso di maestosità e di sontuosità, come in « Safe in their Alabaster Chambers » (216), in cui tale intenzione si concretizza nelle immagini dell'alabastro e del raso:

Safe in their Alabaster Chambers —  
 Untouched by Morning —  
 And untouched by Noon —  
 Sleep the meek members of the Resurrection —  
 Rafter of satin,  
 And Roof of stone.

La morte è sonno, è resurrezione, ma è anche un nuovo *status* di sontuosa regalità, è il momento dell'alabastro e del raso.

Naturalmente, il carattere che la Dickinson attribuisce alla tomba è multiforme e questa assume tutte le connotazioni possibili. Addirittura, può essere il luogo in cui si realizza l'incontro erotico di due amanti in « If I may have it, when it's dead » (577):

Until they lock it in the Grave,  
 'Tis Bliss I cannot weigh —  
 For tho' they lock Thee in the Grave,  
 Myself — can own the key —  
 Think of it Lover! I and Thee  
 Permitted — face to face to be —  
 After a life — a Death — We'll Say —  
 For Death was That —  
 And This — is Thee —

Si direbbe che all'origine di questa poesia stia un complesso di colpa, nascosto dalla connotazione positiva che la tomba acquista grazie al fatto di essere il luogo d'incontro erotico e sentimentale per due persone che hanno costantemente atteso tale incontro lungo tutto l'arco di una vita che, in quanto attesa mai appagata, si qualifica come morte.

Nella sua poesia, la Dickinson non ritrae la morte solo come principio negativo, conclusione dell'esistenza terrena, ma anche come principio positivo, introduzione ad una vita nuova, se vera. Questo riflettere l'ambiguità stessa della morte, vera porta di Giano, giustifica tutte le connotazioni tra loro contraddittorie che si possono incontrare, e spiega l'apparente incongruenza di una poesia come « *The Sunset stopped on Cottages* » (950), in cui la tomba è simultaneamente luogo di oscurità e luogo di luce:

The Sunset stopped on Cottages  
Where Sunset hence must be  
For treason not of His, but Life's,  
Gone Westerly, Today —

The Sunset stopped on Cottages  
Where Morning just begun —  
What difference, after all, Thou mak'st  
Thou supercilious Sun?

Quando la Dickinson affronta il problema della morte, questa assume essenzialmente l'aspetto e il significato di una mutazione, ad un tempo di luogo e di condizione. Ancora una volta, il suo metodo è sperimentare una parola, un concetto, un'immagine che si dimostri atta a sondare l'abisso del Mistero, o, almeno, a renderne intera la complessità. Nuovamente, la morte non presenta un'unica faccia, ma è multiforme, conclusione ed inizio, tramonto e mattino, buio e luce, angoscia ed estasi.

Alcune raffigurazioni dell'al di là sono estremamente convenzionali e non hanno bisogno di alcuna chiarificazione. In particolare, l'immagine dell'al di là come luogo misterioso, oltre



ad essere comune, è ovvia in un corpus poetico che presenta tra i suoi temi fondamentali proprio quello della morte come mistero.

Invece, la caratterizzazione dell'al di là come luogo posto fuori del tempo, che troviamo nella poesia « Great Streets of silence led away » (1159), offre la possibilità di compiere alcune considerazioni importanti:

By Clocks, 'twas Morning, and for Night  
The Bells at Distance called —  
But Epoch had no basis here  
For Period exhaled.

Se i concetti di epoca e periodo con cui l'uomo misura il tempo non hanno più valore, questo, allora, non è che una finzione della mente umana destinata a cadere non appena la morte abbia messo l'uomo faccia a faccia con l'esistenza dell'eternità, tempo non misurabile e, in quanto tale, negazione del concetto stesso di tempo. Ma l'al di là — dice la Dickinson — è anche spazio infinito. La sua incommensurabilità nega, di conseguenza, anche il concetto di spazio che si rivela un'altra finzione. Basterà aggiungere che per la Dickinson l'oltretomba è il mondo dell'incorporeo, la *etherial zone* di « From Us She wandered now a Year » (890), per comprendere che esso è per lei sostanzialmente una entità metafisica per cui tutti i concetti e tutte le categorie create dalla mente umana non hanno più consistenza.

La delineazione dell'al di là nel senso ora tracciato è però soltanto un momento di una ricerca più vasta. Se nella poesia « On this wondrous sea » (4) l'al di là si presenta come ovest:

In the peaceful west  
Many the sails at rest —

in « A Wife — at Daybreak I shall be » (461) è visto come est:

Then — Midnight, I have passed from thee  
Unto the East, and Victory —

concordemente all'ambiguità posseduta dalla morte che è ad un tempo conclusione e inizio.

Il fatto che la Dickinson caratterizzi l'al di là come punto cardinale non vuol dire che essa tenti di darne una localizzazione precisa, in quanto sa bene che il tentativo sarebbe destinato al fallimento, e si accontenta di porlo *oltre* qualcosa, ad esempio la rosa di « If I should cease to bring a Rose » (56), oppure il sole e le stelle di « He outstripped Time with but a Bout » (865), immagini che, in ultima analisi, affermano l'impossibilità di definire e condannano alla resa.

Si è già vista la possibilità di formare dei paralleli semantici molto significativi con i termini del mare, del mistero e della morte. L'immagine del mare — ed insieme una serie di immagini a questa strettamente collegate, quali quelle della spiaggia e del porto — è infatti frequentemente usata dalla Dickinson nei suoi tentativi di dare una rappresentazione poetica dell'al di là. Vediamo alcuni esempi:

Exultation is the going  
Of an inland soul to sea,  
Past the houses — past the headlands —  
Into deep Eternity — (76)

oppure, dalla poesia « On this wondrous sea » (4):

Knowest thou the shore  
Where no breakers roar —  
Where the storm is o'er?

o, ancora, dalla poesia « A poor — torn heart — a tattered heart » (78):

There — gathered from the gales —  
Do the blue havens by the hand  
Lead the wandering Sails.

Si noti, però, che le tre immagini del mare, della spiaggia e del porto, pur essendo strettamente collegate, sono in realtà diverse, in quanto nelle ultime due è implicito un senso di sicurezza e di conforto che manca alla prima. In questo senso,

quindi, esse sono in opposizione tra di loro. Inoltre, queste immagini sono già un esempio di come spesso nella poesia della Dickinson l'oltretomba sia un'entità non più metafisica, ma puramente fisica, e di come la Dickinson venga di fatto a costruire per l'al di là una geografia rispecchiante quella terrestre in cui compaiono, oltre al mare, alla spiaggia e al porto, valli e giardini, villaggi e città, abbazie e scuole, case e palazzi. L'al di là è, per esempio, una valle in « There is a morn by men unseen » (24), un villaggio in « The feet of people walking home » (7), una scuola in « I shall know why — when Time is over » (193). L'uso della parola *home*, poi, nella poesia 7, assai più usata della parola *house*, oltre a dare il senso della morte come ricongiungimento ad un nodo di affetti perduto, conferma l'impressione che la Dickinson tenda costantemente a dare all'al di là una dimensione familiare, al fine di addomesticare ciò che altrimenti potrebbe suscitare un senso di terrore e di sgomento.

In molte poesie, l'oltretomba assume una connotazione nettamente positiva, quasi a compensare il defunto delle ristrettezze sofferte in vita, conferendogli tranquillità e sicurezza, gioia ed estasi, ricchezza e regalità. Conviene soffermarsi su quelle che hanno fatto usare il termine *rococo* per definire la qualità di certe immagini dickinsoniane, cioè su quelle poesie in cui l'al di là è visto come un luogo esotico e fastoso, regale e maestoso: si pensi all'immagine della spiaggia di Pizarro e ai territori color porpora di « Who never lost, are unprepared » (73):

Who never climbed the weary league —  
 Can such a foot explore  
 The purple territories  
 On Pizarro's shore?

Di questo gruppo di immagini, le più frequenti sono quelle di regalità, tramite le quali l'al di là si qualifica come un regno o una reggia. Si è già incontrato questo tema della poesia della Dickinson a proposito del rito del funerale, e lo ritroveremo parlando dello *status* dei morti e della morte come

conferimento di tale *status*, ma merita ricordare qui la poesia « He outstripped Time with but a Bout » (865), che accenna alla presenza di troni nell'al di là:

And then, unjaded, challenged God  
In presence of the Throne

per riavvicinare quest'immagine a quella delle Rivelazioni:

The Revelations of John, 4, 2 - 3: « At once I was in the spirit, and lo, a throne stood in heaven with one seated on the throne! ».

Questo luogo regale non è soltanto un bel luogo: come la tomba, è il posto in cui due amanti possono finalmente incontrarsi, è ancora una volta *home*:

'Twas a long Parting — but the time  
For Interview — had Come —  
Before the Judgment Seat of God —  
The last — and second time

These Fleshless Lovers met —  
A Heaven in a Gaze —  
A Heaven of Heavens — the Privilege  
Of one another's Eyes —

No Lifetime set — on Them —  
Appareled as the new  
Unborn — except They had beheld —  
Born infinitely — now —

Was Bridal — e'er like This?  
A Paradise — the Host —  
And Cherubim — and Seraphim —  
The unobtrusive Guest —

(625)

Qui non c'è più alcun senso di colpa, ma il matrimonio con l'amante è la dovuta e giusta ricompensa ad una vita che è stata costante rinuncia e separazione. Amore e morte non sono opposti, ma anzi sono l'una la condizione dell'altro, e l'attesa della morte è l'attesa dell'amore.

Il fatto che gli amanti della poesia riportata siano *fleshless* indica che i misteriosi abitatori sono immateriali come la *ethereal zone* in cui vivono. In questa condizione eterea sono in pace e felici, ormai vele al sicuro da ogni tempesta, come in « On this wondrous sea » (4), oppure esseri maestosi come in « My wheel is in the dark! » (10):

Some with new — stately feet —  
 Pass royal thro' the fate —  
 Flinging the problem back  
 At you and I!

in cui appare chiaro che la morte, con il suo processo di conoscenza, dona alle anime non solo maestosità, ma anche una sorta di rinnovamento.

Questo senso di solennità e maestosità è reso dall'uso di parole come *host, array, rank, procession, pageant, throng* che portano l'immagine dei morti come schiera o corteo di anime. Accanto a queste parole si trovano termini militari come *uniform, epauletted, martial*, aggettivi come *solemn* e *grand*, sostantivi come *pomposity, triumph* e *kinsman*, parole con forti allusioni bibliche come *pentateuchal*, mentre il colore dominante è il rosso porpora.

Ma le immagini più frequenti e più pervasive sono quelle di regalità che richiedono un esame particolare, in quanto spiegano perché sia possibile porre l'accento sopra l'idea di *status* nella poesia dickinsoniana: si pensi alla frequenza con cui compaiono immagini quali quella dell'uomo di corte, del regno, della corona e dell'incoronazione, di pietre preziose e di abiti regali, immagini in cui è facile individuare un certo gusto *rococo*.

Questo senso della morte come conferimento di *status* pervade da cima a fondo una poesia come « One dignity delays for all » (98):

One dignity delays for all —  
 One mitred Afternoon —  
 None can avoid this purple —  
 None evade this Crown!

Coach, it insures, and footmen —  
 Chamber, and state, and throng —  
 Bells, also, in the village  
 As we ride grand along!

What dignified Attendants!  
 What service when we pause!  
 How loyally at parting  
 Their hundred hats they raise!

How pomp surpassing crinine  
 When simple You, and I,  
 Present our meek escutscheon  
 And claim the rank to die!

Ho accennato al fatto che i morti sono esseri rinnovati: bisogna adesso precisare il significato di tale affermazione. La morte è una sorta di rinascita dopo la quale i defunti, ormai iniziati, possono mostrarsi vestiti di bianco, il colore biblico indicante rigenerazione. Il bianco, però, non solo indica questa rigenerazione, ma è anche un segno di un'elezione particolare, quella degli 'eletti della tribolazione' che stanno ad un livello superiore a tutti gli altri morti:

Of Tribulation — these are They,  
 Denoted by the White.  
 The Spangled Gowns, a lesser Rank  
 Of Victors, designate —

All these — did conquer —  
 But the Ones who overcame most times —  
 Wear nothing commoner than Snow —  
 No Ornament — but Palms —

Si noti l'uso dell'immagine della neve a definire la veste dei morti nell'oltretomba, così come era stata usata per la veste funebre del cadavere, a conferma dell'ipotesi che tale immagine, applicata al cadavere, poteva essere spiegata completamente solo partendo non tanto da un'analisi della materia quanto del colore.

Un discorso più ampio è aperto dall'immagine dei morti

come circonferenze o come dischi. « Those not live yet » (1454) conclude asserendo che:

Deep is the Schedule  
Of the Disk yo be —  
Costumeless Consciousness —  
That is he —

Il disco ha lo stesso significato visto a proposito di una delle personificazioni della morte, indica, cioè, che lo sviluppo della coscienza, tramite l'atto del morire e dell'allargamento della conoscenza e della comprensione che questo comporta, è giunto al culmine e alla perfezione. Ma il disco, o la circonferenza, è anche rappresentazione poetica del Mistero che tutto avvolge, e, in quanto tale, alla visione della circonferenza si associa sempre il senso del *terrore di fronte al sublime*. La circonferenza è, anzi, *sposa del terrore*:

Circumference thou Bride of Awe  
Possessing thou shalt be  
Possessed by every hallowed knight  
That dares to covet thee

(1620)

La morte è, dunque, un enigma: la Dickinson esprime ripetutamente ed esplicitamente questo concetto, per esempio nella poesia 114:

Good night, because we must,  
How intricate the dust!  
I would go, to know!  
Oh incognito!

Nel momento in cui sopravviene, però, la morte lascia cadere il suo velo, come nella poesia « Forever at His side to walk » (246):

And bye and bye — a Change —  
Called Heaven —  
Rapt Neighborhoods of Men —  
Just finding out — what puzzled us —  
Without the lexicon!

È chiaro allora come la morte, essendo un processo di conoscenza, possa provocare lo sviluppo della coscienza, la cui realizzazione è incontro e fusione di entità opposte, il finito e l'infinito, il concavo e il convesso, la *compound vision* di « *The Admirations — and Contempts — of time* » (906):

'Tis Compound Vision —  
 Light — enabling Light —  
 The Finite — furnished  
 With the Infinite —  
 Convex — and Concave Witness —

Se teniamo ben presenti questi concetti, si può subito capire perché la morte sia talvolta definita un viaggio, immagine archetipica della conoscenza e della iniziazione.

Dei vari tipi di viaggio che troviamo nelle poesie della Dickinson, una gran parte può essere ricondotta ad un unico tipo, quello del viaggio verso un altro mondo posto oltre la rosa, la luna, il sole, un mondo la cui caratteristica principale è di essere sconosciuto; è un viaggio senza ritorno, verso la tomba, il cancello dell'oltretomba, il cielo, l'Eden, la casa di Gesù, Dio, il giorno del Giudizio e così via.

Analoghi al concetto della morte come viaggio sono altri in cui possiamo individuare la funzione del movimento. La morte si può presentare, infatti, come caduta, come ritorno a casa — abbiamo visto che l'al di là può assumere questa qualifica — come salita o come volo. La poesia 27, ad esempio, « *Morns like these — we parted* », conclude così:

Quick! A Sharper rustling!  
 And this linnet flew!

La funzione del movimento ritorna nell'immagine della morte come varo, concorde alla visione dell'al di là come mare. « *Could live — did live* » (43) rappresenta così il momento del trapasso:

We who saw the launching  
 Never sailed the Bay!



Ma la morte non è solo un viaggio, è anche sonno e riposo, in analogia alla dottrina cristiana della morte come pace eterna, e di origine cristiana è anche il concetto della morte come introduzione all'immortalità e alla resurrezione del giorno del Giudizio.

Il problema dell'immortalità, strettamente connesso a quello dell'esistenza di Dio, non trova nelle poesie della Dickinson una risposta unica: dubbio e certezza si alternano continuamente, senza che si arrivi mai ad una posizione definitiva, in quanto per la Dickinson la religione non è un insieme di dottrine da accettare passivamente, ma qualcosa che va ricreato ogni giorno in un processo personale di ricerca. In sostanza, la morte è l'esplorazione bianca di « *Those who have been in the Grave the longest* » (922):

Death is the other way —

Foot of the Bold did least attempt it —

It — is the White Exploit —

ove l'uso del bianco, sintesi di tutti i colori, è stavolta giustificato dal fatto che alla morte sono attribuibili tutti i significati possibili, come alla balena bianca di Melville. Ecco, quindi, che, se in « *The feet of people walking home* » (7) la morte è *our rapt attention to immortality*, « *They leave us with the Infinite* » (350) termina con una affermazione di insicurezza:

Eternity is ample,

And quick enough, if true.

È chiaro che, se Dio esiste, la morte è allora conferimento di dignità e di regalità, costante fondamentale delle poesie dickinsoniane su questo tema.

Quello che va sottolineato subito è che il cerimoniale con cui viene incoronato o regalizzato il morto ha spesso un sottofondo erotico che amplia il campo d'indagine. In certe poesie, la morte assume chiaramente l'aspetto di un matrimonio, o per lo meno di un incontro erotico che si svolge, di volta in volta, con la morte stessa, o con Dio, o con un essere indeterminato

che tiene del carattere dell'uno e dell'altra. Per esempio, in « A Wife — at Daybreak I shall be » (461) la morte è chiaramente un matrimonio:

At Midnight, I am but a Maid,  
How short it takes to make it Bride —  
Then — Midnight, I have passed from thee  
Unto the East, and Victory —

D'altronde, non deve sorprendere il fatto di trovare accostati questi due momenti che per la Dickinson sono gli unici veramente in grado di conferire *status* a chi li vive. Già ho parlato dell'associazione *morte-conferimento di status*. A dimostrare l'esistenza dell'associazione *matrimonio-conferimento di status*, basta citare la poesia « Title divine — is mine » (1072), in cui il matrimonio lascia la donna intatta nella sua verginità:

The Wife — without the Sign!  
Acute Degree — conferred on me —  
Empress of Calvary!  
Royal — all but the Crown!

Il collegamento *morte-eros*, come si vede, è molto stretto: si pensi, per concludere, a quelle poesie, già incontrate, in cui la morte è occasione di unione fra gli amanti divisi in vita.

Dopo quanto è stato detto, si può comprendere bene perché la morte sia vista addirittura come miracolo, momento della luna crescente, sospensione del tempo, come in « Behind Me — dips Eternity » (721):

'Tis Miracle before Me — then —  
'Tis Miracle behind — between —  
A Crescent in the Sea —

Parallelo al concetto della morte come conferimento di *status* è quello della morte come livellamento democratico, nonostante l'apparente contraddittorietà, in quanto, con l'eccezione della poesia « Of Tribulation — these are They » (325), già citata, che presenta la morte come un'entità antidemocratica, in

tutti gli altri casi la regalizzazione è concessa a tutti. In « A Toad, can die of Light » (583) è detto che:

Death is the Common Right  
Of Toads and Men —  
Of Earl and Midge  
The privilege —

Quando si presenta come livellatore democratico, comunque, la funzione della morte è quella di togliere ogni titolo, ogni denominazione, per ridurre tutto ad un unico livello. Si veda la poesia 970:

Color — Caste — Denomination —  
These — are Time's Affair —  
Death's diviner Classifying  
Does not know they are —

Il concetto della morte come livellamento è, però, il punto di partenza per la comprensione di tutte quelle poesie in cui, spogliata di ogni sfarzosità, privata di ogni possibilità compensatoria, la morte mostra una faccia completamente diversa, appare come elemento distruttore, prende l'aspetto di una battaglia o di un'arma:

My Wars are laid away in Books —  
I have one Battle more —

(1549)

diviene oscurità, tramonto, notte, ovest, in un'azione oscuratrice contro cui lotta inutilmente l'amore:

Love can do all but raise the Dead

(1731)

In sostanza la morte si presenta qui solamente come principio negativo, e ogni possibilità di rinascita e di compensazione viene lasciata in disparte.

C'è una poesia fortemente riassuntiva di tutto quanto è stato detto fino ad ora ed è « Because I could not stop for Death » (712). La riporto per intero:

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 Fields of Gazing Grain —  
 We passed the Setting Sun —

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 —

Questa poesia ha una struttura drammatica: abbiamo di fronte due caratteri tra loro interagenti, una donna e un uomo che subito si presenta come la morte. Si tratta, quindi, di una personificazione, precisamente quella della morte come corteggiatore: si pensi all'avverbio *kindly* del verso 2, alla parola *civility* del verso 8, o al fatto stesso che questo gentile signore invita la donna ad una vita cui essi sono i soli a partecipare, dal momento che l'immortalità è più un'ombra che una presenza fisica vera e propria. E si guardi l'abito della donna, fatto di garza e tulle, ad un tempo veste spettrale e abito matrimoniale. La morte è divenuta una *dramatis persona* e i due sacramenti

della morte e del matrimonio sono stati intrecciati in maniera indissolubile.

Il fatto che l'atto della morte si presenti come una gita in carrozza ci riporta al concetto della morte come viaggio, un viaggio che qui si svolge su diversi piani intersecantesi: nello spazio — da una scuola a un campo di grano, da questa al sole al tramonto e da qui al cimitero — ma anche nel tempo — dall'infanzia (i bambini), alla maturità (il grano) e alla vecchiaia (il tramonto del sole). Addirittura la gita si prospetta anche come un viaggio al di là del tempo e dello spazio, verso un'entità metafisica in cui riconosciamo l'oltretomba, in quanto si spinge a superare il sole stesso, per essere, però, immediatamente ricondotta ad una dimensione più terrestre e più familiare (il cimitero), forse per dominare sul nascere un senso di terrore di fronte al Mistero cosmico, ed è allora il sole a superare i viaggiatori. La tomba dinanzi alla quale si ferma la carrozza — e si notino le immagini della casa, del tetto, del cornicione, così frequenti ogni volta che la Dickinson affronta il mistero della tomba — è veramente il punto in cui si arrestano le certezze ed iniziano le congetture: qui il concetto della morte come termine di questa esistenza è subito seguito da quello della morte come introduzione a quella immortalità che ha compiuto il viaggio in carrozza insieme all'uomo e alla donna e verso cui si dirigono le teste dei cavalli. La morte è, ancora una volta, conclusione ed inizio, vera e propria porta di Giano.

Rimane da dire qualcosa sul tono di questa poesia che definirei sentimentale, essendo tale il carattere dell'incontro tra il cavaliere e la donna. Anche qui, però, si può individuare l'unico tono fondamentale della poesia dickinsoniana sulla morte, quello del *terrore* non di fronte alla morte in sé, ma di fronte al Mistero che essa rappresenta, raffigurato nella sua dimensione cosmica dalla circonferenza ed espresso dalla parola *sublime*. Il finale della poesia è, infatti, apocalittico: le teste dei cavalli balzano in primo piano ad indicare *the colossal substance of immortality*.

Di fronte al Mistero, comunque, Emily Dickinson non si ritrae, ma lo affronta. Scrisse nel luglio del 1862, l'anno della sua grande produzione poetica, a Thomas W. Higginson (lettera n. 268)<sup>2</sup>:

Perhaps you smile at me — I could not stop for that —  
My Business is Circumference —

SANDRO MELANI

2. L'indicazione numerica si riferisce all'edizione curata da THOMAS H. JOHNSON e THEODORA WARD, Cambridge, Mass., 1958.