

KWARTALNIK NEOFILOLOGICZNY, LXIX, 2/2022
DOI: 10.24425/kn.2022.141638

ELISABETTA MARINO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA "TOR VERGATA")
ORCID 0000-0002-5508-3179

IL RESPIRO RITROVATO: LA POESIA DI EMILY DICKINSON E LA RITRADUZIONE NECESSARIA

ABSTRACT

Starting from the famous controversy connected with the publication of Emily Dickinson's manuscripts, this article sets out to explore how the originals were finally restored to the author's intent. A brief analysis of the first Italian translations followed by some of the most recent attempts will prove that new translations of Dickinson's output are still necessary.

KEYWORDS: anthologies, controversy about publication, Dickinson's manuscripts, Emily Dickinson, Italian translations

STRESZCZENIE

Wychodząc od słynnej kontrowersji związanej z publikacją rękopisów Emily Dickinson, niniejszy artykuł stara się zbadać, w jaki sposób oryginały zostały ostatecznie przywrócone do stanu zgodnego z intencjami autorki. Krótka analiza pierwszych włoskich tłumaczeń, a następnie kilku najnowszych prób udowodni, że nowe przekłady twórczości Dickinson są wciąż potrzebne.

SŁOWA KLUCZOWE: antologie, spór dotyczący publikacji, rękopisy Dickinson, Emily Dickinson, włoskie przekłady

Cogliere appieno la voce sottile della poetessa di Amherst, sussurrata appena in punta di matita, è un compito arduo per il lettore; guidare le sue parole verso l'approdo in un'altra lingua appare un'impresa ancora più densa di complessità. Avendo quale obiettivo quello di dimostrare come ritradurre i versi di Emily Dickinson sia una necessità tuttora stringente, questo studio si propone innanzitutto di ripercorrere la storia dei suoi scritti, mettendo in rilievo il processo di ricostruzione di cui sono stati oggetto e i principali errori da parte dei primi curatori (con ovvie ricadute sulle versioni in italiano dei suoi componimenti, fino a epoche recenti). Un breve elenco delle maggiori difficoltà stilistiche, metriche e interpretative racchiuse nei testi dickinsoniani, con le quali chiunque si cimenti con la resa italiana deve misurarsi, costituirà la cornice entro la quale situare l'analisi delle strategie adottate nel corso del tempo da alcuni fra i suoi più noti traduttori.

LA TRADIZIONE DEI TESTI DI EMILY DICKINSON

Poetessa riservata e reticente, Dickinson pubblicò pochissime liriche in vita; il loro numero non è accertato, considerata l'instabilità del corpus dell'autrice (aspetto su cui si ragionerà a breve) e l'anonimato con il quale la maggioranza delle riviste americane preferiva presentare poesie e racconti ai propri lettori. Margherita Guidacci (1961: 35) ne menzionava sette, indicandone anche i titoli scelti dagli editori¹; Massimo Bacigalupo (1995: XXX) affermava che “forse solo nove” erano state stampate prima della sua morte²; al contrario, Francesco Rognoni (2006: 110), parlava di una “dozzina di testi”, senza tuttavia offrire ulteriori precisazioni. Che Dickinson fosse lontana dal desiderio di mostrare i suoi lavori a una platea ampia e sconosciuta è testimoniato da quanto lei stessa scrisse a Thomas Wentworth Higginson, l'intellettuale che aveva eletto a mentore col quale aveva intrecciato un'amicizia profonda, sostenuta da un fitto carteggio. A lui, che la invitava a contenere l'andamento “spasmodic” e “uncontrolled” (Higginson 1891: 447) della sua scrittura prima di procedere a una eventuale pubblicazione, replicava divertita con una frase arguta e difficilmente traducibile senza perdere quei contenuti sonori a lei tanto cari: “I smile when you suggest that I delay ‘to publish’, that being foreign to my thought as firmament to fin”³ (*ibidem*). Non bisogna, comunque, cedere alla tentazione di scorgere in Dickinson i tratti pudichi e schivi della “reclusa di Amherst” (Perosa 1964: 9) di bianco vestita (come la dipingeva Sergio Perosa), la cui produzione artistica era esercizio intimo e autoreferenziale: al contrario, molti tra i suoi componimenti, indirizzati ai parenti e soprattutto agli amici più cari, avevano già avuto una circolazione epistolare intensa, seguendo quella che Lena Christensen ha definito “an epistolary kind of publication” (Christensen 2008: 16).

Pur privato di quell'alone di stupore che la leggenda gli ha romanticamente attribuito, il celebre ritrovamento delle centinaia di poesie dickinsoniane nell'ultimo cassetto di un mobile, ora esibito alla Houghton Library di Harvard, ha dato comunque inizio a una *querelle*, passata alla storia come “the war between the houses” (Kirk 2004: 126), sulla quale è opportuno soffermarsi, considerata l'influenza significativa sulla tradizione dei testi. Come è noto, Lavinia, la sorella minore della poetessa, vi aveva rinvenuto una serie di fascicoli⁴ cuciti a mano, contenenti una ventina di poesie ciascuno in bella copia, assieme ad altri fogli ancora da organizzare e numerose lettere e buste, impiegate come materiale da scrittura. Contravvenendo alle indicazioni ricevute da Emily in punto di morte,

¹ *Sic Transit Gloria Mundi, I Taste a Liquor Never Brewed, Safe in Their Alabaster Chambers, Some Keep the Sabbath Going to Church, Blazing in the Gold and Quenching in Purple, A Narrow Fellow in the Grass e Success.*

² I nn. 3, 67, 130, 137, 214, 216, 228, 324, 986, secondo la numerazione Johnson.

³ L'immagine è fortemente evocativa: il cielo si trasforma quasi in una distesa liquida, all'interno della quale nuotano pesci d'invenzione.

⁴ Guidacci (1961: 5) parla di 49 fascicoli, mentre Bacigalupo (1995: XXXI) di 58.

Lavinia si era decisa a preservare la sua corrispondenza e a pubblicare i componimenti, infiammata da quella che, in una lettera a Higginson, avrebbe poi definito “a ‘Joan of Arc’ feeling about Emilies [*sic*] poems” (Smith 1992: 206). Proprio a lui e a Susan Gilbert Dickinson (moglie di suo fratello Austin) si era rivolta in cerca di aiuto pratico, ma quest’ultima non aveva abbracciato l’impresa con l’entusiasmo sperato, procedendo nella revisione con una lentezza per lei inaccettabile⁵. Lavinia si era quindi rivolta a Mabel Loomis Todd, l’amante di Austin ma anche fervida ammiratrice di Emily, che si era subito messa all’opera per ricopiare i testi⁶, collaborando con Higginson alla loro normalizzazione, al fine di renderli più facilmente fruibili. “Conventionaliz[ing] Dickinson’s work” (Erkkilä 2002: 14), nelle parole di Betsy Erkkilä, era necessario per regolarizzare ritmo e rime⁷ (anche a costo di cambiamenti sostanziali), inserire la punteggiatura mancante, spesso sostituita negli originali da un trattino, ponderare l’uso delle maiuscole e trovare delle alternative alle locuzioni desuete. I fascicoli, sapientemente rilegati con una cura minuziosa, erano stati scompaginati per formare nuove unità tematiche; la libertà dell’autrice nel non voler assegnare un titolo ai suoi componimenti era stata interpretata come imperizia e ricondotta a norma, facendo cadere la scelta sul primo verso. Così profondamente alterate, le poesie erano state mandate alle stampe: la firma congiunta dei due curatori appare sulla copertina di *Poems of Emily Dickinson* (1890) e *Poems of Emily Dickinson. Second Series* (1891) mentre, nel caso di *Poems of Emily Dickinson. Third Series* (1896), Loomis Todd operò da sola, dopo aver pubblicato nel 1894 anche un volume di lettere. La popolarità di queste edizioni superò di gran lunga le aspettative più rosee; la prima raccolta fu ristampata sei volte nell’arco di sei mesi, raggiungendo “a suddenness of success almost without a parallel in American literature” (Higginson 1891: 444), come Higginson ebbe modo di sottolineare. Non mancarono, comunque, i detrattori, primo tra i quali Thomas Bailey Aldrich che, in un articolo sull’“Atlantic Monthly”, osservava con malcelato paternalismo “the incoherence and formlessness of [Dickinson’s ...] versicles” (Aldrich 1964 [1892]: 55), la cui “queerness” (*ivi*: 56) – termine insolito ma quantomai appropriato, alla luce di una sensibilità moderna – li avrebbe irrimediabilmente condannati all’oblio.

La fertile collaborazione con Loomis Todd si interruppe bruscamente qualche mese più tardi. A causare la frattura fu un contenzioso per la proprietà di alcuni terreni appartenenti a Emily che, su indicazione di Austin, erano stati trasferiti a Mabel per compensarla del suo impegno editoriale. Anche i manoscritti seguirono lo stesso destino di separazione: i fogli e i fascicoli di cui Loomis Todd era ancora in possesso non vennero più restituiti e il lavoro sugli inediti subì una lunga battuta di

⁵ L’ormai accertata amicizia intima tra Susan ed Emily (che le dedicò centinaia di poesie e le rivolse altrettante lettere) può aver costituito un freno.

⁶ Molti originali sono andati perduti ed è proprio grazie alle copie di Todd che possiamo ancora apprezzarne il contenuto.

⁷ Dickinson usava spesso le rime sospese: vocali diverse seguite e precedute dalla stessa consonante.

arresto. Le ostilità tra le due famiglie ripresero con le generazioni successive, su un piano puramente letterario. La figlia di Austin e Susan, Martha Dickinson Bianchi, continuò a occuparsi della pubblicazione dei componimenti rimasti ai Dickinson, insistendo anche lei nel disciplinare il passo “spasmodico” della poetessa, seppur con mano più lieve. Nella toccante prefazione a *The Single Hound. Poems of a Lifetime by Emily Dickinson* (1914), difendeva comunque il talento singolare di sua zia, schermandola dal pregiudizio di cui era stata spesso oggetto: “I am told she is taught in colleges as a rare strange being; a weird recluse, eating her heart out in morbid and unhappy longing, or a victim of unsatisfied passion” (Dickinson Bianchi 1915 [1914]: VI). Per chi l’aveva conosciuta veramente, infatti, “Aunt Emily” si identificava con “the fascinating, wilful woman, lightning and fragrance in one” (*ibidem*), da celebrare per la sua unicità: “she was not daily-bred. She was star-dust” (*ivi*: XVIII). Questa e le altre raccolte curate da Dickinson Bianchi suscitavano l’interesse degli imagisti (prima tra i quali, Amy Lowell), attratti proprio da quella capacità straordinaria di sfuggire alle maglie della tradizione, capacità che nessun intervento editoriale era mai riuscito a contenere veramente. Pertanto, confortata dal favore riscosso e agendo in armonia con le tendenze artistiche del periodo, Dickinson Bianchi unì i suoi sforzi a quelli del suo segretario e amico Alfred Leete Hampson per pubblicare *Further Poems of Emily Dickinson* (1929), raccolta nella quale si assiste a un clamoroso rovesciamento di tendenza: le irregolarità nei componimenti vengono non soltanto reintrodotte ma addirittura accentuate, violando anche in questo caso le intenzioni dell’autrice, pur se in modo inverso (Lanati 2012: LXIX).

Nel frattempo, Millicent Todd Bingham (la figlia di Mabel) aveva abbandonato la carriera di geografa per dedicarsi completamente ai testi olografi ancora in suo possesso, spinta dall’ambizione di proseguire quanto lasciato incompiuto da sua madre, spentasi nel 1932. Pubblicò un volume di lettere e varie antologie poetiche che racchiudevano testi ancora inediti; nell’introduzione a *Bolts of Memory. New Poems of Emily Dickinson* (1945), evidenziava le difficoltà incontrate, derivanti dallo stato non ancora definitivo di molte tra le poesie (vista la presenza cospicua di varianti) e dall’assenza di punteggiatura: “in some poems dashes are sprinkled about so lavishly that they give to the page the appearance of a thread on which the phrases are strung” (Todd Bingham 1969 [1945]: IX). Inutile dire che anche lei optò per un’organizzazione tematica e per la normalizzazione dei segni di interpunzione. Il saggio introduttivo si concludeva con un cenno non proprio velato alle asperità tra i Dickinson e i Todd: “halted on their way to the press by an imbroglio [*sic*] unrelated to literature, the poems in this volume are at last released” (*ivi*: XXVIII).

L’ultimo atto della controversia coincise con la morte senza eredi di Martha Dickinson Bianchi (1943) e il lascito dei manoscritti (oltre che della casa di famiglia) a Hampson, che decise di venderli alla biblioteca di Harvard. Quest’ultima aprì un nuovo contenzioso con i Todd per riappropriarsi dei materiali dickinsoniani in loro custodia; la lunga disputa si risolse a vantaggio di Millicent che, nel 1956,

scelse di cedere fascicoli, lettere, carte sparse alla biblioteca dell'Amherst College, che ancora oggi li conserva (Erkkilä 2002: 15).

Quando Thomas Johnson si accinse a curare la prima edizione completa dei componimenti di Dickinson, pubblicata infine dalla Harvard University Press nel gennaio 1955⁸, dovette confrontarsi con i danni collaterali della “war between the houses”: l'accesso alla collezione Todd gli fu consentito solo due volte, costringendolo a lavorare principalmente su copie fotostatiche, non sempre chiaramente decifrabili, con conseguenti errori di giudizio. Johnson ebbe il merito di ordinare per numero i 1775 componimenti, seguendo una cronologia faticosamente ricostruita (anche attraverso l'evoluzione della grafia), eliminando i titoli e reinserendo maiuscole e trattini. La già osservata tendenza a ricondurre Dickinson a parametri consueti e accettati è comunque ancora evidente, pur nella sua diversa articolazione. Nell'introduzione, infatti, la centralità di Susan nella vita (non solo artistica) di Emily passava in secondo piano, mentre l'influenza di Charles Wadsworth (il famoso “Master” dell'epistolario) era amplificata, rispecchiando un'asimmetria di genere e una eteronormatività sicuramente rassicuranti negli anni Cinquanta: “Wadsworth as muse made her a poet” (Johnson 1955: XXII). Nel 1962, Marisa Bulgheroni inneggiava a questo lavoro, che avrebbe “chiuso, si direbbe definitivamente, l'epoca delle speculazioni suggestive” (Bulgheroni 1962: 77); qualche anno dopo, tuttavia, Ralph Franklin pubblicò *The Editing of Emily Dickinson: A Reconsideration* (1967) che, puntualizzando su imprecisioni e fraintendimenti da parte di Johnson, riapriva ancora una volta il dibattito. Dopo essersi nuovamente misurato con l'intero corpus dei manoscritti, ripristinando l'ordine dei fogli nei fascicoli in base alla tipologia dei fori per le cuciture, al colore della carta e alle macchie sulle pagine, Franklin propose una numerazione differente con delle aggiunte, pubblicando nel 1998 *The Poems of Emily Dickinson* in tre volumi⁹, l'edizione alla quale la maggior parte degli studiosi attualmente fa riferimento.

L'“ORIGINALE” DEI TESTI DI DICKINSON: ALCUNI ASPETTI PROBLEMATICI

Da quanto fino ad ora esposto si comprende come il concetto di “originale”, applicato ai testi di Emily Dickinson, abbia contorni piuttosto labili ed effimeri. Soggette a mutamenti nel tempo, a fraintendimenti e manipolazioni, le sue poesie sono state trascinate in un vortice di cambiamenti editoriali che hanno influenzato

⁸ Nel 1958 curò anche l'edizione in tre volumi delle lettere.

⁹ I componimenti contenuti in questa edizione sono 1789 più 8 in appendice. Un importante lavoro preliminare è rappresentato dal suo *The Manuscript Books of Emily Dickinson* (1981), che raccoglie le riproduzioni degli originali, per la prima volta accessibili a tutti.

anche le rese italiane, rendendo la ritraduzione una necessità continua. Come notava Bulgheroni (1994: 9), “tradurre Emily Dickinson comporta una pluralità di atti di decodificazione e ricodificazione che sfida ogni progetto teorico”. Componenti instabili e sfuggenti presentano numerose incognite e complessità, ancora più difficili da sciogliere in una lingua diversa da quella in cui furono concepiti. Il celebre trattino, ad esempio, per Massimo Bacigalupo (2021: 8) “vale sospensione, pausa per preparare la sorpresa, un po’ come in italiano i due punti o puntini”; per Bulgheroni (1994: 9) è “pausa musicale, arresto del respiro, ponte sul vuoto”. Si potrebbe, invece, interpretare come un espediente per lasciare al lettore una libertà piena nell’acostarsi ai versi, per consentirgli di seguire il *suo* respiro nello scorrerli, senza doversi adeguare a un ritmo che non gli appartiene, fatto di interruzioni e accelerazioni prestabilite. Un’altra difficoltà nel confrontarsi con i testi è data dall’uso arcaizzante della maiuscola per indicare principalmente sostantivi e aggettivi, uso tipico della tradizione del sermone secentesco e settecentesco. L’assenza di una punteggiatura convenzionale unita alle maiuscole inattese rende spesso problematico stabilire dove inizi o finisca una frase: ogni confine pare sfumare, ogni barriera estendersi¹⁰. Anche la grafia negli scritti olografi della poetessa muta notevolmente, incoraggiando letture difformi: si passa da quello che Higginson (1891: 446) definiva “birdlike script”, incerto e infantile, a un tratto elegante e ricercato; a volte le lettere sono sciolte, quasi non avessero legami tra di loro nel formare le parole, mentre in altri casi i segni di matita sono così lievi da prestarsi all’equivoco, specialmente se si tratta di minute. A una grafia volubile e discontinua corrisponde anche una pluralità di voci nel corpus poetico di Dickinson, di cui non è semplice tenere conto nel processo traduttivo. Si passa, infatti, dal bisbiglio della bambina ribelle, che formula indovinelli e si diverte a giocare con i suoni, alla dizione lenta e cadenzata della ministra di culto, fino a giungere al canto delicato e struggente della donna innamorata. In ultimo, visto che spesse volte le poesie sono state estrapolate dall’epistolario, non è compito agevole quello di stabilire dove finisca esattamente la prosa e inizi la lirica. Partendo da questo presupposto, nel 1993, William Shurr pubblicò una raccolta molto controversa e dibattuta contenente 498 “nuovi” componimenti di Emily Dickinson (*New Poems of Emily Dickinson*), ricavati in modo discutibile dal corpo delle lettere e messi in versi, seguendo un metro nascosto ma facilmente intuibile, secondo lo studioso, poiché ricorrente e caro all’autrice. Come commentava nel capitolo d’esordio del suo volume, per giustificare la liceità del suo operato,

the poems in this collection were mostly written out as prose in Dickinson’s letters [...]. In preparing his edition of Dickinson’s poems, Johnson carefully studied the manuscript drafts of her letters, searching for those poems that “look like” poems on the written page [...]. But this

¹⁰ Bacigalupo osserva come nella maggior parte delle traduzioni addomesticanti italiane le maiuscole siano state sacrificate per amore di chiarezza; diverso è il discorso per lingue come il francese, il russo, lo spagnolo e il tedesco, dove sono state in buona parte mantenute (Bacigalupo 2021: 14).

methodology left behind many Dickinson poems disguised in the letters as prose. Numerous passages in the letters fall into Dickinson's easily recognized "fourteeners", a line of iambic tetrameter followed by a line of iambic trimeter. This is the ballad meter or hymn meter [...] which was Dickinson's line of choice (Shurr 1993: 2–3).

LA VOCE ITALIANA DI EMILY DICKINSON

Rispetto ad altre realtà europee, la poesia di Dickinson giunse abbastanza presto in Italia. A tradurla per primo fu Giacomo Prampolini, pubblicando cinque sue poesie con testo inglese a fronte¹¹ nel numero di novembre-dicembre 1933 della rivista "Circoli", a fianco delle rese italiane dei versi di altri 25 artisti anglofoni dello spessore di Ezra Pound e T.S. Eliot. Naturalmente l'edizione in inglese di riferimento era quella del 1890, cui si richiama la *Centenary Edition* curata da Dickinson Bianchi e Hampson nel 1930, di più facile reperibilità (Jozwick 2018: 8). I lettori italiani vennero, quindi, in contatto per la prima volta con la poetessa americana tramite le versioni ammaestrate e adulterate dei suoi testi, le stesse impiegate da Berti per le *5 poesie di Emily Dickinson tradotte da Luigi Berti* stampate su "Il Meridiano di Roma" il 18 aprile del 1937, che mostrano una regolarità nelle quartine ordinate e una precisione nella punteggiatura sconosciute ai manoscritti¹². In un articolo per il "Corriere della Sera" del 20 ottobre 1936 (*Parnaso americano: Emilie [sic] Dickinson*), Emilio Cecchi offriva un primo contributo critico su Dickinson, nel quale la avvicinava a Pascoli, per quel senso doloroso e tragico dell'esistenza che li avrebbe accomunati (Guidetti 1963: 122). La sua analisi era destinata a raggiungere ben altre profondità in *Emily Dickinson*, la monografia del 1939 scritta assieme alla figlia Giuditta, rielaborando, di fatto, il nucleo centrale della sua tesi di laurea¹³. Strutturato in cinque capitoli, il volume dedicava gli ultimi due alla poesia di Dickinson, dopo aver indagato gli aspetti biografici e il contesto letterario entro cui situare la sua produzione. Nel citare la consueta versione normalizzata delle poesie, i Cecchi aggiungevano in nota la traduzione in prosa. Per fornire un esempio, i primi quattro versi del componimento 591 nell'edizione Franklin (465 secondo Johnson) erano presentati in questo modo, attingendo alla *Centenary Edition*:

¹¹ Si tratta delle poesie che all'epoca erano denominate *There Came a Wind like a Bugle, Sweet is the Swamp with Its Secrets, Apparently with No Surprise, The Bustle in a House e If I Shouldn't Be Alive*. Nel 1936, Mario Praz inserì il componimento allora intitolato *There's a Certain Slant of Light* nella sua *Antologia della letteratura inglese e scelta di scrittori americani: ad uso delle scuole medie e superiori*, contribuendo a far conoscere Dickinson ai lettori.

¹² Questi i titoli assegnati: *Una frusta, Il mare, Il pensiero perduto, Esequie dell'estate e Tramonto*.

¹³ Laureatasi nel 1936 presso l'Università di Roma, Giuditta aveva studiato al Barnard College di New York nel 1934–35, dove aveva raccolto materiali utili alla stesura del suo elaborato finale su Dickinson (Jozwick 2018: 10).

I heard a fly buzz when I died;
The stillness round my form
Was like the stillness in the air
Between the heavens of storm¹⁴ (Cecchi 1939: 113).

In italiano erano resi in questo modo: “udivo una mosca ronzare quando morii; e l’altissima quiete intorno alla mia forma, era simile alla quiete dell’aria fra i cumuli di una tempesta” (Cecchi 1939: 113n).

Il primo incontro tra Dickinson e Margherita Guidacci avvenne tra le rovine di una Firenze distrutta dalla guerra, nel 1945, quando un soldato americano le fece dono di un libretto di poesie che la incantarono per bellezza e intensità (Lanati 2012: XIII). Doveva trattarsi di una delle edizioni curate da Martha Dickinson Bianchi, sulla quale la traduttrice basò la sua prima, limitata silloge esclusivamente in italiano (25 testi appena), pubblicata da Cya nel 1947. Ad essa seguì, verosimilmente nel 1949¹⁵, una scelta più ampia, curata da Marta Bini per la casa editrice M.A. Denti. Il volume, in 2565 esemplari numerati, recava sulla sovraccoperta un disegno di Franco Rognoni, raffigurante un nudo femminile, di spalle, con le braccia levate al cielo, accompagnato dai seguenti versi di Dickinson: “un frullo in mezzo agli alberi, e io sono una rosa!”. Nel saggio introduttivo, Bini (s.d.; XV) affermava di aver utilizzato la *Centenary Edition*, “che racchiude[va] l’intera produzione della Dickinson” e di aver selezionato i 79 componimenti raccolti in quella sede prediligendo i più rappresentativi “del suo genio poetico” (*ivi*: XVI). Consapevole che tanto si era perso dell’“originale” nel passaggio all’italiano, Bini sembrava quasi invitare il lettore a servirsi delle sue trasposizioni imperfette per avvicinarsi al testo inglese, del quale ribadiva implicitamente la centralità: “Con l’aiuto delle versioni il lettore potrà ricercare nel testo a fronte le particolarità stilistiche e la musicalità dei versi perdute nello sforzo di una resa chiara insieme e letterale” (*ibidem*). Il volume era articolato in sezioni: *Vita, Natura, Amore, Tempo e eternità, Il veltro solitario, Prime poesie e Poesie aggiunte*.

L’impegno sistematico profuso da Guido Errante nella cura delle poesie di Emily Dickinson si concretizzò nella pubblicazione per Mondadori di un’antologia corposa, *Emily Dickinson. Poesie* (1956), che comprendeva 418 traduzioni con testo a fronte e una prefazione di 46 pagine, in cui Errante provava a illustrare motivi ricorrenti nel corpus dickinsoniano riferendosi anche all’epistolario, dopo essersi soffermato sulla biografia dell’autrice e la sua rete di contatti. Paola Guidetti (1963: 142) ha rimproverato Errante per aver “ammassato un po’ farraginosamente” i materiali in suo possesso, senza addentrarsi in un’analisi puntuale e dettagliata; ma le riserve possono essere estese anche alla sua resa italiana. Innanzitutto, precisava

¹⁴ Si notino i cambiamenti per amor di rima (form/storm) rispetto al testo manoscritto, che appare invece come segue: “I heard a Fly buzz – when I died – / The Stillness in the Room / Was like the Stillness in the Air – / Between the Heaves of Storm –” (Franklin 1999: 265).

¹⁵ Di fatto l’edizione non reca datazione, ma è ascrivita al 1949, in modo concorde, da tutti gli studiosi che la menzionano.

nell'*Avvertenza* che non si era potuto servire dell'edizione Johnson (della quale era comunque a conoscenza), poiché "non [era] ancora apparsa" (Errante 1956: 9) mentre scriveva quelle note¹⁶; menzionava invece le raccolte curate da Martha Dickinson Bianchi e da Millicent Todd Bingham come sue risorse per gli "originali" (i componimenti nel volume sono nuovamente divisi per temi e i trattini assenti, se non in rare eccezioni)¹⁷. Sosteneva, poi, di aver operato una selezione tra le 1000 poesie da lui tradotte, escludendo "il frammentario e i testi troppo incerti" (*ivi*: 11). La frase più sorprendente appare, tuttavia, subito dopo:

Io non credo alla possibilità di trasporre la lirica da una lingua all'altra; ancor meno credo alla utilità di tradurre la lirica in prosa, secondo la voga alquanto in onore negli ultimi anni. Chi traduce un poeta, ha questo compito almeno: di far sentire al lettore che quanto legge è, nell'altra lingua, poesia (*ivi*: 11-12).

Una peculiare ossessione nei confronti del verso levigato e regolare, quasi fosse una forma di schiavitù alla quale piegarsi di necessità, è palpabile nelle versioni di Errante e disapprovata da recensori illustri quali Eugenio Montale, il cui commento del 1957 merita di essere citato: "l'Errante parafrasa, annacqua e cosparge di facili rime poesie che nell'originale si accontentano di allitterazioni o di eleganti rime *faux-exprés*" (Montale 1976: 499). L'anno seguente, Giovanni Cecchetti (1958: 74) si pronunciava in modo analogo, pur lodando "gli sforzi che talvolta rasentano l'acrobazia" di Errante e il suo fraseggio "meno dannunzianeggiante" (*ibidem*) rispetto alle traduzioni di suo fratello Vincenzo. Per Cecchetti, infatti, la poetessa presentata agli italiani in *Emily Dickinson. Poesie* risultava "assai più facile, più scorrevole, più intelligibile, di quella dell'originale" (*ibidem*), avendo sacrificato quel "balenio scoppiettante di immagini" (*ibidem*), quella ricchezza semantica che la caratterizzava. Anche per Salvatore Rosati, la Dickinson di Errante era meno espressiva e ardente, mortificata nell'audacia dei suoi ritmi, troppo aulica, "pettinata, lisciata, *bien rangée*, ma non sempre facilmente riconoscibile" (Rosati 1958: 60). Per comprendere appieno le strategie traduttive impiegate si può fare riferimento alla poesia 98 nell'edizione Franklin (86 secondo Johnson), che passa da 8 a 12 versi in italiano. La concentrazione dell'apertura, ad esempio, "South winds jostle them" (Errante 1965: 598), è diluita in "Li assalgono i venti / che spiran dal sud –" (*ivi*: 599); "Butterflies pause / On their passage Cashmere;" (*ivi*: 598)

¹⁶ Questa giustificazione appare un poco curiosa, se si pensa che, da quanto posto in calce all'*Avvertenza* – "New York, ottobre 1955" (Errante 1956: 13) –, Errante si trovava proprio negli Stati Uniti, dove avrebbe potuto procurarsi facilmente i volumi. In aperta contraddizione con le sue stesse parole, negli ultimi paragrafi dell'*Avvertenza* ammetteva poi di aver consultato l'opera di Johnson, apportando dei minimi aggiustamenti finali, lasciando però invariata la punteggiatura, "per consentire ai testi in inglese, intesi per il pubblico italiano, una maggiore chiarezza" (*ibidem*).

¹⁷ Questi i nuclei, così come appaiono nell'indice: *La morte, I canti della tristezza, Fantasia, La natura, Humour, L'amore, Amore e morte, L'immortalità, L'anima, La preghiera – Dio, Le idee, Status, La casa e Vena romantica.*

è sciolto in “Farfalle si fermano, / Che sono dirette / Alle valli di Cashmir –” (*ivi*: 599). Nel 1959, Errante presentò una nuova e più estesa versione del suo lavoro in due tomi, comprendente 590 testi, alcuni dei quali completamente ritradotti, ordinati secondo l’edizione Johnson (ora presa come modello di riferimento) e un saggio introduttivo di circa 200 pagine, più consistente e meglio documentato.

Anche Margherita Guidacci tornò sulle poesie di Dickinson con uno sforzo editoriale ulteriore per Sansoni, consegnato alle stampe nel 1961; contenente 407 componimenti e 348 lettere, si configura quasi come un volume doppio, vista la presenza di note introduttive separate poste all’inizio delle due sezioni in cui la pubblicazione è suddivisa. Il testo inglese è però assente e Guidacci, che pure seguì numerazione e ricostruzione Johnson degli originali (scelti in base a un criterio puramente soggettivo), reinserì le liriche tradotte in precedenza, senza apportare alcun ritocco o revisione, una decisione che Barbara Lanati rispetta poiché “anche quella che Guidacci lesse nella versione ‘ammorbidita’ da Martha Dickinson Bianchi era Emily Dickinson” (Lanati 2012: XV). Se Guido Errante (1956: 29–30) aveva ammesso l’eventualità di un’attrazione omoerotica tra la poetessa e la sua amica Kate Scott, seppur con una certa riluttanza e perplessità manifeste, Guidacci abbracciava l’ipotesi di una sua relazione, almeno vagheggiata, con Wadsworth, allineandosi così con quella visione convenzionale e normalizzata dell’autrice cui la tradizione ha per lungo tempo abituato i lettori.

A partire dagli anni ’60 le versioni italiane si sono moltiplicate, pur fra ripensamenti e soluzioni ibride, come quella adottata da Dyna Mc. Arthur Rebucci per Nuova Accademia nel 1964. In questo caso, sebbene i volumi di Johnson fossero espressamente citati come fonte autorevole, la traduttrice aveva infatti ceduto alla tentazione di inserire i titoli (il consueto primo verso), relegando inoltre i testi in inglese in chiusa di libro, come a interrompere un dialogo interlinguistico che, specialmente per poesie così dense e a tratti criptiche, appare fortemente necessario. Poderoso è stato lo sforzo di Massimo Bacigalupo nella sua traduzione del 1995 per Mondadori (con testo a fronte e un folto apparato critico), poi rivisitata ed estesa a distanza di un decennio. Come sottolineava, per dare ragione delle sue scelte e prendere le distanze da chi lo aveva preceduto, la silloge di 361 componimenti da lui proposta era “abbastanza ampia per potersi leggere come un quaderno di riflessioni liriche ovvero per ritagliare un’antologia personale” (Bacigalupo 1995: XXXIV). La sua resa italiana degli “originali” ricostruiti da Johnson voleva essere “il più possibile aderente al testo inglese, offrendosi soprattutto come strumento di lettura” (*ibidem*). La sola edizione a stampa¹⁸ che unisce assieme tutte le traduzioni del canzoniere di Dickinson è stata pubblicata nel 1997 da Mondadori (I Meridiani), a cura e con un saggio introduttivo di Marisa Bulgheroni. L’impresa di offrire al

¹⁸ È doveroso citare l’opera monumentale di Giuseppe Ierolli, che ha creato un vero e proprio archivio digitale su Emily Dickinson comprendente anche le traduzioni in italiano da lui eseguite. È accessibile a questo indirizzo: <<https://www.emilydickinson.it/index.html>> [ultimo accesso: 16.04.22].

pubblico italiano i 1775 componimenti riconosciuti da Johnson, in duplice lingua, è stata condotta a più mani: la penna di Silvio Raffo ha avuto il compito più oneroso (quasi 1200 testi), ma è stata affiancata dalle rese di Nadia Campana, Margherita Guidacci e Massimo Bacigalupo, cui si deve anche la revisione finale. A completare questa articolata polifonia hanno contribuito le versioni d'autore poiché, come spiega Bulgheroni, “la voce di Emily, unica e riconoscibile in ogni lingua, risuona più forte quando si rifrange nelle intonazioni di un altro poeta” (Bulgheroni 1997: LXI). A suggello del volume è quindi posta un'antologia di poche pagine, in cui liriche note e meno note vengono ritradotte da Montale, Montale con Annalisa Cima, Giovanni Giudici, Cristina Campo, Mario Luzi e Amelia Rosselli.

CONCLUSIONE: NUOVE SFIDE, NUOVE TRADUZIONI

Mosso dal desiderio di affrancare la traduzione dal pregiudizio di essere un “sottoprodotto letterario” (Buffoni 2011: 62), Franco Buffoni ha invitato a considerarla come un “*afterlife* del testo” (*ibidem*), particolarmente vivace nel caso di Emily Dickinson. Negli ultimi decenni il numero dei volumi delle sue poesie in italiano è infatti cresciuto ancora, con percorsi che privilegiano una delle sfaccettature in cui la sua complessità può essere scomposta – si pensi a *La bambina cattiva* (1997) curato per Marsilio da Bianca Tarozzi – oppure nodi semantici, connessi ora alla morte, ora all'amore o alla solitudine¹⁹. Il (diverso) respiro dell'autrice e del lettore, emblematicamente rappresentato dai trattini in successione, è stato ritrovato, grazie all'impegno di chi li ha restituiti al testo e chi ha saputo interpretare, in un'altra lingua, il ritmo inconfondibile dei suoni e dei silenzi. Ma, nonostante tutto, la ritraduzione è ancora necessaria: altri aspetti meritano di essere contemplati. Già nel 1987, Susan Howe (1987: 11) aveva notato una certa “visual intentionality” nella scrittura di Dickinson, che spesso disponeva le parole sulla carta creando delle forme, specialmente nel caso dei cosiddetti *envelope poems* nascosti nell'interno delle buste. La *queerness* di Dickinson potrebbe illuminare angoli tuttora oscuri delle sue creazioni letterarie. Anche le coloriture musicali dei suoi versi non sono state adeguatamente ponderate nella resa italiana: molti tra i suoi componimenti possono, di fatto, essere cantati seguendo le note dei più celebri inni della tradizione protestante. In ultimo, è opportuno ricordare la sua passione per la lingua, la frequentazione assidua del dizionario (probabilmente il Webster), la fascinazione per l'etimologia dei singoli lemmi, per la pluralità di sfumature che,

¹⁹ Si vedano rispettivamente *Morii per la bellezza*, a cura di Silvio Raffo (Robin edizioni, 2014), *Il cuore in libertà, poesie per giovani innamorati*, a cura di Nicola Gardini (Salani editore, 2017) e *Poesie*, a cura di Gabriella Sobrino (Newton Compton, 2011), volume che, come la traduttrice pone in risalto nell'introduzione, ruota attorno al “tema della solitudine, cantata da Emily senza compiacimento o astrazione” (Sobrino 2011: 14). Naturalmente molte altre antologie poetiche, incentrate su argomenti diversi, potrebbero essere aggiunte alla lista.

perdute nel tempo, erano recuperate nelle sue pagine. Cynthia Hallen e Laura Harvey osservavano, infatti, che “words relate cross-textually from one poem to another” (Hallen, Harvey 1993: 130), aggiungendo che “translators and others [*sic*] readers need a compact reference tool for capturing the rich spectrum of lexical colors in Dickinson’s poems” (*ivi*: 139)²⁰. Poetessa eccentrica, capace di sottrarsi a ogni definizione, impossibile da contenere nella prosa (parafrasando l’incipit di una delle sue poesie più famose) è ancora alla ricerca di una voce, in italiano, per continuare a modulare il suo canto.

BIBLIOGRAFIA

- ALDRICH T.B. (1964): *In Re Emily Dickinson*, in: BLAKE C.R., WELLS C.F., *The Recognition of Emily Dickinson*, The University of Michigan Press, Ann Arbor [1892]: 54–56.
- BACIGALUPO M. (1995) (a cura di): *Dickinson: poesie*, Mondadori, Milano.
- ID. (2021) (a cura di): *La mia vita se ne stava – un fucile carico*, Mucchi, Modena.
- BERTI L. (1937): *5 poesie di Emily Dickinson tradotte da Luigi Bertì*, “Il Meridiano di Roma”, 18 aprile: VI, <https://collezioni.unimi.it/fondiapice/viewer/?page_id=243907> [ultimo accesso: 16.04.22].
- BINI M. (s.d.) (a cura di): *Emily Dickinson. Poesie*, M.A. Denti, Milano.
- BUFFONI F. (2011): *Per una teoria soft della traduzione letteraria*, in: BUFFAGNI C., GARZELLI B., ZANOTTI S. (a cura di), *The Translator as Author: Perspectives on Literary Translation*, Lit Verlag, Berlin: 62–75.
- BULGHERONI M. (1962): *L’eterno giardino di Emily*, “Studi americani”, 8: 77–92.
- EAD. (1994): *Tradurre Emily Dickinson*, “Ácoma”, 2: 9–10.
- EAD. (1997) (a cura di): *Emily Dickinson. Tutte le poesie*, Mondadori, Milano.
- CECCHETTI G. (1958): *Reviewed Work(s): Emily Dickinson. Poesie by Guido Errante*, “Comparative Literature”, 10/1: 73–77.
- CECCHI E., CECCHI G. (1939): *Emily Dickinson*, Morcelliana, Brescia.
- CHRISTENSEN L. (2008): *Editing Emily Dickinson: The Production of an Author*, Routledge, New York & London.
- DICKINSON E. (1964): *Poesie*, Nuova Accademia, Milano.
- DICKINSON BIANCHI M. (1915) (a cura di): *The Single Hound. Poems of a Lifetime by Emily Dickinson*, Little, Brown, and Company, Boston [1914].
- ERKKILA B. (2002): *The Emily Dickinson Wars*, in: MARTIN W., *The Cambridge Companion to Emily Dickinson*, Cambridge University Press, Cambridge: 11–29.
- ERRANTE G. (1956) (a cura di): *Emily Dickinson. Poesie*, Mondadori, Milano.
- FRANKLIN R.W. (1999): *The Poems of Emily Dickinson: Reading Edition*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge.
- GUIDACCI M. (1961) (a cura di): *Emily Dickinson: poesie e lettere*, Sansoni, Firenze.
- GUIDETTI P. (1963): *La fortuna di Emily Dickinson in Italia (1933–1962)*, “Studi americani”, 9: 121–172.
- HALLEN C.K., HARVEY L.M. (1993): *Translation and the Emily Dickinson Lexicon*, “The Emily Dickinson Journal”, 2/2: 130–146.

²⁰ La Brigham Young University ha recentemente implementato l’*Emily Dickinson Lexicon* <<https://edl.byu.edu/index.php>> [ultimo accesso: 16.04.22].

- HIGGINSON T.W. (1891): *Emily Dickinson's Letters*, "Atlantic Monthly", 68: 444–456.
- HOWE S. (1987): *Some Notes on Visual Intentionality in Emily Dickinson*, "How(ever)", 3/4: 11–13.
- JOHNSON T.H. (1955) (a cura di): *The Poems of Emily Dickinson: Including Variant Readings Critically Compared with All Known Manuscripts*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge.
- JOZWICK M. (2018): *From Amherst to the Other Side: The Integration of Emily Dickinson into the Italian Consciousness*, M.A. diss., The City College of New York.
- KIRK C.A. (2004): *Emily Dickinson: A Biography*, Greenwood Press, Westport.
- LANATI B. (2012) (a cura di): *Emily Dickinson. Poesie*, BUR, Milano, 2012.
- MONTALE E. (1976): *Sulla poesia*, Mondadori, Milano.
- PEROSA S. (1964): *Introduzione alla poesia di Emily Dickinson*, in: DICKINSON E., *Poesie*, Nuova Accademia, Milano: 9–36.
- ROGNONI F. (2006): *Di libro in libro. Percorsi nella letteratura inglese e americana di Otto e Novecento*, Vita e Pensiero, Milano.
- ROSATI S. (1958): *L'ombra dei padri. Studi sulla letteratura americana*, Edizioni di storia e letteratura, Roma.
- SOBRINO G. (2011) (a cura di): *Dickinson. Poesie*, Newton Compton, Roma.
- SHURR W.H. (1993) (a cura di): *New Poems of Emily Dickinson*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- TODD BINGHAM M. (1969) (a cura di): *Bolts of Memory. New Poems of Emily Dickinson*, Dover Publications, New York [1945].