

Paola Castellucci

Dalla gabbia tipografica allo spazio dello
scrivere. Il “corpus elettrico” di Emily
Dickinson



Testo & Senso

n. 12, 2011

www.testoesenso.it

They shut me up in Prose —
As when a little Girl
They put me in the Closet —
Because they liked me "still" —

Still! Could themself have peeped —
And seen my Brain — go round —
They might as wise have lodged a Bird
For Treason — in the Pound —

Himself has but to will
And easy as a Star
Look down upon Captivity —
And laugh — No more have I —

Se questa poesia ci raggiungesse, come un messaggio nella bottiglia, su un foglio strappato, senza alcun indizio per risalire al contesto, non avremmo comunque difficoltà a riconoscere la voce di Emily Dickinson. Lo capiremmo sulla base di aspetti materiali che fanno delle poesie di Dickinson un oggetto grafico immediatamente riconoscibile: è infatti dal 1955, data della prima edizione critica a cura di Thomas H. Johnson, che le poesie di Dickinson appaiono senza titolo ma numerate; con alcune parole maiuscole oltre a quelle di inizio verso; spesso, come in questo caso, senza il punto finale e con abbondante uso di un segno di interpunzione generalmente poco frequentato, il trattino.

Un numero al posto del titolo, la presenza del trattino, un abbondante uso delle maiuscole. Ancor prima di leggere la poesia, al solo *vederla*, sappiamo che è di Dickinson. Alcune di queste caratteristiche erano già del manoscritto e il lavoro di Johnson è stato quello di reintegrarle nell'edizione critica dopo che per 60 anni — dal 1890, data della prima pubblicazione, postuma — le poesie di Dickinson apparivano con un titolo tematico aggiunto dal curatore e con pesanti rimaneggiamenti operati per conformare la potente voce autoriale a quello che si riteneva essere il delicato orecchio del lettore. Altri elementi che caratterizzano adesso il testo a stampa non appartenevano invece al manoscritto e sono stati introdotti da Johnson e poi accettati come *standard* per le successive edizioni, anche in traduzione. Era nel manoscritto, e quindi nell'*intentio auctoris*, l'uso delle maiuscole, pratica specificatamente dickinsoniana che per numero e intensità eccede anche il modello elisabettiano. Era nel manoscritto l'ormai celebre segno del trattino che potrebbe essere preso di per sé come firma di Dickinson. Il trattino indica atti linguistici della più varia natura: una pausa, un cambiamento del ritmo; in altri casi indica la fine e in altri, viceversa, rappresenta l'impossibilità di porre un punto finale; talvolta è tratto di unione, fra parole, fra concetti, fra strofe e altre segna invece lo stacco.

Se riconosciamo quindi a prima vista la poesia è perché ormai la versione a stampa viene percepita come la versione *autentica*. La titolazione delle poesie tramite un numero progressivo corrisponde inoltre all'ipotesi di datazione formulata dallo stesso Johnson secondo criteri grafologici e riferimenti interni. Nell'edizione del 1955 il corpus dickinsoniano risulta composto da 1775 poesie, datate in modo approssimativo dalla numero 1, ritenuta del 1850, fino alle ultime del 1886, data di

morte. Ma la maggior parte si collocano in un arco temporale ristretto: dalla 153 alla 1066 trascorrono infatti solo 5 anni (dal 1860 al 1865 il momento della cosiddetta *piena* coincidente peraltro con la Guerra civile, di cui reca segrete tracce¹). In particolare per la poesia appena citata, la datazione ipotizzata è il 1862, momento centrale della grande fase creativa.

Nel foglio stampato troviamo anche un'altra caratteristica che era già del manoscritto: la mancanza di titoli. Le poesie di Dickinson sono uno scontro frontale. Non annunciano, non spiegano, non vanno a rubricare con un'intestazione un contenuto informativo: fanno tuffare il lettore direttamente nella cosa in sé, direttamente nell'eloquio poetico. E Dickinson ha fiducia nella sua capacità di empatia e di riemersione dall'incontro con la poesia.

La mancanza di titoli è un segnale che caratterizza fortemente Dickinson. Pensiamo al contemporaneo Walt Whitman e ai suoi splendidi e lunghissimi titoli. O a Elizabeth e Robert Browning, costante riferimento. Ma Dickinson non resta schiacciata né dal clima poetico del momento né dall'autorevolezza del modello e crea invece qualcosa di assolutamente *originale*: la sua qualità principale secondo Harold Bloom². In un confronto a sua volta segnato dall'originalità e dalla spregiudicatezza nell'abbattere confini emotivi e culturali, Bloom considera infatti Dickinson pari per valore ai Salmi, a Platone, Shakespeare e Freud. Tutti iniziatori di una nuova era, nonostante il riferimento a fonti autorevoli:

Dickinson's strangeness, partly masked, still causes us to wonder at her, as we ought to wonder at Shakespeare or Freud. Like them, she has no single, overwhelming precursor whose existence can lessen her wildness for us. Her agon was waged with the whole tradition, but particularly with the Bible and with romanticism.

Bloom indica tra le fonti la Bibbia, Shakespeare, i Romantici, la grande tradizione cui Dickinson si richiama e rispetto alla quale si differenzia. Per questo si riferisce a Dickinson utilizzando termini spaziali di conquista e scoperta: Dickinson «usurps immense spaces», suscitando in noi lettori il senso di immensità inesplorate; di fronte alla sua poesia respiriamo «the wild» («her wildness for us») e rimaniamo stupiti «still causes us to wonder at her».

Sempre considerando la poesia 613 – un identikit poetico di Dickinson – possiamo notare che proprio gli aspetti materiali del testo riportano al confronto proposto da Bloom: l'assenza di titoli richiama e contrasta il clima poetico contemporaneo; l'uso delle maiuscole amplifica fino a stravolgere il modello shakespeariano; infine la forma metrica cita ma problematizza il contesto religioso. Se infatti l'amato Shakespeare prediligeva il sonetto e Keats l'ode, Dickinson sceglie invece il ritmo che caratterizzava non già le letture ma l'esperienza di vita: l'inno, intonato nelle chiese, lo *Short Meter* (quartine di tripodie giambiche) dalla sonorità concisa e martellante, facilmente memorizzabile, come era necessario per coinvolgere tutti nel canto.

Una poesia, dunque, che “esce dalla gabbia” della testualità per condurre oltre la pagina, verso una dimensione *sonora*. Da qui un ulteriore motivo di intraducibilità, problema sempre vivo per ogni poesia, ma in questo caso ulteriormente accentuato dalla difficoltà di rendere il ritmo:

613

Nella prosa mi chiudono
come quando, bambina,

¹ Ad esempio, proprio la poesia 613 presenta una esplicita variante al penultimo verso, seguita da Johnson ma non dall'edizione italiana: «Abolish his Captivity».

² HAROLD BLOOM, *Introduzione a Emily Dickinson*, New York, Chelsea House Publishers, 1985, p. 1.

mi chiudevano dentro lo stanzino,
perché volevano stessi "tranquilla".

Tranquilla! Avessero potuto sbirciare,
vedere la mia mente che frullava,
tanto sarebbe valso chiudere un uccello
per tradimento, dietro uno steccato.

Basta che quello voglia,
e pronto come stella
guarda dall'alto la sua prigionia
e ne ride. Lo stesso accade a me!

Nella traduzione di Margherita Guidacci – del 1961, inserita nella raccolta completa delle poesie di Dickinson in italiano a cura di Marisa Bulgheroni pubblicata solo nel 1997, ossia a 111 anni dalla morte di Dickinson e a ben 135 dalla presunta data di composizione – i verbi irregolari «put» e «shut» vengono resi uno con il presente e l'altro con l'imperfetto; viene ripetuto lo stesso verbo «chiudere», per giunta molto più lungo dell'originale. Viene modificata la punteggiatura ed eliminato l'uso delle maiuscole. Non compaiono trattini. Il comando urlato da *They* viene reso con «tranquilla» spegnendo l'effetto di un ordine perentorio. Il ritmo risulta pertanto rallentato e indebolito.

Le prove dell'*autenticità* della poesia sono tutte perse in traduzione. Si ripercorrono così quelle azioni di violenza e contenimento nella “gabbia della prosa” che avevano caratterizzato le prime versioni a stampa. Come è noto, Dickinson è un poeta *postumo*, avendo pubblicato in vita (e comunque *anonime* e ampiamente *normalizzate*) solo 7 poesie. Dickinson si era rivolta – e solo negli anni giovanili – a due lettori autorevoli, ben inseriti nel mondo dell'editoria: Samuel Bowles, affascinante amico, direttore del giornale progressista «Springfield Republican»; e Thomas Higginson, scrittore, giornalista di «Atlantic Monthly». Dalle pagine di questa prestigiosa rivista Higginson lancia un appello a un possibile giovane collaboratore, proponendo in definitiva un ritratto ideale del poeta americano moderno. Dickinson risponde e invia alcune poesie per avere un parere. Higginson resta incuriosito e inizia una corrispondenza mai interrotta. Va anche a far visita a Dickinson due volte, invitandola però a essere meno «frenetica e spasmodica» e ad aspettare per pubblicare. Propone semmai tagli e cambiamenti. Dickinson non accetta. Sarà solo dopo la morte che Higginson pubblicherà, a suo modo, la poesia di quella donna misteriosa, sempre vestita di bianco, sola, che non esce mai di casa. Quella donna che – come Higginson rivela in una lettera alla moglie dopo la sua prima visita – gli «prosciuga le energie vitali».

Eliminato il corpo della poetessa, resta però il corpus poetico. E anche questo inquieta. Viene pertanto debitamente ingabbiato: postumo, in edizione non integrale, con pesanti manipolazioni, e con l'aggiunta di titoli. Addomesticata nella forma antologica, abbellita da copertine con immagini rassicuranti di fiori, Dickinson fa il suo primo ingresso “in società”. L'amante del fratello, Mabel Loomis Todd, ricopia a macchina per 3 anni le poesie che più gradisce. Se ha incertezze circa la calligrafia, interpreta con fin troppa libertà. Chiede aiuto proprio a Higginson e trovano un editore disposto a pubblicare. In pochi anni sarà un successo. Un successo anche di vendite che inasprirà i contrasti familiari e le brame di possesso. Un'altra edizione di Dickinson

verrà infatti curata per iniziativa della moglie del fratello, Susan, e di sua figlia, Martha Dickinson Bianchi.

Le poesie ritrovate nella stanza di Emily, o affidate alla governante e conservate in una cassa, o ancora, inviate per posta ad amici, tornano perigliosamente insieme. Ma il processo di ricomposizione del corpus è in effetti ancora da compiersi e sarà solo l'edizione critica elettronica che potrà adeguatamente contenere – ma non ingabbiare – la poesia di Dickinson³.

Our electronic Dickinson

Fra le molte letture che hanno cercato di penetrare nella stanza chiusa di Dickinson e di interpretare i misteri della sua vicenda umana e artistica, certo è stato fondamentale il contributo della critica femminista che, in definitiva, ha proposto un'immagine che ha finito per essere quella ufficiale: *My Emily Dickinson*, titola Susan Howe nel 1985, esplicitando la tendenza all'empatia espresso dalle studiose, molte delle quali loro stesse scrittrici o poetesse.

Grazie alla critica femminista Dickinson è entrata nelle storie letterarie con la dignità dei classici. Consideriamo ad esempio due fra le più autorevoli storie letterarie statunitensi: *The Columbia Literary History of the United States* (Wendy Martin, 1988) e *The Columbia History of American Poetry* (Cynthia Griffin Wolff, 1993). Nel piano generale dell'opera, il capitolo di Wendy Martin è inserito all'interno della sezione *Major Voices*. Rispetto al canone, però, Dickinson viene presentata come «radical dissent». Secondo la tesi di Wendy Martin la posizione estetica è *anche* una posizione politica:

Dickinson developed an aesthetic that was, in part, to demolish patriarchal poetic conventions. [...] Dickinson's counter-poetic is characterized by lexical surprises, frequent use of oxymoron and synaesthesia, which create a world of resonant possibilities that she associated with traditional masculinity. (p. 619)

Anche Cynthia Griffin Wolff imposta la sua interpretazione sulla omologia fra modo poetico e identità politica. Ogni aspetto è pertanto condizionato dal *gender*: dalla scelta dei temi al modo di trattarli, alla peculiarità ortografica e metrica. Anche la *scelta* di non pubblicare (che tale si tratta per Wolff) è una risposta femminile, un atto di ribellione rispetto al concetto stesso di letteratura e ai suoi modi di comunicazione, entrambi «male-authored, male-focused» (p. 132). Come concordano anche le biografe italiane Barbara Lanati e Marisa Bulgheroni, Dickinson avrebbe quindi deciso di non pubblicare in opposizione al «professional role of *author*» e al sistema di produzione culturale maschile (e infatti, aggiunge Wolff, sono sempre stati i critici maschi a considerare la sua scelta di non pubblicare come un segno di eccentricità se non addirittura di malattia mentale).

Una lettura meno essenzialista proviene da Sandra M. Gilbert, già autrice a fine anni Settanta, insieme a Susan Gubar, del *best seller The Madwomen in the Attic* dedicato ad alcuni personaggi letterari femminili caratterizzati da una vita di isolamento o di reclusione. A molti anni di distanza Gilbert riprende questo concetto e lo riferisce a Dickinson ma considera con maggior grado di complessità il

³ E ogni edizione elettronica è sempre un'edizione critica. Consideriamo in particolare su questo aspetto i lavori di Tito Orlandi, Giuseppe Gigliozzi, e di Fabio Ciotti, Lorenzo Perilli, Francesca Tomasi.

ruolo dei “carcerieri” che restano impauriti di fronte a tanta originalità⁴. Nell'analisi di Gilbert è apprezzabile lo sforzo di mettere in scena un dialogo non caricaturale fra Emily e gli inadeguati lettori, primo fra tutti Higginson su cui si esercita di solito la facile ironia di chi lo accusa di aver incontrato il grande genio letterario, di aver avuto la possibilità di diventarne l'*editor*, ma di aver poi miseramente fallito. Per Gilbert, invece, è comprensibile l'inquietudine che Dickinson poteva suscitare, non solo per la genialità, ma anche per la provocatrice costruzione dell'immagine di sé. Non emerge pertanto un ritratto di esile fanciulla del New England rinchiusa nella dimensione del domestico da famiglia e convenzioni e obbligata all'*anonimato* o allo *pseudonimo*, alla dimensione *manoscritta* e *postuma*, a causa di inetti lettori. Semmai, secondo Gilbert, Dickinson sceglie con piena consapevolezza la domesticità e la trasforma in dimensione *esistenziale* di reclusione.

La necessità di una lettura *militante* di Dickinson è meno sentita adesso. Non è più necessario lottare per sostenere il valore della sua poesia visto che compare in ogni storia letteraria fra i *classici*. Semmai la questione può essere colta da un altro punto di vista: definire i termini della “reclusione nella gabbia” non tanto rispetto all'identità femminile e femminista, quanto rispetto al riconoscimento del ruolo autoriale. Le nuove tecnologie offrono infatti uno *spazio dello scrivere* – riprendendo David Jay Bolter – che spinge a un totale ripensamento della stessa scrittura nonché dei suoi modi di comunicazione. Con la rete si può benissimo seguire il modello di Dickinson e, ad esempio, bypassare editori e curatori per cercare semmai un faccia a faccia con il lettore, magari restando chiusi in casa, o non avendo mezzi economici, o perfino mantenendo l'anonimato.

Dickinson è così diventata un modello della nuova narrativa in rete⁵. Riprendendo proprio il saggio di Howe già citato, Lori Emerson titola infatti *My Digital Dickinson*, riconoscendo nella scrittura dickinsoniana un modello sia per la poesia che per la nuova narrativa digitale⁶. Pertanto, il processo di identificazione si gioca adesso non tanto rispetto al *gender* ma rispetto all'identità artistica e alle scelte di comunicazione. In un'epoca come la nostra in cui si accentua il ruolo del *self* (selfarchiving, selfpublishing, blog, social network) come punto di propulsione di una *radiant textuality*⁷, la vicenda di Dickinson appare non tanto di reclusione ma di liberazione dalla gabbia tipografica e di esplorazione di uno sconfinato spazio dello scrivere. Una visione questa che giustamente è stata colta come anticipatrice. La vicenda *non*-editoriale Dickinson, nella critica del nuovo millennio, risulta pertanto non tanto quella della donna ingabbiata ma dell'autore nello spazio della scrittura elettronica che esplora un modo alternativo alla stampa per la diffusione dei suoi prodotti artistici, testuali e non. La scrittura inizia infatti a essere intesa – come giustamente propone Kathryne Hayles – come oggetto ibrido alla ricerca di una nuova identità tra testualità, altre arti, multimedialità, *performance*⁸. Una scrittura che si pone cioè oltre i termini testuali per esplorare dimensioni multimediali e, perfino, plurisensoriali, esperienziali. Se la lettura modernista – ad esempio quella della poetessa Amy Lowell – vedeva in Dickinson una poetessa *del* Novecento, fatta propria, compresa, non dal suo

⁴ SARA M. GILBERT, *The Wayward Nun beneath the Hill. Emily Dickinson and the Mysteries of Woomanhood*, in *Emily Dickinson: A Collection of Critical Essays*, (ed. Judith Farr), Upper Saddle River, Prentice Hall, 1996, pp. 20-39.

⁵ Si sottolinea in particolare il collegamento di www.emilydickinson.it con www.ilmiolibro.it e dunque con la pratica del *selfpublishing*.

⁶ LORI EMERSON, *My Digital Dickinson*, «The Emily Dickinson Journal», 17 (2), 2008, pp. 55-76.

⁷ JEROME MCGANN, *La letteratura dopo il World Wide Web. Il testo letterario nell'era digitale*, Bologna, Bononia University Press, 2002.

⁸ N. KATHERINE HAYLES, *Writing Machines*, Cambridge Mass., The MIT Press, 2002, dove le nuove narrazioni vengono definite *humument*, *technotext*.

secolo, ma da quello successivo, parimenti adesso la possiamo considerare, postmodernamente, poeta del XXI secolo e della modalità elettronica e in rete.

Sul finire del millennio Italo Calvino si chiedeva nelle *Lezioni americane* quale tipo di scrittura e quali *classici* si sarebbero *salvati*. Calvino salvava proprio la leggerezza del software e alcuni autori, tra cui Dickinson. A partire da una prospettiva meno millenaristica, Judith Farr, nell'introduzione alla già citata raccolta di saggi, cerca di fare il punto sulla fortuna critica di Dickinson sul finire del Novecento. Si pone in particolare una domanda: di cosa si occuperanno gli studiosi dickinsoniani nel prossimo secolo? (pp. 15-16). Due sono le ipotesi formulate: le ricerche si concentreranno sulle peculiarità del manoscritto e sulla modalità di comunicazione e diffusione.

Se Calvino ritiene che i classici sono i libri da salvare, nel caso di Dickinson è infatti ancora tutto da definire quale sia il *libro* in questione, quale sia il testo autentico. La prospettiva è pertanto duplice: Dickinson è ormai assunta a modello della nuova scrittura “elettrica”; ma, limitatamente al corpus poetico dickinsoniano, occorre ancora stabilire il testo filologicamente corretto, emendato da interpolazioni, cancellazioni, omissioni, operate da curatori, editori, critici.

L'interrogativo si dirama in varie direzioni e richiede pertanto diversi approcci di analisi. Da una parte si volge al passato e va ad indagare i motivi di uno dei principali misteri intorno a cui si è costruito il mito dickinsoniano: la non pubblicazione in vita. Dall'altra, la questione si rivolge al futuro e a i modi in cui il testo dickinsoniano si presenterà ai suoi lettori nel tempo. In questo secondo caso viene pertanto affrontato — a partire dal caso davvero peculiare rappresentato da Dickinson — uno dei problemi centrali della critica contemporanea: la trasformazione del concetto stesso di testualità, non solo dal punto di vista del mutare del dibattito critico, ma anche rispetto all'evoluzione della *condizione materiale* dell'oggetto libro⁹. Non dobbiamo quindi chiederci solo se la poesia di Dickinson avrà una tenuta nel tempo (se continuerà ad essere un *classico*); dobbiamo anche interrogarci su quale potrà essere il *libro* delle poesie di Dickinson, e come lo si potrà *salvare* — riconoscendo ovviamente anche l'allusione alla nuova accezione che il termine *salvare* ha assunto all'interno delle nuove tecnologie informatiche.

Il primo interrogativo posto da Farr — perché Dickinson non ha pubblicato in vita — non solo ha dato luogo a un ventaglio di possibilità interpretative molto ampio, ma è stato anche affrontato a partire da angoli prospettici differenti, dal momento che la questione della non pubblicazione è stata messa in relazione a una condizione *generale* che accomuna tutta la letteratura postuma. Per altri la questione deve invece porre in evidenza l'assoluta *specificità* dickinsoniana. Infine, possiamo adesso aggiungere, proprio la peculiarità del corpus poetico non edito e concepito come *misto* dal punto di vista dei generi, può rappresentare un modello per le nuove narrazioni.

Il corpus poetico di Dickinson è infatti di per sé un organismo misterioso e ancora da esplorare. Secondo uno studio più recente sul corpus dickinsoniano, nemmeno l'edizione del 1955 di Johnson avrebbe reso *il* testo dickinsoniano: molti sarebbero infatti i fraintendimenti della grafia; le datazioni non sono certe; e l'ordine stesso in cui sono presentati i singoli componimenti risulterebbe del tutto arbitrario perché privilegia il criterio di sequenza cronologica (per giunta, come si diceva, non certa) quando nell'originale Dickinson adottava altri criteri di raggruppamento delle poesie¹⁰. La questione non si configura pertanto come erudita disputa filologica; viene semmai individuata una delle

⁹ Sull'oggetto libro del futuro GINO RONCAGLIA, *La quarta rivoluzione: sei lezioni sul futuro del libro*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

¹⁰ DAVID S. REYNOLDS, *The American Women's Renaissance and Emily Dickinson*, in *Beneath the American The Subversive Imagination in the Age of Emerson and Melville*, Cambridge Mass., Harvard University pp. 387-437.

principali peculiarità di Dickinson che, ancora una volta, fa di lei un modello per la contemporaneità. Infatti, oltre che postumo, il macrotesto dickinsoniano è stato quasi segretamente "tessuto" per tutta una vita (amici e parenti sapevano che lei scriveva; ma solo alla morte, scoprendo le poesie nel baule, la sorella capirà *quanto* aveva scritto). Non è poi facile tirare una linea di demarcazione netta fra quel che può essere ritenuto *poesia* e quel che invece non rientrerebbe in tale categoria estetica¹¹. In particolare, non è facile distinguere fra epistolario e canzoniere perché Dickinson concepisce tanto le lettere che le poesie come testi mobili, interscambiabili, sottoposti a revisione e fruibili in modi e momenti diversi. Ad esempio, Dickinson spesso inviava differenti versioni della stessa poesia o, viceversa, rielaborava in forma poetica brani di lettere precedentemente composte, e magari le inviava a destinatari differenti, e talvolta con varianti¹². Il confine fra i due ambiti, epistolare e lirico, appare talvolta così tenue da aver indotto William H. Shurr a pubblicare nel 1993 una revisione del canone dickinsoniano con l'aggiunta di altri 498 componimenti estrapolati da lettere¹³. Operazione questa che ha reso ancor più manifesto il grado di instabilità del testo.

Postumo; composto segretamente; senza marcate distinzioni fra epistolario e canzoniere; con molte varianti: tale si presenta il *libro* di Dickinson. Di conseguenza, perfino l'edizione critica, pur essendo la possibilità più vicina alla restituzione della voce dell'autore, è comunque il risultato di una complessa lettura filologica e critica delle diverse fonti: sia le poesie tenute celate che quelle inviate per lettera, sia quelle pazientemente ricopiate da Dickinson stessa. Non essendo possibile il confronto con *un* testo, l'edizione critica traccia solo l'ipotesi di una rotta in un macrotesto, seguendo sia il movimento di scrittura rivolto verso l'interno — il nascondimento, la segretezza — che verso l'esterno — la comunicazione e ricerca di destinatari. Soprattutto in questo secondo caso il compito di ricostruzione di un "originale" risulta particolarmente difficile, al punto che, come afferma Paula Bennett «All published versions of Dickinson's poems, even those in critical texts [...], represent editorial revisions» (p. XIII). Non si può pertanto, a rigore, parlare di *un* testo critico, originale, quanto piuttosto di *varie* edizioni a cura di interpreti che propongono varie *versioni a stampa* di quell'incantatore intrigo di fogli che è il corpus poetico dickinsoniano. Una produzione che non beneficia — proprio per il suo carattere totalizzante, proprio perché coincide con tutta la vita e la assorbe — della formula più elementare di ordine, ossia la sequenza numerata delle pagine. La poesia aveva completamente saturato lo spazio: *tutto* lo spazio della sua vita ma anche, più banalmente, ogni spazio fisico della sua stanza. Dickinson nascondeva infatti le poesie, arrotolate, in ogni interstizio dei mobili della stanza. Solo alcune (quelle che lei preferiva? o quelle che aveva fatto a tempo a rivedere?) sono state trascritte da Dickinson in fogli poi cuciti fra loro, in una sorta di artigianale libretto. Di questi libretti ne sono stati ritrovati nella sua stanza dopo la morte (e in una cassa custodita da una governante) quasi cinquanta e vengono denominati, sulla base di come li chiamava la sorella Lavinia, *fascicles*.

In assenza di un corpus originale ordinato in sequenza, già il passaggio dalla mobilità dei fogli manoscritti alla sequenza numerata dell'edizione a stampa (come avviene nell'edizione Johnson) è dunque di per sé un percorso, un'indicazione di rotta segnata da un lettore e non *il* testo ordinato

¹¹ Sulla impossibilità di distinguere prosa/poesia, generi poetici/generi documentali: TZVETAN TODOROV, *I generi del discorso*, Firenze, La nuova Italia, 1993.

¹² CRISTIANNE MILLER, *Letters to the World*, in *Emily Dickinson: A Poet's Grammar*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1995, pp. 1-19.

¹³ *New Poems of Emily Dickinson*, (William H. Shurr ed., with Anna Dunlap & Emily Grey Shurr), Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1993.

secondo la volontà autoriale. Quel che invece può essere offerto ai moderni lettori di Dickinson non è tanto il testo a stampa sequenziale, quanto un *ipertesto*, ossia un *continuum* testuale, percorribile a piacere dal lettore, appunto senza i vincoli di una sequenza, che in effetti nell'originale non erano presenti. Nel caso di Dickinson l'ipotesi di collocare la sua produzione poetica in uno spazio della scrittura differente dalle pagine ordinate di un libro a stampa è un modo per avvicinarsi il più possibile a un concetto pur sempre immaginario di *originale* «changing, complex, indeterminate»¹⁴. Potrebbero allora essere eliminati i numeri-titoli aggiunti da Johnson perché perderebbe di rilevanza l'idea stessa di sequenza ma si sottolineerebbe semmai la qualità di macrotesto, di *unico* componimento poetico. Nel caso di Dickinson, lo spazio elettrico non rappresenta solo un adeguamento alle nuove tecnologie, semmai il nuovo medium risulta omologo al contenuto poetico, concepito come *non book-centered*. Infine, se un libro è fisicamente separato da altri libri (nel caso di Dickinson, ad esempio, le poesie sono di solito pubblicate in un libro distinto dall'epistolario¹⁵, dall'erbario, dal ricettario), lo spazio elettrico consentirebbe invece di contenere tutto insieme. E, soprattutto, consentirebbe di percepire ogni genere e ogni tipologia documentaria, come un unico testo.

E ancora, il passaggio a un *corpus elettrico* – *I sing the body electric*, cantava il suo contemporaneo, il *nostro* contemporaneo, Walt Whitman – renderebbe possibile quell'uscita della poesia dalla gabbia della testualità, offrendo al lettore la possibilità di leggere o *ascoltare* le poesie, di confrontare varie versioni, di *vedere* l'originale manoscritto, di sapere se quella poesia era stata mandata per posta o offerta, in una sorta di *performance*, con un fiore o una torta, o una bandiera, come Dickinson era solita fare. Il corpus elettrico non offrirebbe pertanto una banale copia, ma un testo nuovo, multimediale, ultratestuale, polisensoriale, esperienziale. Per Dickinson lo spazio della poesia è sconfinato:

742

Four Trees — upon a solitary Acre —
Without Design
Or Order, or Apparent Action —
Maintain —

The Sun — upon a Morning meets them —
The Wind—
No nearer Neighbor — have they —
But God —

The Acre gives them — Place —
They — Him — Attention of Passer by —
Of Shadow, or of Squirrel, haply —
Or Boy —

What Deed is Theirs unto the General Nature —
What Plan
They severally — retard — or further —
Unknown —

¹⁴ Secondo la prima definizione di ipertesto. PAOLA CASTELLUCCI, *Dall'ipertesto al Web. Storia culturale dell'informatica*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

¹⁵ Opportunamente è stato stampato in versione facsimilare il “primo libro” di Dickinson, l'erbario. In italiano è edito da Elliot nel 2007.

Uno spazio assolutamente opposto rispetto a quello evocato dalla poesia citata in apertura. Gli alberi in un terreno solitario rispondono probabilmente a un più elevato ordine che però resta misterioso; o si trapiantano gli alberi in fila, secondo uno schema noto e tranquillizzante, oppure si cerca di entrare in contatto con la loro geometria non euclidea. A partire da tale prospettiva si può allora avanzare un'ulteriore ipotesi rispetto alla non pubblicazione. Forse Dickinson sentiva che il libro a stampa non era il supporto più adatto per la sua poesia e, pertanto, non si è adoperata più di tanto per pubblicare. Era troppo presa dalla esclusiva attività di scrivere per perdere tempo e porsi il problema di mantenere i giusti contatti sociali necessari per pubblicare. Inoltre, le condizioni che le venivano poste per ottenere un premio secolare quale la pubblicazione (in definitiva, la normalizzazione della sua poesia) erano per lei inaccettabili. Meglio aver fede nel lettore futuro, meglio sperare che qualcuno avrebbe scoperto le poesie tenute nascoste in vita. Meglio aspettare che qualcuno avrebbe poi trovato il messaggio nella bottiglia, quel messaggio che giunge adesso a noi e ci fa dire: «è lei».