

«How we sung to keep the dark away»: poesia e preghiera in Emily Dickinson e Louise Glück

Mirella Vallone

Il rapporto tra poesia e preghiera è stato ampiamente esplorato nella cultura occidentale, indagato nelle somiglianze e nelle differenze, esaminato da prospettive diverse, e con esiti della riflessione difformi, da teologi, poeti, filosofi, critici letterari, sociologi. Entrambi i termini si aprono, infatti, a una ricchezza di definizioni e declinazioni, sia studiati sincronicamente che nel loro svolgimento storico¹.

La preghiera è uno dei gesti primari con cui l'uomo si è da sempre confrontato con il mistero della vita e della morte. Considerata un anelito spontaneo dell'anima, essa esprime la domanda di infinito che, come tensione, movimento e ricerca, sottende la natura umana.

La preghiera è un atto di ascolto che riconosce il desiderio e si proietta verso il senso. Come la poesia, le cui parole si collocano sullo sfondo della pagina bianca, la preghiera emerge dal silenzio e, come la prima, dà espressione all'immaginazione e alla creatività.

Da sempre testi memorizzati e drammatizzati nella recitazione e nel canto, poesia e preghiera condividono l'enfasi sul suono e la potente dimensione evocativa. Gesti di comunione che combattono il senso di solitudine, esse condividono l'atteggiamento retorico dell'apostrofare, del rivolgersi a un interlocutore, in una varietà di emozioni ed espressioni.

1 Cfr. tra gli ultimi contributi in ambito anglosassone, FRANCESCA BUGLIANI KNOX, JOHN TOOK (Eds.), *Poetry and Prayer: The Power of the Word II*, Farnham 2015; JAHAN RAMAZANI, *Poetry and its Others: News, Prayer, Song, and the Dialogue of Genres*, Chicago and London 2014. Nell'ambito degli studi italiani cfr. ERMINIA ARDISSINO, *Poesia in forma di preghiera. Svelamenti dell'essere da Francesco d'Assisi ad Alda Merini*, Roma 2023.

Entrambe sono atti di concentrazione, come sottolinea W.H. Auden, per il quale pregare significa mettersi in ascolto di qualcuno o di qualcosa al di fuori di noi: «Whenever a man so concentrates his attention – on a landscape, a poem or a geometrical problem or an idol or the True God – that he completely forgets his own ego and desires in listening to what the other has to say to him, he is praying»².

Poesia e preghiera sono assimilabili all'atto di «scarabocchiare al buio», come afferma Charles Simic in *To the One Upstairs*, considerando l'incertezza dell'ascolto e l'imponderabilità dell'argomento.

Intorno a queste caratteristiche del legame di poesia e preghiera svilupperò l'analisi della produzione di due grandi poetesse americane che, sebbene distanti nel tempo e per formazione, condividono molti aspetti della loro poetica, a iniziare dalla forte istanza illocutoria interna e esterna al testo che innerva le loro poesie, la spinta al dialogo con l'altro, che include il dialogo con Dio, lo scandaglio della oscurità nelle sue varie accezioni, compresa la morte, la lucentezza della mente che l'osserva e la conseguente voce profetica che le dà parole³. In definitiva, Dickinson e Glück sono accomunate da una continua ricerca filosofica e teologica, oltre che poetica, pur nell'assenza di un credo istituzionalizzato, ovvero in forte dibattito con esso, che si tratti del calvinismo per Dickinson o della tradizione giudaica e del cristianesimo per Glück.

Il rapporto di Dickinson con la religione è stato ampiamente indagato, costituendo quest'ultima una fonte imprescindibile d'ispirazione⁴. Nello specifico del legame tra poesia e preghiera è utile partire dai due grandi influssi religiosi che registriamo nei suoi componimenti, nei termini di ritmo, stile, struttura e immagini, vale a dire gli inni e i sermoni.

2 Cit. in ARTHUR C. KIRSCH, *Auden and Christianity*, New Haven 2005, p. 159.

3 Cfr. a questo proposito, BETH MACLAY DORIANI, *Emily Dickinson: Daughter of Prophecy*, Amherst 1996; ANNE WEST RAMIREZ, *The Art to Save: Emily Dickinson's Vocation as Female Prophet*, in «Christianity and Literature» 47, 4 (1998), pp. 387-401; HELEN VENDLER in *Flower Power* («The New Republic» 24 May 1993), recensione a *The Wild Iris*, afferma che la lingua di Glück «revived the possibilities of high assertion, assertion as from the Delphic tripod» e che la voce che emerge dalle sue poesie «was not a voice of social prophecy, but of spiritual prophecy». Cfr. anche DAVID YEZZI, *Cassandra at the Evening Window: Louise Glück's Dark Visions*, in «The Sewanee Review» 120, 1 (2012), pp. 103-117.

4 Per un'analisi del contesto sociale, culturale, religioso e politico nel quale è maturata la poetica dickinsoniana cfr. ELIZA RICHARDS (Ed.), *Emily Dickinson in Context*, New York 2013.

Conosciamo il ruolo privilegiato che gli inni hanno avuto nella formazione della comunità e della cultura americana, testimoniato da quel Libro dei Salmi tradotto e adattato alla metrica inglese perché potesse essere meglio cantato dalla congregazione, conosciuto come *The Bay Psalm Book* (1640), con cui i Puritani della *Massachusetts Bay Colony* inaugurarono, a dieci anni dall'insediamento nel Nuovo Mondo, la loro proficua attività di stampa. I versi della poesia J850, da cui ho tratto la citazione del titolo, sembrano reminiscenti proprio di quelle origini in cui il canto comunitario, in attesa del Giorno del Giudizio, teneva a bada l'oscurità della *wilderness* americana, connotata delle tante accezioni, positive e negative, del deserto biblico.

Come la critica ha ben illustrato, Dickinson rivisita frequentemente le strutture e la dizione degli inni tradizionali per creare testi radicalmente diversi, spesso sovversivi, manipolando sia metricamente lo spazio dell'inno che il suo contenuto, tanto che Victoria Morgan ritiene che le poesie di Dickinson, nella loro revisione del divino, dovrebbero essere lette come «alternative hymns», inni alternativi che modificano quelli tradizionali per incorporare le esperienze e la spiritualità della poetessa⁵.

Gli inni occupano ancora un posto privilegiato nella cultura religiosa e musicale del XIX secolo e, come le ballate, ugualmente diffuse e popolari, coniugano l'individualità, espressa nel rapporto io-Tu (I-Thou) della preghiera, con la dimensione comunitaria del canto. Come afferma Cristanne Miller, «Both ballads and hymns reveal aspects of their oral base as sung, shared, and shaped communally»⁶. La loro presenza nella poesia dell'Ottocento contribuisce a iscrivere l'immediatezza dell'oralità nella stabilità della pagina scritta. Entrambe le forme sono riscontrabili nella poesia di Dickinson e hanno contribuito a renderla «profoundly conversational» e «other dependent»⁷.

Come nelle ballate e negli inni, nei componimenti dickinsoniani a esprimersi è una voce poetica non individualizzata biograficamente, non caratterizzata fisicamente, nelle cui emozioni, dubbi e ricerche il lettore può facilmente riconoscersi e immedesimarsi. L'uso decontestualizzato

5 VICTORIA N. MORGAN, *Emily Dickinson and Hymn Culture: Tradition and Experience*, Burlington 2010.

6 CRISTANNE MILLER, *Reading in Time: Emily Dickinson in the Nineteenth Century*, Boston 2012, p. 50.

7 JED DEPPMAN, *Trying to Think with Emily Dickinson*, Amherst 2008, pp. 28-29.

dell' "io" e del "tu" crea un miscuglio di intimità e anonimato che contribuisce a rendere universali e contemporanei i suoi versi.

Da un lato l'io poetico rivela la sua individualità, nei termini dell'uso della lingua, delle immagini, del loro accostamento, mentre procede nella sua ricerca intellettuale, dall'altro articola vissuti universali, a iniziare dalla necessità dell'ascolto e della condivisione.

È esattamente questo aspetto della poesia di Dickinson ad aver affascinato Louise Glück, sin dalle prime letture delle sue poesie in adolescenza: l'essersi sentita scelta e riconosciuta da una voce poetica che intimamente la chiamava ad essere la sua confidente, a volte la sua co-cospiratrice, «as [she] sat there on the sofa». Un approccio alla poesia, quest'ultimo, che Glück farà proprio, attraendo a sé i lettori singolarmente, chiamandoli a collaborare al significato del testo, a entrare in un rapporto sentito come «intimate, seductive, often furtive or clandestine»⁸. Già nel saggio *Death and Absence*, contenuto nella raccolta *Proofs and Theories*, Glück aveva affermato che ciò che la poesia può conseguire è il contatto intimo con il lettore e che le poesie «do not endure as objects but as presences. When you read anything worth remembering, you liberate a human voice; you release into the world again a companion spirit. I read poems to hear that voice. And I write to speak to those I have heard»⁹. Queste affermazioni sembrano chiosare i versi dickinsoniani: «A Word that breaths distinctly / Has not the power to die» (J1651).

L'altro influsso religioso che riscontriamo nella poesia di Dickinson, meno studiato rispetto agli inni, è relativo alla tradizione omiletica, in particolare quella di Jonathan Edwards, ancora fortemente presente nell'enclave calvinista di Amherst di metà Ottocento. Sappiamo quanto le caratteristiche dell'oratoria puritana, quale si era diffusa nel Nuovo Mondo nel corso del XVII e XVIII secolo, persistessero nel XIX secolo anche disseminandosi in canali espressivi altri come nella saggistica, nel romanzo e nella poesia, alimentando la ricerca epistemologica degli autori americani dell'Ottocento. Certamente Dickinson apprezzava sia la

8 LOUISE GLÜCK, *Nobel Prize Lecture* (nobelprize.org). La motivazione con la quale le è stato assegnato il premio Nobel riconosce nella sua poesia questa mescolanza di individualità e universalità: «For her unmistakable poetic voice that with austere beauty makes individual existence universal».

9 LOUISE GLÜCK, *Death and Absence*, in *Proofs and Theories: Essays on Poetry*, Hopewell 2022, p. 133.

bellezza che la forza verbale di un sermone ben costruito e predicato, e più di una lettera testimonia la sua capacità di essere trasportata emotivamente da questo tipo di eloquenza. Nella sua poesia ella trae ispirazione da essa nei termini di forma, struttura, retorica, oralità, metafore e temi.

Come osserva Beth Maclay Doriani, i sermoni offrono a Dickinson un modello di lingua semplice e colloquiale, un linguaggio metaforico vivido e una tonalità di voce emotivamente carica di sentimenti¹⁰. Basandosi su queste fonti retoriche, Dickinson trova la *sua* voce profetica sul modello del *preacher/prophet* della tradizione omiletica puritana secondo la quale la parola del sermone, predicata dai ministri della chiesa, doveva essere quanto più trasparente possibile rispetto alla Parola del testo biblico, che doveva emergere in tutta la sua perfezione, purezza, eternità¹¹.

Nella forma il sermone offre a Dickinson il suo caratteristico procedere sillogistico che fa appello all'intelletto degli ascoltatori secondo il modello tripartito di spiegazione del brano biblico scelto, riflessione dottrinale e sua applicazione a quella specifica comunità in ascolto. Una forma, quest'ultima, che nelle sue variazioni è riscontrabile nella metà della produzione poetica dickinsoniana.

Come i migliori predicatori puritani, le voci poetiche di Dickinson irrompono, in una miriade di inflessioni, sulla scena delle poesie, chiamando in causa il lettore/ascoltatore interno al testo che viene coinvolto nell'articolazione intellettuale del pensiero, in un contesto non privo di intense emozioni.

Quando la critica sottolinea che Dickinson mette in scena non una mente che ha pensato ma «a mind thinking»¹², una mente che sta pensando, credo che questa affermazione debba essere messa in rapporto esattamente con l'influsso culturale della tradizione omiletica puritana. Senonché la sua mente la porta ben lontana dalle certezze della fede, che i sermoni hanno cercato costantemente di alimentare. Si consideri una poesia per tutte, la famosa *This World is not Conclusion* (J501), in cui

10 BETH MACLAY DORIANI, *Emily Dickinson, Homiletics, and Prophetic Power*, in «The Emily Dickinson Journal» 1, 2 (1992), pp. 54-75.

11 Cfr. MIRELLA VALLONE, *Performing Religion: la tradizione del sermone nel New England del XVII secolo* in *Teatro Sacro. Pratiche di dialogo tra religione e spettacolo*, a cura di PIER MAURIZIO DELLA PORTA, ALESSANDRO TINTERRI, Perugia 2019, pp. 239-252.

12 ERIKA SCHEURER, «Near, but remote»: *Emily Dickinson's Epistolary Voice*, in «The Emily Dickinson Journal» 4, 1 (1995), p. 99.

la certezza espressa nell'asserzione iniziale, ovvero che il mondo non si conclude con questa vita, ma la oltrepassa, viene erosa man mano che il componimento procede, insinuando il dubbio in maniera sempre più insistente, fino a una rappresentazione irridente della fede che procede incerta – scivola, ride e si riprende, arrossisce, si afferra a un ramoscello di evidenza e chiede a una banderuola la direzione. Dalla sua parte ha un gran gesticolare dal pulpito e il rimbombo di forti alleluia, che sollevano dal dolore dell'ignoto, ma non lo narcotizzano del tutto.

L'epoca in cui visse Emily Dickinson fu un'epoca di profonde trasformazioni sociali e culturali che investirono diversi ambiti del sapere, non ultimo quello religioso nel quale la tradizione fu messa in discussione e la fede dovette confrontarsi con crescenti istanze secolarizzanti. La sua poesia dà voce a questo mutamento in vari modi e con varie tonalità, considerando il gran numero di poesie che hanno come tema la religione e la fede. Esso trova una raffigurazione molto incisiva nella poesia *Those dying then* (J1551), in cui l'io poetico contrappone la generazione dei Padri che, morendo, aveva la certezza dell'aldilà, ovvero sapeva che sarebbe andata «alla mano destra di Dio», all'attuale generazione, che non trova più Dio in alcun luogo («That Hand is amputed now / And God cannot be found»). La mano amputata e Dio introvabile allo sguardo dell'uomo offrono, nella concisione della lingua e nella violenza dell'immagine, una descrizione drammatica di un cambiamento epocale.

Proseguendo sillogisticamente come in un sermone, l'io poetico non può non constatare che il rinunciare alla fede impoverisce la vita, rende il comportamento modesto («The abdication of Belief / Makes the Behavior small»): le azioni non hanno bisogno di innalzarsi, di elevarsi, di prendere un respiro più grande dell'umano. Il distico finale esprime l'esito del ragionamento: («Better an ignis fatuus / Than no illume at all») meglio un fuoco fatuo, meglio “far finta” di credere che rimanere nell'oscurità, che non essere illuminati e illuminare affatto.

L'immagine del fuoco fatuo con cui Dickinson conclude la poesia è estremamente efficace nello smantellare la retorica della luce come Rivelazione, che era stata uno dei cardini del Grande Risveglio. Il fuoco fatuo è quanto di più lontano da quella *Divine and Supernatural Light*, la cui natura e i cui effetti Edwards aveva illustrato in un famoso sermone, predicato agli albori del risveglio di Northampton nel 1733, con cui invitava i fedeli alla

conversione, esortandoli ad aprirsi al suo potere vivificante e rigenerativo.

Come è stato sottolineato, Edwards ha impiegato il concetto della luce più frequentemente, ne ha cercato più avidamente il significato e lo ha portato a più grandi altezze retoriche di qualsiasi altro teologo della sua epoca, in una ricerca che ha attraversato l'intera sua vita e predicazione¹³.

Possiamo affermare che la poesia di Dickinson è mossa dallo stesso desiderio e dalla stessa intensità conoscitiva che muovono la produzione omiletica e filosofica di Edwards, ma essi sono orientati a sondare l'oscurità, a liberare la *darkness* dalla sua accezione negativa, propria non solo dei ministri puritani ma di tutta la retorica biblica, facendone un luogo in cui sostare, un luogo di conoscenza e consapevolezza.

L'esplorazione dei cieli lascia insoddisfatte le voci poetiche dickinsoniane; anzi, diventa un'ulteriore occasione per esercitare il pensiero critico, come abbiamo visto, mettere in dubbio il sapere istituzionalizzato e in discussione la preghiera come momento di intimità e dialogo¹⁴. Dio è, infatti, associato a immagini di vuoto, distanza e indifferenza¹⁵. Ogni tentativo di comunicare con Lui è frustrato dal silenzio («If then He hear- » J437), dalla sua assenza di interesse («Of course – I prayed – / And did God Care?» J376), dall'assenza di un abbraccio («Hast thou no Arm for Me?» J502). L'io poetico si confronta con un Dio silenzioso che ha nascosto la sua vita eterea agli occhi, non abituati al cielo, degli uomini

13 Cfr. RONALD D. STORY, *Jonathan Edwards and the Gospel of Love*, Boston 2012; MIRELLA VALLONE, «A burning and shining light»: Jonathan Edwards e il revivalismo del Settecento, in GIUSEPPE NORI, MIRELLA VALLONE, CARLA VERGARO (a cura di), *Il sermone puritano tra adattamenti e contaminazioni*, Macerata 2024, pp. 85-108.

14 A questo proposito EMMA M. DUNCAN considera l'uso che la poetessa fa delle pratiche di culto cristiane dell'inno e della preghiera come centrale al suo progetto di defamiliarizzazione in *Defamiliarizing Faith: Emily Dickinson's Use of Hymns, Scripture, and Prayer*, in «Women's Studies» 50, 2 (2021), pp. 157-174. Anche MARY LOEFFELHOLZ (*The Value of Emily Dickinson*, Cambridge 2016) sottolinea la provocatoria opposizione di Dickinson alla teologia calvinista accostando la poesia *Prayer is the little implement* (J437) alla teologia della preghiera espressa da Edwards nel sermone *The Most High a Prayer-Hearing God* (1736).

15 Sulle immagini di Dio nella poesia di Dickinson cfr., tra gli altri, ROGER LUNDIN, *The Tender Pioneer in the Prairies of the Air: Dickinson and the Differences of God*, in «Religion & Literature» 46, 1 (2014), pp. 149-157; JAY LADIN, *Meeting Her Maker: Emily Dickinson's God*, in «Cross Currents» 56, 3 (2006), pp. 338-46; RICHARD E. BRANTLEY, *The Interrogative Mood of Emily Dickinson's Quarrel with God*, in «Religion & Literature» 46, 1 (2014), pp. 157-165; GLENN HUGHES, *Emily Dickinson and the Unknown God*, in *A More Beautiful Question: The Spiritual in Poetry and Art*, Columbia 2011, pp. 62-87.

(«He has hid his rare life / from our gross eyes» J338); con un Dio geloso che non sopporta che gli uomini preferiscano giocare tra loro piuttosto che con Lui («He cannot bear to see / That we had rather not with Him / But with each other play» J1719); con un Dio che esclude dal Paradiso, senza dare spiegazioni («Why – do they shut me out of Heaven? / Did I sing – too loud?» J248). La preghiera viene interrotta con l'età della ragione («I prayed, at first, a little Girl, / Because they told me to – / But stopped, when qualified to guess / How prayer would feel – to me →») quando ci si accorge che Dio non regge lo sguardo fisso, intenso e onesto di un bambino e il suo disegno sconcerta mettendo in luce il lato imprevedibile e volubile della sua personalità («And parts of his far plan / That baffled me – / The mingled side / Of his Divinity →» J576).

Nei componimenti dickinsoniani, la preghiera, o il tentativo di pregare, non genera, come dovrebbe seguendo la tradizione calvinista, alcun segno di conversione, cambiamento o rigenerazione nell'io poetico, vale a dire alcuna illuminazione che lo rassicuri relativamente alla sua salvezza.

Il dibattito con Dio nella poesia di Dickinson è espressione non solo di una controversia con la religione istituzionalizzata, che la porterà a interrompere la frequentazione delle funzioni religiose, ma anche di una lotta interiore con una forza patriarcale introiettata che entra in collisione con il processo di formazione identitaria della poetessa. Anche la religione, per Dickinson, partecipa di quel mondo sociale normativo e prescrittivo incapace di riconoscerla nella sua singolarità e di accettarla nelle sue inclinazioni e ambizioni intellettuali e artistiche.

Nelle poesie in cui la divinità è esplicitamente chiamata in causa, come abbiamo visto, e come noteremo anche per quelle poesie di *The Wild Iris* di Glück in cui l'io poetico si rivolge direttamente a Dio, prevale l'aspetto intellettuale, configurandosi esse come un esercizio della ragione che lascia l'io poetico intatto. Nel caso di Glück quest'ultimo si carica spesso di rabbia che sembra nascere dall'incapacità del soggetto di ricondurre quell'Alterità a sé, invece di fare il movimento opposto, indispensabile alla preghiera, di aprirsi all'altro. Tale apertura in Dickinson e in Glück si trova non nell'interrogazione dei cieli, ma nello scandaglio verso il basso, nel coraggio di «facing down the dark forces»¹⁶.

16 L. GLÜCK, *The Idea of Courage, in Proofs and Theories: Essays on Poetry*, cit., p. 28.

Come ha notato Wendy Barker nel suo studio sull'immaginario della luce nell'opera di Dickinson, la poetessa rifugge spesso la luce intensa del sole in quanto associata agli impegni prosaici del quotidiano, a obblighi e aspettative specificamente *gender-related*¹⁷. Non è una coincidenza che la casa della poesia, più bella di quella della prosa, nella quale l'io narrante dimora, ha stanze «impregnable of eye» (J657), compreso l'occhio «telescopico» di Dio che «perennial beholds us» (J413), ma che si aprono, al tempo stesso, all'infinito dell'immaginazione e alla libertà della sua espressione, vero Paradiso a portata di mano.

Dickinson, come Glück dopo di lei, fa dell'oscurità, subita e scelta, («We grow accustomed to the Dark → J419), e che pur non smette di suscitare angoscia, un luogo generativo e trasformativo, il luogo della conoscenza e del cambiamento in quanto consapevolezza, lo spazio dell'intimità e del desiderio; in definitiva, nella mia lettura, anche lo spazio della preghiera, quello in cui si abbandonano le difese e, sperando la propria vulnerabilità, ci si apre alla alterità.

In tal senso si configurano come preghiere tutti quei momenti di resa, spesso silenziosi, ma forse per questo più sottesi da un desiderio di ascolto (nella duplice accezione di essere ascoltati e di ascoltare una voce) e accoglienza, come i «bandaged moments of the soul» (J512), come «this dying I'm doing» mentre «The sun kept setting setting still» (J692) o «Those Evenings of the Brain – / When not a Moon disclose a sign— / Or Star—come out—within—» (J419), o quei momenti in cui si sente «a Funeral in [the] brain» e «I and Silence, some strange Race / Wrecked, solitary, here» (J280) o, ancora, quei momenti di angoscia quando, a mezzanotte, «everything that ticked – has stopped – / And Space stares all around →» (J510).

Si tratta di momenti che riecheggiano nella poesia di Glück nella quale lo scandaglio dell'oscurità ha una matrice psicoanalitica. Nel saggio *Education of the Poet* ella racconta di aver sofferto in adolescenza di anoressia nervosa per la quale aveva interrotto gli studi durante l'ultimo anno di liceo e, di conseguenza, non era riuscita ad iscriversi al college, come aveva da sempre pensato di fare. E aggiunge:

17 WENDY BARKER, *Lunacy of Light: Emily Dickinson and the Experience of Metaphor*, Carbondale and Edwardsville 1987.

For the next seven years, analysis was what I did with my time and with my mind; it would be impossible for me to speak of education without speaking of this process [...] Analysis taught me to think. Taught me to use my tendency to object to articulated ideas on my own ideas, taught me to use doubt, to examine my own speech for its evasions and excisions. It gave me an intellectual task capable of transforming paralysis—which is the extreme form of self-doubt—into insight [...] I was learning, I believe, how to write, as well: not to have a self which, in writing, is projected into images. And not, simply, to permit the production of images, a production unencumbered by mind, but to use the mind to explore the resonances of such images, to separate the shallow from the deep, and to choose the deep.¹⁸

La raccolta *The Wild Iris* (1992), su cui concentrerò la mia analisi, ambientata in un giardino, replica del giardino dell'Eden per la sua bellezza, fatta, ci viene detto, perché il genere umano imparasse una lezione, «Except / we didn't know what was the lesson»¹⁹, abbonda di poesie-preghiera. Una polifonia di voci la caratterizza: quella naturale dei fiori, a iniziare dall'iris selvatico che apre il volume, quella umana della donna-giardiniera, scandita in *Matins* e *Vespers*, e quella soprannaturale della divinità, che si esprime nei fenomeni naturali, come *Clear Morning*, *Spring Snow*, *Retreating Wind*, *Sunset*, ecc. Esse sono contraddistinte da una forte dimensione illocutoria che non produce però un dialogismo: ogni richiesta d'ascolto cade nel silenzio, ogni grido torna a sé. Se il lettore può intravedere trame di dialogo, si tratta pur sempre di un dialogo in assenza e asincrono.

Al tempo stesso, la difficile emersione della parola dal silenzio, spesso da un magma di desiderio e caos, che i componimenti poetici rivelano, evidenzia come uno dei temi della raccolta, se non il tema secondo alcuni critici, sia la riflessione sulla natura relazionale della lingua e la nascita dell'io poetico dalla dimensione interlocutoria con il lettore²⁰. Le voci articolate nel volume possono essere lette anche come l'espressione di un dibattito interiore che prende la forma di una lotta spirituale di un io alla ricerca di risposte ed equilibrio mentre si confronta con i temi del desiderio, della bellezza, dell'amore, del dolore, della memoria e della morte.

18 L. GLÜCK, *Education of the Poet*, in *Proofs and Theories: Essays on Poetry*, cit. pp. 16-17.

19 LOUISE GLÜCK, *The Wild Iris*, New York 1992, p. 3.

20 Cfr. REENA SASTRI, *Louise Glück's Twenty-First-Century Lyric*, in «PMLA» 129, 2 (2014), pp. 188-203; CAMILLA BINASCO, *Un tacito conversare. Natura, etica e poesia in Mary Oliver, Denise Levertov e Louise Glück*, Milano 2020.

Come nelle poesie di Dickinson, gli *speakers* sono voci disincarnate, che esistono nello spazio dell'enunciazione, qui magnetizzate dal giardino e dalla sua vita, nell'arco temporale che si svolge dalla primavera agli inizi dell'autunno.

Glück adotta in molte poesie l'apparato della preghiera, con il rivolgersi esplicito della donna a Dio, nelle forme della richiesta, della supplica, del ringraziamento e, soprattutto, del lamento e della lamentela; ma, come Dickinson, lo mette ripetutamente in discussione. Anche la donna giardiniera di Glück, nel suo dibattere con la Divinità, non depone mai le armi della ragione e dell'intelletto («By this logic, you do not exist»²¹); Dio è descritto e sentito come un «Unreachable father»²² che «disclose[s] virtually nothing»²³, che non si cura affatto di lei e non lascia trapelare alcun sentimento («But the absence / of all feeling, of the least / concern for me – I might as well go on / addressing the birches, / as in my former life»²⁴), che non solleva dalla solitudine, anzi la produce («Father, / as agent of my solitude, alleviate / at least my guilt; lift the stigma of isolation»²⁵), che dà dolore come in dono perché gli uomini diventino consapevoli di aver bisogno di Lui («is pain / your gift to make me / conscious in my need of you, as though / I must need you to worship you, / or have you abandoned me / in favor of the field»²⁶).

Procedendo nelle sue riflessioni la donna crede di riconoscere il piano di Dio nei suoi confronti («I know what you planned, what you meant to do, teaching me / to love the world»²⁷): prima le insegna ad amare il mondo e poi la ferisce, lasciandola desolata, ma affamata di speranza, tanto da indurla a rifiutare di pensare che nulla le sia rimasto e credere invece che Dio le sia rimasto alla fine («I would refuse to see that finally / nothing was left to me, and would believe instead / in the end you were left to me»²⁸).

Anche quest'ultimo, a cui Glück dà voce donando profondità temporale e prospettiva al presente del giardino, esprime delusione nei confronti delle

21 L. GLÜCK, *The Wild Iris*, cit., p. 36.

22 Ivi, p. 3.

23 Ivi, p. 12.

24 Ivi, p. 13.

25 Ivi, p. 26.

26 Ivi, p. 38.

27 Ivi, p. 52.

28 *Ibidem*.

sue creature, a cui ha dato tutto ciò che era loro necessario e che sarebbero dovute fiorire nell'animo; al contrario, sono rimaste «small talking things»²⁹, incapaci di ascoltare e di capire, presuntuose nel mettere in dubbio ogni suo intento, e talmente prive di fiducia nell'uso della lingua da preferire di capitolarle all'autorità, tanto da concludere: «When I made you, I loved you. / Now I pity you»³⁰. Dio si confronta con un'umanità che non è in grado di riconciliarsi con l'idea della finitudine, per cui Egli deve continuamente ricordarle che, a differenza del mondo naturale, ella ha un inizio e una fine:

Whatever you hoped,
you will not find yourselves in the garden,
among the growing plants.
Your lives are not circular like theirs:

your lives are the bird's flight
which begins and ends in stillness –
which *begins* and *ends*, in form echoing
this arc from the white birch
to the apple tree.³¹

Il tema del tempo occupa un posto centrale nella raccolta. Le tre voci sono portatrici di concezioni e vissuti temporali differenti: il tempo ciclico della natura, quello finito dell'uomo e l'eterno di Dio. Inoltre, la scelta della poetessa di far parlare la voce umana in poesie intitolate *Mattutini* e *Vespri* rimanda alla scansione del tempo della Liturgia delle Ore, che iscrive gli eventi della salvezza nel ritmo naturale e culturale dell'uomo. Questi componimenti rivelano il tentativo della donna di venire a patti con la finitudine umana e con il dolore prodotto dalla perdita e da forme varie di separazione, cercando di orientarsi verso un tempo pieno e redento. La preghiera rituale è, infatti, uno stacco dal fluire del tempo, un fermarsi, un indugiare che consente di riconciliare il tempo con l'eterno: «il rito si distende nel tempo e nello stesso momento lo modifica imprimendo all'esistenza un nuovo quadro di riferimento»³².

29 Ivi, p. 15.

30 *Ibidem*.

31 *Ibidem*.

32 IVICA ŽIŽIĆ, *Homo orans. La preghiera rituale nell'umanità dell'uomo*, in EDUARDO LÓPEZ-TELLO GARCÍA, STEFANO PARENTI, MARKUS TYMISTER (a cura di), *Carmina laudis. Risposta nel tempo all'eterno*, Roma 2016, p. 330.

Nello specifico, i due tempi crepuscolari della preghiera scelti da Glück dovrebbero essere di lode e di ringraziamento; eppure, come abbiamo visto, sono il lamento e la lamentela a prevalere, rivelando l'incapacità della donna di riconciliarsi con il divino. Inoltre, questi mattutini e vespri non convocano la comunità, ma appartengono alla devozione privata del soggetto. Nell'essere però evocati, così come nella poesia di Dickinson, in cui il riferimento agli inni è pervasivo, lasciano trapelare una nostalgia del rito, un desiderio di comunità che liberi le voci poetiche dall'isolamento, le riscatti dalla solitudine.

In *The Wild Iris* la postura della preghiera, quella postura interiore che si ha quando si sospende il pensiero, la mente è vuota e pronta ad essere pervasa dall'oggetto, non si ha, quindi, nei *Mattutini* e nei *Vespri*, ma nei componimenti in cui sono i fiori a parlare. È soprattutto in queste poesie che Glück tematizza il rapporto tra sofferenza e parola, a iniziare dal grido dell'iris selvatico, quel «Hear me out» che precede il racconto di una morte in vita e rinascita, di una lotta nell'oscurità, simile a quella del giglio dickinsoniano che «Through the Dark Sod – as Education [the Lily] passes sure» (J392). L'iris racconta come sia terribile «to survive / as consciousness / buried in the dark earth»³³, ma anche come dal silenzio e dall'oblio sia riemersa la voce:

You who do not remember
 passage from the other world
 I tell you I could speak again: whatever
 returns from oblivion returns
 to find a voice:

from the center of my life came
 a great fountain, deep blue
 shadows on azure seawater.³⁴

Servendosi della figura retorica della prosopopea, una delle più presenti nei componimenti dickinsoniani, Glück riveste i fiori del sentire umano più intimo, della fragilità che lo caratterizza, di una vulnerabilità che ha, evidentemente, per la poetessa, una sua intrinseca bellezza. Il fiore, con quel suo aprirsi e poi sfiorire, è luogo su cui proiettare ferite e fratture,

33 L. GLÜCK, *The Wild Iris*, cit., p. 1.

34 *Ibidem*.

la voce deputata a parlarne, come è il caso del *Red Poppy* che esclama, in chiusura del componimento, «I speak / because I am shattered»³⁵. La voce e la parola emergono attraverso le crepe di un io in pezzi, immagine reminiscente di quella «crying wound» che Cathy Caruth mette al centro dei suoi studi sul rapporto tra trauma e scienze umanistiche. Partendo dall'episodio della *Gerusalemme Liberata*, utilizzato da Freud in *Al di là del principio del piacere* per spiegare il fenomeno della coazione a ripetere, in cui Tancredi trafigge un albero nella foresta incantata colpendo per la seconda volta l'amata Clorinda, Caruth si focalizza sul grido della donna che emerge dalla ferita, che legge come «the other within the self»³⁶, che mantiene il ricordo degli eventi traumatici del passato, ma anche come la richiesta d'ascolto che emerge dal trauma, il grido rivolto a un altro, fosse anche esso espresso nel silenzio, nella «mute repetition of suffering»³⁷.

La parola riesce a mettere in forma il dolore, permette di raccontarlo, come succede al *Trillium* che si sveglia di notte nel buio della foresta e non sa di provare dolore finché non arriva quella parola, finché non sente la pioggia scorrere via da lui:

Think what I understand already.
I woke up ignorant in a forest;
only a moment ago, I didn't know my voice
if one were given me
would be so full of grief, my sentences
like cries strung together.
I didn't even know I felt grief
until that word came, until I felt
rain streaming from me.³⁸

Infine, possiamo considerare una preghiera le parole della rosa bianca (*The White Rose*) che trascorre la notte con lo sguardo fisso alla luce in attesa di un segno o di una risposta ai suoi interrogativi («Explain my life to me, you who make no sign, / though I call out to you in the night»³⁹), finché al mattino i suoi petali bianchi scorrono sulla terra scura, chiarore

35 Ivi, p. 29.

36 CATHY CARUTH, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore 2016, p. 8.

37 Ivi, p. 10.

38 L. GLÜCK, *The Wild Iris*, cit., p. 4.

39 Ivi, p. 47.

assorbito dall'oscurità, che le fa sospettare di non aver invocato la luce, ma il buio dietro di essa:

And in the cold morning
over the dark surface of the earth
echoes of my voice drift,
whiteness steadily absorbed into darkness

as though you were making a sign after all
to convince me you too couldn't survive here

or to show me you are not the light I called to
but the blackness behind it.⁴⁰

La *darkness* richiamata in questa poesia è non solo espressione del dubbio che abita la fede, ma, nel suo mutarsi in *blackness* nel verso finale, è anche immagine di quel buco nero in cui la vita è risucchiata alla sua fine.

La riflessione sulla morte è presente ovunque nell'opera di Glück, così come l'enigma del limite posto da essa ha rappresentato una sfida poetica per Dickinson. In Glück tale riflessione è strettamente connessa ai temi della perdita e del lutto, e non riscattata, come abbiamo visto, da alcuna illuminazione o salvezza divina. Anzi, la divinità stessa in *The Wild Iris* definisce l'umanità che ha creato e finito «vision of deepest mourning»⁴¹.

L'ultima parola nella raccolta non è, però, di Dio, ma del giglio bianco (*The White Lilies*) che insegna all'uomo e alla donna che hanno coltivato il giardino, «like a bed of stars»⁴², durante tutta l'estate e che ora, alle soglie dell'autunno, sono angosciati dal pensiero che tutto possa finire, che tutto sia soggetto alla devastazione e possa andare perduto, a saper godere degli istanti di eternità nello scorrere del tempo:

Hush, beloved. It doesn't matter to me
how many summers I live to return:
this one summer we have entered eternity.
I felt your two hands
bury me to release its splendor.⁴³

40 *Ibidem*.

41 Ivi, p. 61.

42 Ivi, p. 63.

43 *Ibidem*.

Se consideriamo le voci della raccolta come espressione di un dibattito interiore, qui ne troviamo la sintesi, con la dismissione dell'illusione di onnipotenza, che coltivare un giardino rigoglioso estivo, come divinità creatrice, ben visualizza, alla conquista dolorosa del confine e del limite, all'accettazione, cioè, di un tempo finito che, proprio in quanto tale, è capace di rilasciare attimi di bellezza e eternità.