

Franco Buffoni racconta Emily Dickinson

Amore

“Che l’amore sia tutto, è ciò che sappiamo dell’amore”. In questo celebre aforisma di Emily Dickinson può dirsi condensato il suo pensiero profondo sul sentimento-principe. Sentimento per definire il quale gli antichi greci usavano due termini: eros e agape, l’amore provvisto di carica erotica distinto dall’amore-donazione.

Per la vita appartata, riservata e schiva che condusse; per l’afflato biblico o comunque religioso che sempre la pervase, si potrebbe supporre che soltanto il secondo ambito, quello dell’agape, sia stato di pertinenza dickinsoniana. E che all’ambito dell’eros la poetessa si sia più o meno volontariamente sempre sottratta. Sarebbe un grossolano errore. Proprio perché l’eros non venne “agito” nella vita di solitudine e di autoreclusione che Emily condusse, un erotismo fecondo, un erotismo da Cantico dei cantici prorompe dai suoi versi, attanagliando il lettore attento, quasi stordendolo.

“Prima di amare, non ho mai vissuto pienamente”, scrisse ancora la poetessa. Oltre ai famigliari, chi amò - dunque - Emily? E’ la domanda che ingenuamente qualcuno potrebbe porre. Magari evocando un certo professore, un reverendo col quale Emily ebbe un intenso rapporto epistolare. Oppure safficamente alludendo a una fanciulla, che faceva parte della cerchia allargata della famiglia, segreto oggetto di palpiti amorosi. Possiamo replicare che appurare quale sia stata la persona “reale” (posto che sia mai esistita) non ha alcuna importanza? E che la grandezza dei versi ispirati all’amore e dall’amore in Dickinson abbaglia ancora di più se il dettaglio biografico rimane nell’ombra?

Libro

“Nessun vascello c’è che, come un libro, possa portarci in contrade lontane”. E’ stilnovistico questo splendido aforisma di Emily Dickinson, capace da solo di rivelarci il grande segreto della poetessa. Leggere, per lei, significava veramente viaggiare, e la sua stanza diventava il mondo, l’universo.

Ciò che la fantasia, ispirata da un libro, sapeva costruire valeva incommensurabilmente di più di piroscafi e di sbarchi, di calessi e ferrovie. La realtà che i mezzi di trasporto e di locomozione riuscivano a rivelare era infinitesimale rispetto a quella che un libro era in grado di schiudere. E poi i trasporti erano violenti e faticosi; soprattutto mettevano alla prova la tenuta dell’involucro corporeo nel mondo esterno. Una tenuta piuttosto fragile per Emily. Il libro apriva invece ogni via di fuga ed era discreto: non imprecava come un carrettiere, non maleodorava come una carrozza ferroviaria, non traspirava, non emetteva fetori, non induceva sgradevoli sensazioni di calura o di gelo. E permetteva di viaggiare più velocemente di qualsiasi mezzo “terreno”. Solo il volo di un grande uccello libero era paragonabile al libro. E la fantasia di Emily si librava come e più di un immenso uccello libero.

“Mio padre è troppo impegnato con le difese giudiziarie per accorgersi di che cosa si faccia in casa”, scrisse Emily in una delle sue “riflessioni” apparentemente svagate; in realtà taglienti come lame e capaci di rivelare la consistenza del suo mondo familiare ben più di una indagine sociologica. La riflessione infatti così procede: “Mio padre mi compra molti libri, ma mi prega di non leggerli perché ha paura che scuotano la mente”.

Il padre, ricco e colto avvocato, adorava questa figlia intelligente e sensibilissima, e voleva che fosse felice. Se i libri la rendevano felice, Mr Dickinson le comprava dei libri. Ma Mr Dickinson era anche un uomo del suo tempo: vi erano tanti pericoli nel mondo, che attraverso i libri potevano turbare la mente di una fanciulla. Non solo pensieri d’amore:

anzi quelli non erano preoccupanti, dato il carattere schivo e riservato di Emily. Dai libri potevano, più pericolosamente, venire turbamenti alla fede pura nell'unico Libro.

La Nuova Inghilterra, dove i Dickinson vivevano, grazie alle parole stampate, non era impermeabile a quanto avveniva aldilà dell'oceano: e dalla vecchia Inghilterra giungevano messaggi poco rassicuranti per l'*establishment*. Socialmente si stava realizzando un pericoloso compromesso, definito "vittoriano", ma ancor più pericolosamente la parola stampata portava istanze di sovvertimento: il mondo non era vecchio di soli 4000 anni: i geologi smentivano i calcoli dei teologi sulla genealogia di Adamo; peggio ancora, si metteva in dubbio la presenza provvidenziale nel mondo. Troppo, troppo per un uomo dabbene e per pudiche fanciulle.

Bibbia

Come reazione ai tentativi di sovvertimento portati dai "libri", nella Nuova Inghilterra, in particolare nel quarto e nel quinto decennio del XIX secolo - gli anni cruciali per la formazione poetica e artistica di Emily - si manifestò un intenso movimento di rinascita religiosa, che ebbe il suo fulcro proprio nella parte occidentale del Massachusetts, dove risiedevano i Dickinson.

Emily Dickinson scoprì la propria vocazione poetica in tale effervescente contesto ritualizzato e biblico. The Book doveva essere sempre al centro di ogni azione e di ogni pensiero. Al di fuori di The Book c'erano solo smarrimento e perdizione. The Book possedeva l'unica ed eterna verità. Non è inverosimile, dunque, che - come rivela l'agiografia dickinsoniana - Emily abbia concepito l'idea di diventare poetessa in un momento di profondo trasporto emotivo, suggerito dai versetti biblici in cui si narra della lotta di Giacobbe con l'angelo.

Ma non furono soltanto le immagini bibliche a influenzare profondamente Emily, o i racconti biblici, intesi come contenuto. A forgiare la lingua poetica della Dickinson furono soprattutto il *linguaggio* della traduzione biblica circolante in quei decenni nella Nuova Inghilterra e il *modo* di esprimersi di quelle popolazioni. Come definire questo modo di esprimersi? Credo che il termine più espressivo e appropriato sia "laconicità". Una società rigida e severa si esprimeva anche in famiglia in modo essenziale e, per l'appunto, laconico. Persino ai bambini questa maniera di parlare - e di scrivere - veniva insegnata sin dai primi anni.

Ma noi latini non dobbiamo pensare a una mancanza di espressività: al contrario, si tratta di "caricare" il più possibile il linguaggio, facendone un tramite di comunicazione essenziale, usando il minor numero possibile di parole, ma con il loro colore più intenso, appunto: più espressivo. Da qui la vicinanza di questa laconicità con il cosiddetto motto di spirito.

Sovente si è scritto della "verticalità" vertiginosa del dettato poetico dickinsoniano. Si tratta di una osservazione corretta, assolutamente condivisibile. Ma va coniugata con quanto detto in precedenza. Se la lingua poetica di Dickinson è tale in virtù di uno stile - che si potrebbe definire "stile congiuntivo" - ebbene, questo modo verbale così lontano dall'inglese moderno è il modo verbale dominante nella traduzione biblica in uso nella Nuova Inghilterra. Questa constatazione forse diminuisce il valore o l'originalità del dettato poetico dickinsoniano? Assolutamente no. Però serve a contestualizzarlo, a spiegarlo. La poesia di Emily Dickinson, il suo stile tanto inconfondibile, non nacque dal nulla.

Traduzione

“Egli ha udito il ruggito del leone, e sa tradurlo nel linguaggio degli uomini”, scriveva il grande poeta romantico John Keats circa la funzione del “poeta”, l’essenza della sua “missione”. Una definizione adattissima per Emily Dickinson, solo sostituendo al termine “leone” - troppo prosaico, animalesco, terreno - il termine “vertigine”, per esempio, o “voragine”. E qui una lettura di tipo psicanalitico avrebbe ovviamente buon gioco. Il poeta vede il fondo della voragine e si ritrae inorridito, prova un terribile senso di vertigine e... cerca di comunicarlo, di tradurlo ai suoi lettori.

Ma come funziona questo gioco se i lettori non ci sono? Se le 1700 poesie vengono scritte come una sorta di diario personale in versi, persino sul retro di buste di carta da lettere già usata, o sulla nota di un negoziante, e soprattutto senza alcun progetto editoriale né prossimo né remoto? Solo oggi noi possiamo permetterci di leggere queste 1700 poesie in sequenza, mentre nemmeno Emily - allora - era in grado di farlo.

Questa constatazione inevitabilmente pone un ulteriore problema di tipo traduttologico. Come si deve porre un traduttore rispetto a poesie non pensate altrimenti che per restare inedite?

Un problema in più, rispetto a quello già non indifferente, che vede il testo “originale” bloccato in una sorta di atemporalità. Mentre la lingua della traduzione - meglio: delle traduzioni - è una lingua del tempo e nel tempo, che inevitabilmente porta con sé il concetto di “ritraduzione”, in vista di un continuo adeguamento della “traduzione” all’evoluzione della lingua cosiddetta di “arrivo”.

Proprio per questo troviamo affascinante la teoria dello studioso tedesco Friedmar Apel, che parla di “movimento del linguaggio nel tempo” anche per il testo cosiddetto di “partenza”. Perché è vero che il testo che stiamo traducendo è stato scritto “allora”, ma è innegabile che - pur con tutti gli sforzi di contestualizzazione - noi lo si sta leggendo e interpretando “oggi”. In questa ottica Emily scrive per noi oggi.

Critica

Negli anni sessanta del secolo scorso un influente critico letterario - Charles Anderson - poteva ancora sostenere indisturbato che Emily Dickinson “aveva scritto non più di una trentina di poesie davvero di altissimo livello”. Possiamo dunque affermare che la stabilizzazione di Emily Dickinson nello scranno più alto delle letterature di lingua inglese del XIX secolo sia una acquisizione sostanzialmente molto recente.

Al ritardo di partenza, dovuto alla mancanza di pubblicazione quando la poetessa era in vita - mancanza che spostò all’inizio del Novecento una prima timida diffusione della sua scrittura -, si aggiunse infatti - ed è persino più grave - il “dismissing” - tipico di una società maschilista e “wasp” (bianca, anglosassone e protestante). Come si sarebbe mai potuto accettare che il più grande poeta americano di tutti i tempi fosse una donna, per di più non sposata, per di più poco intraprendente, per di più lontana un milione di miglia da qualsivoglia “sogno americano”?

Ecco perché, ancora nel cuore del Novecento, non facevano scandalo convinzioni critiche come quelle di Anderson. Poi accadde qualcosa di straordinario, con il femminismo e con il 68. Emily divenne una beniamina delle prime, e la sua “rivoluzione” linguistica venne salutata come paradigmatica e rivelatrice dai critici formati nel secondo. Emily divenne famosa, in tutto il mondo, grazie alle traduzioni. E le interpretazioni della sua opera si sprecarono. Si passò così da una fase tutta spirituale a una fase tutta politicizzata o almeno politicizzabile. Nella sua poesia si videro una fuga dalla realtà (“vogliamo tutto, vogliamo l’impossibile”) e il suo contrario: persino una affermazione prepotente di lotta contro istituzioni costrittive e famiglie possessive. In altri termini: Emily venne descritta e presentata da alcuni come una femminista ante litteram; da altri come una vestale della

purezza assoluta, del verbo incarnato, originalissima e decontestualizzata dalla sua Nuova Inghilterra.

Oggi finalmente possiamo permetterci di presentarla per quello che fu: il più grande poeta americano dell'Ottocento, una donna intelligentissima e sensibilissima, linguisticamente e poeticamente forgiatasi sul linguaggio dei versetti biblici in traduzione.

Congiunzione

Non c'è bisogno di essere linguisti per sapere che la congiunzione è un elemento fondamentale, forse addirittura l'elemento fondamentale della costruzione linguistica. Come definire allora la scrittura di Emily Dickinson dove le parti connettive nel migliore dei casi sono abbreviate, ma più frequentemente sono tolte? La "e", congiunzione principe - ancora più pesante e significativa nell'"and" inglese - in Dickinson non compare. Al suo posto appaiono barre, separazioni, intervalli. E' la stessa cosa? No, non è la stessa cosa, non può essere la stessa cosa. Perché così barrato, intervallato, separato, il dettato dickinsoniano giunge al lettore in modo nervoso, isterico. Immediatamente si coglie un dato: quella poesia non sarà mai pacificatrice o pacificante. Comunicherà sempre asprezza, ansietà, disagio. Constatazione, questa, che naturalmente non cancella un'altra realtà della poliedrica e immensa (ripetiamo: circa 1700 componimenti) produzione dickinsoniana: come è altrettanto evidente anche a chi legge Emily solo in traduzione, infatti, esiste nel suo animo e quindi nel suo dettato poetico anche una forte componente sentimentale. Tale attitudine al "sentimentalismo" fu la prima ad essere colta dal pubblico della Nuova Inghilterra. Con la prima edizione a stampa, dopo la morte della poetessa, "passò" questa componente, capace di trasformare una parte della sua poesia in motto da calendario, in frase proverbiale. Un aspetto, questo, che potrebbe essere definito in qualche modo l'involucro, la carta luccicante nella quale rimane avvolto come un nocciolo duro la realtà sfuggente, verticale, astratta del suo genio. Una realtà che induce Emily a rifuggire quasi sempre anche dal ricorso grammaticale a forme di coordinazione e di subordinazione.

Come ebbe a scrivere Nadia Fusini, "la lingua della Dickinson è compressa, contratta, lacunare, procede *from blank to blank*". Proprio il procedimento da spazio bianco a spazio bianco la rende evanescente e infinitamente interpretabile, la rende unica. In pratica, con Dickinson, ci si trova quasi sempre ad avere a che fare con con una mancanza "centrale". Una mancanza che la stessa Dickinson definì "ellittica". E se ellittico è in genere il suo procedimento verbale, la figura geometrica dell'ellissi non può che essere il marchio distintivo della sua opera e della sua *vis* creativa.

Emily Dickinson può dunque essere complessivamente definita come un'avventura particolare e irripetibile della lingua inglese, capace di mettere in imbarazzo - *in primis* - proprio un lettore di madrelingua.

Estasi

In secoli precedenti il XIX e in un contesto culturale cattolico, è alquanto probabile che una creatura dal temperamento, dall'intelligenza e dalla sensibilità di Emily Dickinson sarebbe diventata una "mistica", con tutto il portato misterico, metafisico e gnoseologico che il termine comporta.

Emily Dickinson non divenne pertanto una Teresa d'Avila, ma nella sua biografia e nella sua opera i tratti estatici sono tutti presenti; e in particolare rilucono i procedimenti volti alla ricerca dell'estasi. Procedimenti che - come è facilmente intuibile trattandosi

dell'autrice di un'opera poetica tanto corposa – hanno a che fare principalmente con la lingua e con le scelte semantiche.

Emily crebbe in un contesto familiare e sociale dove la laconicità e la precisione erano considerate doti e virtù da perseguire. Una laconicità che si manifestava nella scelta del vocabolo corretto e nell'esercizio costante dell'autocontrollo linguistico: non si parla a vanvera mai, e nemmeno “così per dire”. Si parla quando è necessario e si è tenuti a scegliere le parole più corrette che in sintesi esprimano un pensiero chiaro e compiuto.

La pulsione all'espressione dell'estasi, per Emily, confliggeva dunque costantemente con la scelta delle parole con cui esprimerla. Da qui la necessità di ridurre le parole al minimo, di lasciare parlare gli spazi bianchi: appunto, i famosi blanks, la barre ecc. Un procedimento questo che può essere ben sintetizzato da due aggettivi tipicamente dickinsoniani: *scant* e *slant*.

Il primo significa “secco”, “aspro” e si attaglia in modo particolare a definire la lingua poetica di Emily: la sua via alla descrizione dell'estasi è costruita sul linguaggio della secchezza, dell'asperità, dell'economia puritana e laconica della comunicazione.

“Tell all the truth, but tell it slant”, scriveva Emily Dickinson: cerca di raccontare tutta la verità, di dirla fino in fondo, ma dilla in modo obliquo, dilla “obliqua”. Se la dici chiaramente puoi offendere o uccidere. Come il sole a mezzogiorno, troppa luce può accecare, piuttosto che illuminare. In una notte di luna si vede *meglio* che non con il sole allo zenit.

Ecco allora la necessità vitale dello *slant*, che in altri termini potrebbe essere tradotto con la necessità di modulare il grido. Il grido, estatico o di gioia, di orrore o di misericordia, se giunge disarticolato e animale non produce effetti di comprensione, ma solo di terrore o di furore. Per essere efficaci occorre imparare a modularlo. E questa ricerca dell'estasi in primo luogo linguistica, è ciò che fece, per tutta la vita, con la sua poesia, Emily Dickinson.

Rivelazione

Il rapporto con il concetto di “traduzione” - di grande importanza quando si legge la poesia di un autore straniero - diventa cruciale per il lettore di Emily Dickinson. Per una ragione molto semplice: la poesia di Emily Dickinson è già di per sé una “traduzione”: essa nasce all'interno del concetto di traduzione. Scriveva Josif Brodskij: “Poesia è traduzione. Traduzione di verità metafisiche in linguaggio terrestre”. (Affermazione che, come corollario, ci porterebbe a riflettere su un'altra definizione stentorea, di Robert Frost: “Che cos'è la poesia? E' ciò che si perde in traduzione”: una riflessione che però ci porterebbe troppo lontano...).

La poesia di Emily Dickinson è principalmente traduzione perché la poetessa si impose come missione quella di tradurre verità metafisiche in linguaggio terrestre. Impresa improba, perché è Dickinson stessa la prima a rendersi conto dell'inadeguatezza della parola. La sua è dunque una costante lotta (proprio come quella di Giacobbe con l'angelo) per giungere a una sorta di “rivelazione”, che tanto più pare raggiunta, o comunque vicina, quanto più sfugge e torna a svanire, ridiventando lontanissima.

Una lotta impari e improba ingaggiata da Emily con la forza della disperazione nei confronti della “parola”. Da qui la sensazione costante di stordimento, di “estasi”. Da qui la necessità del ricorso a un linguaggio ellittico. Come scrive Silvio Raffo “dire la verità intera non si può, se non attraverso la narrazione di una serie di estasi”. Emily Dickinson definisce questa “serie di estasi” che dovrebbero portare alla “rivelazione” (sempre parziale, sempre effimera, sempre sfuggente) “bollettini dell'immortalità”.

La rivelazione è dunque da Emily costantemente ricercata e perseguita, anche attraverso l'uso di quelle che lei stessa definisce “ample words”, parole ampie, vaste. “Immortale è una parola ampia”, scrive la poetessa, ben conscia del fatto che - mentre lo sta scrivendo -

il concetto estatico sfugge e diviene... terreno, umano, mortale. E così via, in una estenuante lotta che, più che alla Bibbia in senso ampio, ci fa pensare direttamente all'Apocalisse.

Distanza

Il motivo del viaggio - della distanza, di una distanza da coprire - è sempre stato la spinta propulsiva a produrre grande poesia: dal viaggio dantesco infernale, purgatoriale e paradisiaco, alla copertura della distanza tra Londra e Canterbury narrando racconti in poesia (e codificando la lingua inglese), come avviene nel capolavoro di Geoffrey Chaucer. Naturalmente si tratta di viaggi per lo più metaforici: nessuno pensa davvero che si possano raccontare degli splendidi racconti in versi, ricorrendo alle più raffinate metriche, andando a cavallo. Però la finzione "tiene", perché la metafora del viaggio da compiere, e della distanza da colmare, "producono" ispirazione.

In Emily Dickinson questo tema del viaggio, della distanza da colmare - che fisicamente si compie in pochi metri, da un capo all'altro della stanza - diviene un vertiginoso e costante volo poetico verso la grande meta. La distanza e il viaggio si trasformano pertanto in una vertiginosa metafora della morte. Ma anche nel suo contrario. La morte diviene metafora della distanza; e la vita si traduce nel viaggio di avvicinamento ad essa.

"My business is circumference", afferma Emily ricorrendo al pratico lessico paterno (e rendendolo sublime): ciò che mi concerne è la circonferenza. Che cosa significa? Significa che io - poeta - miro al centro, bramo il centro, lo voglio raggiungere, colpire, trafiggere; il mio business è colmare questa distanza. Ma non posso farlo in altro modo se non continuando a spostarmi, scivolando sulla circonferenza, e da lì scagliando i miei dardi, i miei "strali", verso il centro. Che cosa siano questi dardi, questi strali, penso sia chiaro: sono le 1700 poesie.

Così, in questa poesia dickinsoniana dei paradossi, avviene che la particella più infinitesima ("l'atomo opaco del male" scriveva Pascoli, che - se ci riflettiamo - fu la vera Dickinson italiana), il punto infinitamente più piccolo, diventi un mito, un universo senza confini, tanto prossimo da poterlo toccare. E, per contro, può accadere che ciò che ci stava accanto, l'oggetto consueto, persino la persona cara, vengano proiettati a enorme distanza, tanto da non poterli più vedere né sfiorare.

Se qualcuno a questo punto pensa a certe forme di nevrosi, o riflette sulle fantasie esacerbate di un soggetto isterico, ovviamente non è lontano da "una" certa verità; ma è *distante* dalla verità. Quando la nevrosi porta l'artista a produrre l'arte più sublime, quando è la nevrosi stessa a farsi arte, si verifica lo stesso fenomeno di quando la parola si fa carne. Il martirio psichico cui l'artista si costringe, o a cui è costretto a sottoporsi (o che costringe se stesso a subire) costituiscono il suo passaporto per l'eternità per il tramite della scrittura.

Mistero

Emily Dickinson è perfettamente consapevole dei limiti, delle insufficienze, della parola in genere e della parola poetica in particolare. E ne soffre costantemente, perché la parola resta comunque l'unico mezzo che ha a disposizione per mirare al centro... Certo, esiste la musica; magari - come scriveva John Keats - una *tuneless music*, una musica senza suono, oppure la musica della natura, il ronzio dell'ape che - se estaticamente ascoltato al massimo grado di concentrazione e compenetrazione diviene più alto e armonioso della più complessa sinfonia... Ma Emily non è un musicista; Emily solo con le parole può "trattare", quello è il suo business. E allora ecco che *scant* e *slant* fanno baruffa e

producono brutture, divengono un insieme orribile. L'aggettivo *awful* (in inglese: orribile) contiene però il sostantivo *awe*, che significa anche timore estatico, reverenza. Reverenza verso il Dio biblico della parola che si fa Carne; timore per il Tempo che ci sfugge e ci impedisce di raggiungere il Centro da quella circonferenza su cui continuiamo a scivolare. Timore di non riuscire a farcela ad unificare lo slant con lo scant, il dentro con il fuori, restando per sempre nell'*awful*. Perché uno più uno fa uno: *one and one is one*.

In una delle lettere più famose di Emily si legge questa frase: "Non dirò quanto sia breve il Tempo, perché a me fu rivelato da labbra che subito si sigillarono". Il capovolgimento paradossale è la logica attraverso cui Dickinson cercò di venire a capo del Mistero. Molte delle persone che le erano state vicine se n'erano irrimediabilmente "andate"; il Tempo altrettanto irrimediabilmente passava, sulla Circonferenza si continuava a scivolare. Ma forse non è il tempo che passa: siamo solo noi che passiamo; e forse siamo già al centro mentre crediamo di stare sulla circonferenza. E la morte non è che un braccio che si distende dolcemente, lentamente sul guanciale, senza più fremiti, senza più scosse, finalmente quieto. Furono il suo sguardo e il suo respiro - ormai giunti aldilà della Parola - a svelare il Mistero.

Franco Buffoni (Testo inedito)

Emily: due congiuntivi

Mi guardavano i ricordi
In tralice fino a ieri
Ogni volta che tentavo di sfiorarli,
Sottraendosi al tocco, snelli
Si divincolavano tra le dita
Che volevano indagarli.
Da oggi - sarà la febbre - ho deciso di irretirli
Promettendo loro mari e monti
Come un volgare spasimante.

Lucida pioggia scivola sull'ala
Grigia argentata con la scritta nera.
Scende la sera e scende l'aereo
Sulla Malpensa. Dall'oblò
Sta il campanile di Crenna in una mano.

Rientrando da Amherst a Columbia quella sera
Il tassista che mi raccolse al Theological Seminar
Giovane nero ed attraente, un po' esaltato,
Disse reverendo al mio abito scuro
E sul ponte mi chiese se credessi davvero
In the divine nature of Jesus.
Bastano l'uomo e la parola, risposi
Poi il mal di gola mi impedì di proseguire
Ma per buona educazione in poesia

Prima di fingere di dormire
Me ne uscii con un paio dei tuoi biblici
E a loro modo ultimativi
Obliqui congiuntivi.