

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIV, n. 48, 2025

RUBRICA «ODEPORICA»

Per un'odeporica del silenzio: il "viaggio immobile" di Emily Dickinson e Adriana Zarri

For an odeporic of silence: Emily Dickinson and Adriana Zarri's "motionless journey"

GIANMARCO LOVARI

ABSTRACT

Il contributo si concentra sul ruolo che il luogo chiuso e il conseguente viaggio silente rivestono all'interno delle esperienze letterarie di Emily Dickinson e della scrittrice e teologa emiliana Adriana Zarri e prende le mosse dal fatto che tale spazio (sia guscio, nido o prigione) riesce sovente a farsi esperienza di separatezza, ma anche vivida occasione di apertura e di movimento contemplativo. Il luogo biografico, spesso spazio intimo e raccolto, si dimostra cifra fondante dei complessi iter letterari delle due autrici, necessario per tracciare una precisa cosmogonia del loro universo scrittoriale, ma, a guardar bene, si rivela altresì portatore dei tratti tipici dell'esercizio mistico, emblema di una caparbia scelta di silenzio, di solitudine e di resistenza.

PAROLE CHIAVE: *mistica, resistenza, spazio, viaggio*

The contribution focuses on the role that the closed place and the resulting silent journey play within the literary experiences of Emily Dickinson and the emilian writer and theologian Adriana Zarri. It starts from the fact that such space (whether shell, nest or prison) can often experience separation, but also a vivid opportunity for opening and contemplative movement. The biographical place, often an intimate and collected space, proves to be a foundational figure of the complex literary processes of the two authors, necessary to trace a precise cosmogony of their scriptural universe, but also reveals itself as bearer of the typical traits of mystical exercise, which is the emblem of a stubborn choice of silence, solitude and resistance.

KEYWORDS: *mysticism, resistance, space, travel*

AUTORE

Gianmarco Lovari è assegnista e professore a contratto presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze. Ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Italianistica (internazionale) discutendo una tesi volta a restituire lo scambio epistolare intrattenuto da Gian Pietro Lucini con il critico

lombardo Felice Cameroni. Alla figura e all'opera di Lucini ha altresì dedicato la stesura di una serie di saggi. Già borsista di ricerca presso il «Centro di Studi Aldo Palazzeschi» dell'Università di Firenze, ha pubblicato, nel 2023, per i tipi di Storia e letteratura, il carteggio intercorso tra Aldo Palazzeschi e Filippo de Pisis.
gianmarco.lovari@unifi.it

Uno dei plurimi meriti attribuibili alla riflessione di Gérard Genette esperita tra le pieghe di un testo capitale quale *Figure* è senz'altro rintracciabile nel tentativo di smontare il pregiudizio imperante nei riguardi della coordinata spaziale del testo che, all'interno della speculazione teorica del critico francese, pare riguadagnare un valore fondante e paradigmatico nel complesso ordito dell'opera letteraria.¹

Anche Michail Bachtin, con la coniazione del concetto di «Cronotopo», fa della letteratura un fondersi di connotati spaziali e temporali, una sorta di contaminazione che vede al centro l'elemento spaziale e la sua cardinale funzione di rendere il testo dinamico e reattivo. Lo spazio diviene dunque entità strutturante che spinge al movimento, al viaggio, agganciando l'esperienza testuale alla realtà.²

Lo studio dello spazio in letteratura, oltre ad aprire a una dimensione dicotomica che accosta a uno spazio “concettuale”, ovvero ricreato e proprio dell'esperienza finzionale dell'opera, uno che potrebbe essere definito “fattuale” o geografico, può prevedere altresì la presenza di un'ulteriore coppia minima che pone in stretto rapporto spazio interno ed esterno, concretando così la possibilità di far luce su ciò che accade dentro, sul modo di percepire l'esterno ponendosi sulla soglia di un *locus* claustrale, di una realtà che non è estensione, ma reclusione volontaria o subita. La scelta di concentrarsi sul ruolo che il luogo chiuso riveste all'interno di esperienze letterarie femminili prende le mosse dal fatto che tale ambiente (sia guscio, nido o prigione) riesce sovente a farsi esperienza di separatezza, ma anche vivida occasione di apertura e di contemplazione.³ Ecco che il luogo vissuto, geografico, seppur limitato alle ristrette coordinate di una stanza o di un eremo, è in grado di assumere, nel testo, valenze differenti in relazione all'esperienza autoriale.⁴

¹ A tal riguardo si veda G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. di L. Zecchi, Einaudi, Torino 1976.

² A tal proposito si confronti M. BACHTIN, *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla «scienza della letteratura»*, a cura di C.S. Janovic, Einaudi, Torino 1979.

³ Per un utile approfondimento si vedano V. FIUME, *L'eremo interiore. María Zambrano, Antonella Lumini e Adriana Zarri*, in «LEA-Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», 5, 2016, pp. 369-380 e I. GIUNTA, *Le stanze, i luoghi non-luoghi della narrazione esistenziale*, in «MeTis. Mondi educativi. Temi, indagini, suggestioni», 11, 1, 2021, pp. 212-226.

⁴ «Bisogna superare i problemi della descrizione – sia essa oggettiva, o soggettiva, riferisca cioè fatti o impressioni – per cogliere le virtù, quelle in cui si rivela un'adesione in qualche modo originaria alla funzione prima dell'abitare [...]. Il compito primario del fenomenologo è quello di trovare il guscio iniziale. Quale complessità e quanti problemi fra loro correlati, se vogliamo determinare la realtà profonda di ogni sfumatura del nostro attaccamento a un luogo d'elezione! [...], perciò è necessario dire come abitiamo il nostro spazio vitale in accordo con tutte le dialettiche della vita, come mettiamo radici, giorno per giorno, in un “angolo del mondo”. La casa è infatti il nostro angolo di mondo, è, come è stato spesso ripetuto, il nostro primo universo. Essa è davvero un cosmo, nella piena accezione del termine» (G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, trad. di E. Catalano, Dedalo, Bari 2006, p. 32).

«Sarò a Casa e lieta»⁵ scrive Emily Dickinson all'amico e "maestro" Higginson il 16 agosto 1870, dopo aver mostrato la sua renitenza circa l'eventualità, da quest'ultimo paventata, di raggiungerlo a Boston. Tale sintagma, capace di lumeggiare l'immovibile decisione dickinsoniana di rinunciare a qualsiasi ipotesi di viaggio, sarà inoltre scelto dagli studiosi quale titolo di un ormai celeberrimo convegno tenutosi il 16 agosto 1999 ad Amherst, dedicato alla produzione poetica della scrittrice. Appare già emblematica la decisione di organizzare un incontro di respiro internazionale nei luoghi in cui l'autrice è nata e cresciuta, spiando il suo quotidiano, credendo «ancora possibile leggere sulla mappa di un luogo geografico [...] il disegno, infinitamente sottile e ramificato, di un vissuto».⁶

Inutile, in questa sede, ribadire quanto il luogo biografico, spesso spazio intimo e raccolto, risulti essere cifra fondante del complesso *iter* poetico di Dickinson e quanto quest'ultimo sia necessario per tracciare una precisa cosmogonia del suo universo letterario. La ricerca di un "regno perduto" e un senso di decisa estraneità sono già tratti dominanti dell'infanzia di Emily,⁷ cifre esemplificative di un costante desiderio di fuga, della brama di trovarsi altrove, lontano da tutto ciò che è consuetudine e pedissequo adeguamento. L'infantile percezione di esilio che emerge dalle sparse testimonianze giovanili dickinsoniane pare quasi assumere la «perentorietà del mito»,⁸ porta la bambina al suo consueto e immaturo girovagare, all'osservazione costante, ai vagabondaggi nella natura che, in età adulta, diverranno unicamente esplorazione interiore, costante ricerca del fiore della parola poetica. L'esperienza di vita della fanciulla di Amherst è dunque ostinato tentativo di raggiungere un altrove, auspicata riconquista di una dimensione prenatale, ma è anche ritorno costante e puntuale al movimento nello spazio geografico.

È da notare, a tal proposito, il rilievo che la giovane scrittrice affida al trasloco dei Dickinson, avvenuto nell'aprile del 1840, dalla *Homestead* di Main Street alla nuova abitazione di North Pleasant Street, «un elegante edificio di legno bianco tra abeti svettanti, circondato da un giardino e da un frutteto».⁹ Per la giovane, la nuova casa, dimora dell'adolescenza, dei sogni e degli incontri amichevoli, si farà ben presto emblema dell'irredimibile frattura con una condizione infantile che, nonostante le difficoltà, resterà fiaba e mito a cui spesso alluderà la parola divinatrice della sua poesia.

⁵ Emily Dickinson a Thomas Wentworth Higginson, 16 agosto 1870, in M. BULGHERONI, *Nei sobborghi di un segreto. Vita di Emily Dickinson*, Mondadori, Milano 2001, p. 196.

⁶ Ivi, p. 194.

⁷ Ivi, pp. 17-28.

⁸ Ivi, p. 18.

⁹ Ivi, p. 27.

Com'è noto, in seguito ai brevi viaggi e alle fugaci peregrinazioni nei boschi che lambiscono la città natale, la Dickinson, negli anni cruciali della sua produzione poetica (1860-1865), sceglie il vuoto e il silenzio della sua stanza, una condizione di esilio che contraddistinguerà l'ambizioso portato della sua parola. È interessante rilevare dunque come il vissuto della poetessa americana molto somigli a una parabola che si muove nello spazio: dalle aperture, seppur limitate, dei boschi a una terminale e pressoché totale clausura. Il vero e proprio processo di "reinfetamento" caratterizzante l'esistenza di Emily, la sua consapevole scelta di opposizione e di silenzio, avranno senza dubbio dei capitali riverberi nella sua opera letteraria, in una poesia impossibilitata a nascere, crescere ed esistere altrove, rinvigorita dal biancore delle chiuse «stanze d'alabastro».¹⁰ Un'esclusione che, oltre a essere cifra generativa di una zampillante vena poetica, è altresì risultato ultimo di un'esistenza segnata dalla lontananza e da una decisa opposizione al perbenismo dilagante, incarnato, all'interno dei versi dickinsoniani, dalla figura del padre:

Io mai quaggiù mi son sentita a casa –
e so che a casa non mi sentirò
nello splendido Cielo –
non amo il Paradiso –

Là ogni giorno è domenica –
non c'è mai ricreazione –
e così solitario sarà l'Eden
nei pomeriggi fulgidi di ogni mercoledì –

Se il buon Dio andasse in visita –
o schiacciasse un sonnellino –
tanto da non vederci – ma si dice
che egli sia un telescopio

che di continuo ci guardi –
io vorrei fuggir via da lui –
dallo Spirito Santo – da tutto –
ma c'è il «Giorno del Giudizio»!¹¹

¹⁰ E. DICKINSON, *Tutte le poesie*, a cura di M. Bulgheroni, Mondadori, Milano 2010, p. 229.

¹¹ Ivi, p. 450.

Subito balza all'occhio l'eretica leggerezza con cui Emily Dickinson prende le distanze dal canonico spazio metafisico dell'aldilà che diviene una dimensione oltremondana dipinta come luogo terribilmente noioso, dove le funzioni domenicali sono perenni, senza nemmeno un intervallo. Negli «splendidi Cieli» un'eterna radiosità non permette più di gustare l'eccezione, la «ricreazione» di un qualsiasi mercoledì. La convinta opposizione alla figura paterna, elemento catalizzatore di tutto ciò che è abitudine, perbenismo, preconconcetto, si realizza poeticamente facendo del padre il «Dio», il Dio padre, associazione che ricorre altresì in un ulteriore componimento del nutrito macrotesto dickinsoniano:

Non persi che due volte,
e l'una e l'altra furon nella terra.
Due volte sono stata a mendicare
dinanzi alla porta di Dio!

Scesero l'una e l'altra volta gli angeli
per rifornirmi ancora del tesoro.
Ladro, banchiere, padre!
Una volta di più sono povera!¹²

Tali versi sembrano in apparenza testimoniare il solitario *status* dell'io lirico, la sua assoluta intransigenza. In realtà, la voce poetica di Dickinson si configura quale voce esposta e immediata che coraggiosamente si allontana da uno spazio condiviso, intriso di ipocrisie e imposizioni. L'esercizio stilistico della poetessa diviene evasione inveratasi attraverso un caparbio processo di rinuncia, mediante una fuga instancabile dall'occhio sempre vigile di un Dio-padre-telescopio che non ammette eccezioni al proprio volere.

Ci troviamo dunque di fronte a un dettato poetico che è «eterno conflitto con un ruolo sociale che rischia di soffocare»¹³ e a una donna che «sconfessa il padre terrestre e il nome che le è stato imposto al battesimo per assumere il nome supremo in una cerimonia d'investitura che la strappa alla casa, all'infanzia governata dagli altri, per consegnarla alla poesia».¹⁴

L'autosegregazione nel chiuso delle stanze della *Homestead* rappresenta chiaramente l'ultima tappa di una «biografia che sembra virare verso il vuoto»¹⁵ e che consegna la vicenda letteraria della scrittrice nelle braccia dell'esperienza mistica, in cui

¹² Ivi, p. 59.

¹³ M. BULGHERONI, *Introduzione*, in E. DICKINSON, *Tutte le poesie cit.*, p. IX.

¹⁴ Ivi, p. XII.

¹⁵ Ivi, p. IX.

la parola assume forma cava facendosi traccia emblematica di una necessità di accoglienza. Si assiste quindi a un graduale allontanamento da uno spazio condiviso per approdare a una metafisica «casa della poesia», distante dal regolato e canonico vivere sociale.

La chiusura dello e nello spazio di Dickinson non è soltanto esibita opposizione al fenomeno, a quel mondo che mai risponderà alla sua missiva, a quei ruoli cristallizzati e imposti da una società patriarcale, ma è anche e soprattutto approssimazione progressiva a un altrove, graduale conquista di un silenzio nel quale far riecheggiare una voce altra («la poesia stessa diventa transito di luce, dell'Altrove, dell'Altro; una poesia visionaria, dell'attesa, in cui si percepisce sempre forte il senso di sconfinamento, un tentativo di ritrovare la dimensione dell'eterno attraverso il silenzio»);¹⁶

Io vivo nella possibilità,
una casa più bella della prosa,
di finestre più adorna,
e più superba nelle sue porte.

Ha stanze simili a cedri
Impenetrabili allo sguardo,
e per tetto la volta del cielo.

L'allietano visite dolcissime.
E la mia vita è questa:
allargare le mie piccole mani
per accogliervi il Paradiso.¹⁷

Le immagini discrete e familiari improvvisamente si mostrano in tutta la loro potenza: la casa della «possibilità» ha in sé tutto ciò che la nostra mente può immaginare possibile, non ha paragoni con quella della «prosa», simbolo di un vivere vuoto e privo di slanci. L'abitazione descritta si differenzia da una canonica costruzione per il fatto di possedere più finestre, una serie nutrita di pertugi grazie ai quali poter scrutare l'esterno e cogliere l'estensione del paesaggio circostante, riparati dall'immensa «volta del cielo». Come rileva Marisa Bulgheroni, «il silenzio apparente dei giorni della Dickinson si riempie di una moltitudine di voci» e fa dello spa-

¹⁶ V. FIUME, *“Dividi la luce se hai coraggio”. Epifanie del divino nelle scrittrici mistiche e contemplative, in Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, a cura di M. Graziani, FUP, Firenze 2016, p. 342.

¹⁷ E. DICKINSON, *Tutte le poesie* cit., p. 749.

zio intimo un reale luogo di incontri in cui la poetessa non è sola, ma in aperto dialogo con una realtà "popolata" e metafisica. Uno spazio biografico dunque che è luogo generatore di parola poetica, chiara esemplificazione di un'urgente necessità di astrazione, ma anche dimensione pronta a trasfigurarsi, aperta a una revisione che sembra travalicare i limiti stessi imposti dal fenomeno. Lo spazio, nella poesia dickinsoniana, diviene sovente tramite per il raggiungimento di una condizione paradisiaca che sempre più appare occasione di accoglienza.

L'aria quasi conventuale che si respira nei corridoi e nelle stanze al secondo piano della *Homestead* non è l'unica di cui Emily si appaga, il restringimento del suo orizzonte fisico arriva a includere anche altri spazi domestici, come il giardino o la piccola serra che lei stessa allestisce in un'area antistante la dimora paterna.

Anche relativamente alla percezione del dato naturale, Dickinson tende a spogliare l'elemento di cui fa diretta esperienza dei limiti della sua canonica definizione, per caricarlo di un valore simbolico, meramente poetico. «I contorni esatti degli oggetti – animale, fiore, albero – vengono elaborati da una seconda vista, affine all'infantile e all'onirica, che, simile a una lente di miracolosa potenza, trasforma il dato naturale in principio visionario»:¹⁸

Nel mio giardino cavalca un uccello
su di una sola ruota –
un mulino incessante che sprigiona
vertiginosa musica –

Non si ferma, ma a tratti allenta il volo
su una rosa superba –
sorreggia – sempre in sella –
non sosta a ringraziare –

Assapora ogni spezia –
poi la fatata giga
si libra in atmosfere più lontane –
e io torno al mio cane.

Siamo dubbiosi entrambi –
lo vedemmo davvero
o lo strano spettacolo si svolse
nel giardino della mente?

Ma il mio amico – più logico di me –

¹⁸ M. BULGHERONI, *Introduzione* cit., p. xv.

flette il mio sguardo opaco verso i fiori
 che tremano tuttora!
 Soluzione squisita dell'enigma!¹⁹

Nella prima stanza, lo sguardo dell'io lirico si posa su un colibrì, su un piccolo uccello che volazza ronzando nel giardino di fronte alla finestra. Quando quest'ultimo scompare, la domanda che prepotente rimbalza nella mente del soggetto poetico riguarda la palpabilità di quell'immagine, il fatto di averla percepita o meno («lo vedemmo davvero / o lo strano spettacolo si svolse / nel giardino della mente?»). La risposta al dilemma pare giungere proprio dalla constatazione di un'effettiva divergenza tra il proprio *status* e quello dell'«amico» cane che, con il suo occhio «logico», non si lascia distrarre dalla fantasia. Nella terza strofa, invece, l'uso della prima persona plurale sancisce un esibito accostamento tra l'io lirico e l'animale che si trova, con il padrone, a interrogarsi in merito alla veridicità dell'evento, ma il fare pragmatico del cane, protagonista dell'ultima stanza, finisce per confliggere con la facoltà tutta umana e poetica di prefigurarsi una realtà che vada oltre la mera registrazione dell'evento, spesso destinato a trasfigurarsi e a popolare una seconda dimensione nata dalla «riconcettualizzazione» del dato sensibile. «Quando nomina il giardino della mente Emily va oltre le letture da cui deriva la metafora di un ordine alternativo all'ordine della natura – oltre i metafisici Donne e Herbert, oltre il romantico Keats e il trascendentalista Emerson – per definire un proprio spazio visionario che continuamente si sovrappone e si confronta con il reale».²⁰

Lo spazio metafisico dickinsoniano assume i connotati di un «teatro aperto a dislocazioni e metamorfosi: quasi uno scenario onirico nel quale animali e fiori si propongono come simbolici oggetti di identificazione per l'immaginario»²¹ ed è proprio tra le quinte di questa scena che la poetessa mostra tutte le sue capacità di trasformista, assumendo le sembianze di piante e animali. «Emily si finge ape “sbronza di rugiada” o campanula insidiata dall'ape amante, o sperimenta l'ebbrezza dionisiaca dell'incontro ape-fiore in una varietà di ruoli che annulla le differenze di genere»:²²

Fiorire – è il fine – chi passa un fiore
 con uno sguardo distratto
 stenterà a sospettare
 le minime circostanze

¹⁹ E. DICKINSON, *Tutte le poesie* cit., p. 555.

²⁰ M. BULGHERONI, *Introduzione* cit., p. xvi.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

coinvolte in quel luminoso fenomeno
costruito in modo così intricato
poi offerto come una farfalla
al mezzogiorno –

Colmare il bocciolo – combattere il verme –
ottenere quanta rugiada gli spetta –
regolare il calore – eludere il vento –
sfuggire all'ape ladruncola –

non deludere la natura grande
che l'attende proprio quel giorno –
essere un fiore, è profonda
responsabilità –²³

L'azione del fiorire si rivela, internamente al pensiero dickinsoniano, un atto di profonda responsabilità, che prevede cura costante e particolare acribia («ottenere quanta rugiada gli spetta / regolare il calore – eludere il vento – / sfuggire all'ape ladruncola»). Operando un netto parallelismo fra la condizione dell'io poetico e quella del fiore viene nuovamente ribadito uno dei principi cardine della poetica della scrittrice, ovvero il privilegio delle piccole forme, l'esibita volontà di «non deludere la natura grande». Si giunge così a giustificare la scelta di un destino di sottrazione e separatezza, pressoché analogo al minuto fiorire di una pianta. È necessario tuttavia e in questa sede precisare come della Dickinson occorra non tanto lummeggiare la seppur lodevole «tendenza alla miniatura», bensì rimarcare «l'ingigantirsi dei paesaggi infinitesimali che cattura l'immaginazione di chi legge»:²⁴

Che palazzi di trifoglio
fatti apposta per l'ape
che azzurri appartamenti
per le farfalle e me –
Quali eterree dimore
s'innalzano e scompaiono
senza brusio che insista
né minaccia d'assalto.²⁵

Il mondo poetico che viene a profilarsi vede «un visionario scambio tra naturale e umano»²⁶, un movimento volto a evidenziare il rilievo che la coordinata spaziale

²³ E. DICKINSON, *Tutte le poesie* cit., pp. 1107-1108.

²⁴ M. BULGHERONI, *Introduzione* cit., p. XVII.

²⁵ E. DICKINSON, *Tutte le poesie* cit., p. 1329.

²⁶ M. BULGHERONI, *Introduzione* cit., pp. XVII-XVIII.

riveste all'interno del macrotesto lirico: dal concetto di esclusione quale tentativo di allontanamento dalle vessazioni esterne, al riconoscimento, nelle semplici forme del paesaggio naturale, del proprio stesso tentativo di riduzione e del costante protendere verso altre dimensioni, «come se le cavità della casa si riversassero con il loro ingombro domestico negli spazi aperti».²⁷

I *topoi* dell'esercizio mistico, la caparbia scelta di silenzio e separatezza, nonché il profondo legame con il proprio spazio domestico, in grado di influenzare cospicuamente il piano della produzione letteraria, permettono, con i dovuti distinguo ma senza eccessive forzature, di accostare l'esperienza dickinsoniana a quella della scrittrice e teologa emiliana Adriana Zarri, protagonista di una vita solitaria fattasi, nel tempo, concreta possibilità di ritrovarsi altrove, creazione di un distacco:²⁸

Il Molinasso era una cascina, forse un vecchio mulino, appena fuori dalla strada fra le colline intorno a Ivrea. Stava su un poggio, isolato. Lontano qualche chilometro dall'aggregato più prossimo, in vista di un'unica altra cascina che si presumeva abitata per avervi intravvisto qualche luce. Vi si accedeva da un sentiero tra l'erba, qualche rovo e un ruscello, era un'antica costruzione contadina, semplice, armoniosa, con un portone ancora orlato di marmo, e subito la scala che saliva al piano. La scala finiva in una stanza abbastanza grande, con una stufa a legna e un gatto e le finestre che si aprivano su un orizzonte ondulado fin alla linea azzurra delle montagne. Non si vedeva anima viva.²⁹

Trovandosi al cospetto di un'impellente urgenza comunicativa (nonostante il convinto isolamento) e di un'esistenza ritirata come quella della teologa emiliana, la trattazione relativa allo spazio in cui l'individuo sceglie di stabilirsi appare *quaestio* quanto mai rimarchevole. La volontà di estromissione da una socialità canonicamente intesa viene a delinearsi quale necessità di dialogo con il proprio sé e si dimostra perciò evidente il cruciale ruolo rivestito, all'interno di tale processo, dalla scelta del "giusto eremo":

Fu una ricerca lunga. Avevo poco danaro e non potevo affrontare né un acquisto né un affitto rilevante. Cercavo una casa isolata ma raggiungibile, possibilmente con acqua, luce e telefono. Forse troppo. Un giorno un mio amico mi portò in giro per vedere varie possibilità. Le case e soprattutto i luoghi erano belli e silenziosi; e

²⁷ Ivi, p. xvii.

²⁸ Su Adriana Zarri si vedano, almeno, M. MARAVIGLIA, *Semplicemente una che vive. Vita e opere di Adriana Zarri*, Il Mulino, Bologna 2020 e G. PIANA, *Adriana Zarri: una teologia del probabile*, in «Testimonianze», 63, 2021, pp. 11-16.

²⁹ R. ROSSANDA, *Le mie ore con Adriana*, in A. ZARRI, *Un eremo non è un guscio di lumaca. «Erba della mia erba» e altri resoconti di vita*, con uno scritto di R. Rossanda, Einaudi, Torino 2012, p. v.

tuttavia li guardavo con distacco, come ipotesi. Poi, indicandomi una cascina isolata, il mio amico mi disse, senza darci peso, senza convinzione: «Anche quella è vuota»; e stava per passare oltre. Lo feci fermare.³⁰

La «cascina isolata» intravista insieme all'amico «fra le colline intorno a Ivrea»³¹ ospiterà Zarri per decenni e diverrà, a tutti gli effetti, protagonista di molti dei suoi resoconti autobiografici. L'isolato casolare assume altresì, negli anni, valore emblematico, facendosi specchio della condizione claustrale convintamente scelta dalla scrittrice:

Il mio insediamento al Molinasso avvenne in una domenica di settembre [...]. Da quel settembre sono passati quasi sei anni: sei anni di vita eremitica che fanno seguito ad altri cinque di vita monastica vissuta, essa pure, in un eremo, ma meno solitario e silenzioso. Se mi chiedete quand'è iniziata la «vocazione» all'eremo, non lo so. Forse da sempre: un'attrazione e una nostalgia profonda che mi hanno portato, a lenti passi di approssimazione progressiva, a quella che poi doveva rivelarsi la mia vita. Se mi chiedete quando ho deciso di lasciare il castello dove prima abitavo per venire in questa casa di campagna, non lo so. E fu un giorno preciso, nel quale mi trovai, di punto in bianco, sola.³²

Ciò che viene immediatamente messo in luce da Zarri, anche attraverso la descrizione del proprio ambiente, è il carattere particolare e personalissimo della sua pratica di esclusione. L'esistenza eremitica che l'autrice conduce non è affatto caratterizzata da un aristocratico isolamento, bensì dalla ferma volontà di vivere altrove, dal tentativo di creare un necessario distacco per raggiungere finalmente l'autentico:

Qualcuno dice che mi sono «ritirata» in un eremo, e io puntualmente reagisco. Un eremo non è un guscio di lumaca, e io non mi ci sono rinchiusa; ho solo scelto di vivere la fraternità in solitudine [...]. L'isolamento è un tagliarsi fuori ma la solitudine è un vivere dentro. L'isolamento è una solitudine vuota. La mia situazione, invece, è una solitudine piena, cordiale, calda, percorsa da voci e animata di presenze.³³

Un luogo del vissuto che allo stesso tempo assume i connotati di roccaforte e di porto, che riesce a farsi spazio di reclusione, ma anche tramite indispensabile per raggiungere un pieno contatto con Dio e con il creato. Il Molinasso, irrisoriamente

³⁰ A. ZARRI, *Un eremo non è un guscio di lumaca. «Erba della mia erba» e altri resoconti di vita cit.*, p. 20.

³¹ R. ROSSANDA, *Le mie ore con Adriana cit.*, p. v.

³² A. ZARRI, *Un eremo non è un guscio di lumaca. «Erba della mia erba» e altri resoconti di vita cit.*, p. 19.

³³ Ivi, p. 28.

scalfito dagli accadimenti esterni, diviene insomma luogo d'elezione, soglia e margine:

L'eremita è colui nel quale la valenza monastica d'ognuno, avendo urgenze tutte particolari, emerge sulle altre componenti, fino a determinare un tipo specifico di vita. Silenzio e solitudine non hanno valore in se stessi: sono sempre finalizzati all'incontro: con sé, con gli uomini, con Dio. Possiamo perciò considerarli anche *contestazione purificatrice* del facile comunitarismo [...]. E se la comunità è importante – ed è importante che sia pura da equivoci massificanti –, allora sono importanti pure la solitudine e il silenzio, anche solo considerati come spazio di sosta riflessiva necessaria per fare, della comunità, una comunione.³⁴

La scelta claustrale di Zarri colloca al suo centro, quale motore pulsante, un ostinato amore per la vita e per gli altri, in grado di spalancare le porte a un diverso e ben più ricco confronto. La solitudine e il silenzio, cardini della pratica eremitica, divengono, per la teologa emiliana, mera possibilità di movimento, di incontro e di «ininterrotto dialogo»:

La solitudine non è fuga: è un incontro, così come il silenzio è un continuo, ininterrotto dialogo. Non si sceglie la solitudine per la solitudine ma per la comunione, non per stare soli ma per incontrarsi, in un modo diverso, con Dio e con gli uomini. Si potrebbe forse dire che la solitudine è la forma eremitica dell'incontro. Non che l'eremita non possa incontrarsi anche fisicamente con gli altri; conoscere, cioè, il tipo di contatto più comune; ma il dialogo egli lo vive soprattutto nel silenzio. È quando si trova in questa situazione, per lui privilegiata, che l'incontro scende a livelli più profondi [...]. La solitudine non esclude i più semplici rapporti con la gente del luogo o con gli amici lontani. Uno stile di vita che lo escludesse totalmente mi sembrerebbe troppo artificioso e poco umano: a lungo andare disumanizzante.³⁵

La cascina e i suoi abitanti diventano dunque mondo aperto, necessario orizzonte in cui poter concretare la propria coraggiosa vocazione. Il microcosmo di Zarri si fa luogo silente, spazio d'ascolto, persino deserto che sembra però rifuggire dalla sua consueta figurazione. Il deserto non assume, nella prospettiva della scrittrice, connotati desolanti, bensì profetici, capaci di prefigurare un mondo nuovo «che ha bisogno di entusiasmo e di impegno ma anche di solitudine e di silenzio».³⁶

³⁴ Ivi, p. 33.

³⁵ Ivi, p. 28.

³⁶ Ivi, p. 10.

I luoghi della vita di Adriana sono i luoghi dell'anima. Ogni angolo, ogni stanza, sono tasselli irrinunciabili nell'erezione del suo universo mistico, dal quale emergono esibiti sia la profonda cura per i piccoli dettagli sia il profondo amore per ogni specie animale:

Una cascina che si rispetti è piena di animali; e la mia non fa certo eccezione. L'amore per gli animali è molto forte tra gli eremiti. Le storie dei Padri del deserto sono piene di bestie; a cominciare dai corvi che, a certi anacoreti, ogni giorno, portavano il pane, con il becco. Anche qui i corvi sono numerosissimi; però nessuno, fino a oggi, ha ancora avuto il gentile pensiero di provvedermi il pasto [...]. E una cascina che si rispetti ha la stalla.

E adesso è tutta viva, pigolante e odorante com'è una stalla in piena attività.

E, fuori dalla stalla, altri animali: le dolcissime tortore, così miti e domestiche che si lasciano prender nelle mani [...] e i colombi che tubano e nidificano nelle loro cassette di legno, ma il primo posto spetta al cane e al gatto.³⁷

Il popolato spazio quotidiano che fuga ogni eventualità di completa e asettica solitudine si fa palcoscenico di autentici contatti esistenziali, capaci di realizzare comunitariamente l'individuo «nella vasta comunione cosmica».³⁸ In tale contesto, Zarri riserva un posto d'onore all'affezionato gatto Malestro e al cane Selú, «piccolo anticipo di quel mondo futuro e già iniziato»:³⁹

L'ho chiamata Selú; ed è un nuovo capitolo di quel rapporto con le bestie e col mondo che è di importanza basilare per la maturità della persona e per la sua capacità contemplativa. È una delle tante sconfitte del nostro uomo occidentale tutto di testa; una sconfitta che comincia con il contatto fisico con la terra, con l'erba, col pelo: un contatto esistenziale e diretto che ci impasta col mondo, ci colloca nel nostro vero posto, ci realizza comunitariamente, non solo nella comunità umana ma nella più vasta comunione cosmica [...]. Ed ecco Selú che si fa anch'essa un piccolo simbolo, un piccolo segno, un piccolo anticipo di quel mondo futuro e già iniziato.⁴⁰

Se i versi di Dickinson presentano una chiara trasfigurazione del dato sensibile, una rielaborazione in chiave simbolica, e dunque poetica, dell'animalità, la prosa autobiografica di Zarri, che con la lirica dickinsoniana condivide senz'altro una decisa spinta alla riduzione, restituisce invece un umile bestiario che diviene, nella narrazione della teologa, «dono di Dio», «recupero o anticipazione di un'armonia»:⁴¹

³⁷ Ivi, p. 51.

³⁸ Ivi, p. 52.

³⁹ Ivi, p. 53.

⁴⁰ Ivi, pp. 52-53.

⁴¹ Ivi, p. 68.

Il mio deserto fiorisce: fiorisce nel passo degli amici che vengono a trovarmi, fiorisce nelle orecchiette dei conigli, nella coda sventolante del cane, nelle fusa gorgoglianti del gatto, nelle tortore, nei colombi, nel gallo che porta alla pastura le galline. E più bestie ci sono più il mondo è bello [...].

Il rapporto fiducioso con l'animale è uno dei segni escatologici: il recupero o l'anticipazione di un'armonia che forse fu degli inizi e certo sarà della fine [...]. Credo che sia più importante testimoniare quest'armonizzazione che non la durezza del distacco. Il distacco ci vuole per approdare all'amicizia: è la strada; ma l'amicizia è il valore.⁴²

Da uno "spazio poetico" dickinsoniano che costantemente trasfigura il dato sensibile per munirlo di un'esibita liricità si passa alla prosa di Zarri che punta a una salvaguardia del dato naturale con l'obiettivo di giungere a un'autentica comunione con esso e con il creato.

Le mura del Molinasso non ospiteranno unicamente una dimensione pressoché ancestrale in grado di inverare un'agognata osmosi con la realtà naturale, ma celebreranno altresì una piccola e appartata cappella, immancabile luogo di preghiera:

La cappella, che ho ricavata dall'antica cantina, se piove a lungo, si allaga; e debbo raggiungere l'eucarestia con gli stivali. (in quei casi naturalmente vado a pregare altrove. Il Signore lo lascio invece dove sta perché non penso soffra di reumatismo [...]). In compenso è bellissima: a volte di nudo mattone e con un pozzo, in angolo, che è diventato il fonte (e un giorno fu battezzato un bimbo, prendendo l'acqua dal seno della terra). Accanto ho posto il cero, su un candelabro in ferro battuto, dono di un prete operaio. Nell'angolo di fronte c'è una splendida stufa in pietra viva monferrina. La mensa dell'altare è posta su un'antica bigoncia che, in antico, serviva per vendemmiare e pigiare l'uva.⁴³

L'azione del rifugiarsi quotidiano nel chiuso della chiesetta, ricavata tra le mura della vecchia cantina, mette ben in luce la capitale importanza rivestita dalla preghiera all'interno del percorso eremitico di Adriana. La preghiera, così vacua se confusa con i principi dominanti della civiltà occidentale, viene ad assumere un particolare valore di gratuità. La lode di Zarri si rivela manifestazione di pura e semplice riconoscenza, mera contemplazione, continuo dialogo con una dimensione oltremondana, nel tentativo di erigere un degno futuro. La supplica a Dio non è, per la scrittrice, stanca ripetizione di formule, bensì confronto diretto con il trascendente,

⁴² *Ibid.*

⁴³ Ivi, pp. 26-27.

momento necessario per l'incontro con l'altro. Si assiste dunque a un viaggio di ricerca silente e instancabile, nel quale è necessario farsi piccoli, stretti nel palmo di una mano:

Nell'accezione consumistica (servire per avere, accumulare, fare) la preghiera non serve: è un bel mazzo di fiori che mettiamo sul tavolo. Potremmo farne a meno: si *mangia* lo stesso. Però non si *pranza*, non si *cena*. La dimensione della convivialità ha bisogno di un poco di gratuito [...]. Neanche sorridere serve. La bocca si apre utilmente per mangiare e per dare direttive; il sorriso è un di più [...].

La preghiera – beninteso – è anche un servizio, ma è soprattutto gratuità; e lo stesso servizio s'incanala per le vie del gratuito: non è ottenimento di favori ma indicazione di disinteresse; è la testimonianza che l'«inutile», secondo le categorie produttiviste, è sommamente necessario, se vogliamo che l'uomo non sia solo una macchina per «fare».⁴⁴

Oltre a essere rifugio, l'eremo è anche e soprattutto decondizionamento «rispetto ai miti correnti», luogo di stupore e di profonda resistenza, utile a non «intrupparsi»,⁴⁵ a intavolare un discorso politico costantemente in contatto con la tessitura sociale:

L'eremo dovrebbe insegnare anche questo: a decondizionarci rispetto ai miti correnti e a guardare le cose in prospettiva, con un certo distacco critico, con una più profonda libertà; a non intrupparci; a sapere, se occorre, andare contro corrente [...]. Però non basta neanche un discorso rivoluzionario, ove manchi l'ascolto attento del reale. Dobbiamo farci consapevoli che non c'è organizzazione, non c'è politica, non c'è lotta sindacale in grado di darci l'*otium*, l'amore, lo stupore. E, senza trascurare questi aspetti concreti in cui la lotta prenda corpo, il problema va affrontato più a monte: nella tessitura di un'armonia tra l'uomo e il mondo che è l'unica in grado di darci l'amorosa scoperta delle cose e il gusto profondo del lavoro.⁴⁶

Il desiderio di una vita ritirata, assiduamente rincorso dalla teologa emiliana, non sembrerà affievolirsi neanche di fronte a un atto di gratuita violenza. Alcuni visitatori, infatti, abituati ad aggirarsi per le campagne piemontesi in cerca di denaro,

⁴⁴ Ivi, pp. 34-35.

⁴⁵ Ivi, p. 116.

⁴⁶ *Ibid.*

infrangeranno, una notte, la quiete del Molinasso, vessando un'inerme Adriana e privandola del suo innocente *status* d'elezione.⁴⁷ Tale infausto accadimento rappresenterà la «fine di quel che la Zarri aveva sperato come punto d'arrivo»,⁴⁸ le imporrà di lasciare la cascina per fermarsi, dopo alcune peregrinazioni, nel cuneese, in una «proprietà diocesana, abbandonata»⁴⁹ ai margini di un piccolo borgo. Nonostante le cospicue differenze rispetto alla precedente sistemazione, la nuova dimora avrebbe tuttavia permesso alla scrittrice di proseguire la sua esistenza all'insegna della contemplazione e della preghiera, ancora a stretto contatto con la dimensione naturale:

Non so se piacesse a tutti i suoi seri amici eporediesi (si chiamano proprio così quelli di Ivrea) quel suo sorprendersi e dilettersi della natura, creare un laghetto da un'acqua che stagnava e farvi sguazzare i germani reali dal collo verde e dorato, attirando nottetempo una volpe o una faina che non si riuscì mai a catturare [...]. Era un suo modo di pregare, di lodare Dio, quel seminare e far crescere e guidare con la mano i germogli, incantata dal fiorire dell'universo e dal cambiare delle stagioni. Ca' Sàssino (così si chiama con l'accento sulla a, a scanso di parentela con qualche assassino) si è coperta di una vegetazione che ne ha cambiato volto e colori e ha incantato le riviste di giardinaggio, almeno finché Adriana ha avuto la forza di scendere. È una terra che aspetta di fiorire e fruttificare, forse un tempo, era stata molto coltivata ed era impaziente di ridestarsi.⁵⁰

Ca' Sàssino – l'eremo in cui Adriana vivrà fino alla morte – si fa mirabile esempio in grado di lumeggiare la personalissima pratica di separatezza operata, nel tempo, da Zarri, un'esclusione non votata a una rinuncia comunicativa, bensì volta a rinvenire, in seguito a un autentico viaggio di contemplazione, una parola pura ed essenziale, scavata nel silenzio e perciò pronta per essere pienamente accolta:

Un eremita che sia anche scrittore non può sdegnare la comunicazione della parola: una parola che, quando è profonda, è così scarna, essenziale, consumata, da farsi prossima al silenzio; al punto che l'esperienza dello scrivere è, essa pure, in qualche modo, eremitica, in quanto avviene in una solitudine totale, in cui l'autore

⁴⁷ «Il Molinasso era la quiete e pareva che sarebbe stato così sempre. Ma per la campagna piemontese correvano dei disperati che una notte le sfondarono la porta. Dovevano averla sorvegliata, era una sola, palesemente non contadina, palesemente non miserabile, e non capirono perché non tirasse fuori i soldi che esigevano. Non potevano immaginare che Adriana di soldi non ne avesse affatto, forse non ne aveva mai avuti, urlarono, la minacciarono e alla fine, dopo avere buttato all'aria tutto, la lasciarono legata a terra, e fu la postina a trovarla due giorni dopo» (R. ROSSANDA, *Le mie ore con Adriana* cit., pp. VI-VII).

⁴⁸ Ivi, p. VII.

⁴⁹ Ivi, p. IX.

⁵⁰ Ivi, p. XI.

è solo con se stesso e con Dio, se ci crede; e la pagina bianca è una sorta di tacito deserto che va fiorendo di parole.⁵¹

Porre a confronto le esperienze scrittorie di Emily Dickinson e Adriana Zarri ha permesso non soltanto di evidenziare il rilievo che lo spazio biografico, sovente riservato e circoscritto, gioca all'interno dei complessi *iter* letterari delle due autrici, ma anche di far emergere comuni universi scrittori che da tale spazio originano, portatori dei tratti tipici dell'esercizio mistico, intrisi di silenzio, attesa e resistenza.

⁵¹ A. ZARRI, *Un eremo non è un guscio di lumaca. «Erba della mia erba» e altri resoconti di vita* cit., p. 6.