

LA SFIDA DELLA *IMITATIO*. (RI)SCRIVERE LA POESIA DI MARY OLIVER

Paola Loreto

Università degli Studi di Milano

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4725-4035>

ABSTRACT IT

L'articolo presenta il lavoro di traduzione di *American Primitive* (1983), della eco-poeta statunitense Mary Oliver, concentrandosi su un testo della raccolta (*Primitivo americano*, Einaudi 2023) intitolato *Attraversando la palude*. La descrizione introduce prima le basi teoriche nel modello ermeneutico di George Steiner e poi la strategia traduttiva adottata, che si basa su una rielaborazione del modello della *imitatio* e utilizza come interpretanti una concezione contemporanea della poesia lirica e una visione della tradizione di poesia colloquiale che corre attraverso l'intera letteratura americana.

PAROLE CHIAVE

Mary Oliver; *Crossing the Swamp*; Traduzione poetica; George Steiner; Lawrence Venuti; Gianpaolo Vincenzi; Hermeneutic Motion; *Imitatio*.

TITLE

The Challenge of *Imitatio*: (Re)Writing Mary Oliver's Poetry

ABSTRACT ENG

The article illustrates the work on the first Italian edition of Mary Oliver's *American Primitive* (1983, *Primitivo americano*, Einaudi 2023) locating it within the theoretical frame of George Steiner's hermeneutic model and of the elaboration of the translating strategy of *imitatio*. A close reading of the poem *Crossing the Swamp* shows how two interpretants were used – a redefinition of lyric poetry in our time and an interpretation of a distinctive tradition in US poetry – to guide the translator's choices in (re)writing Oliver's poetry.

KEYWORDS

Mary Oliver; *Crossing the Swamp*; Poetry Translation; George Steiner; Lawrence Venuti; Gianpaolo Vincenzi; *Hermeneutic Motion*; *Imitatio*

BIO-BIBLIOGRAFIA

Paola Loreto insegna Letteratura angloamericana all'Università degli Studi di Milano. È autrice di tre monografie sulla poesia di Emily Dickinson, Robert Frost e Derek Walcott, e di numerosi articoli sulle letterature del Nord-America e dei Caraibi. Specialista in poesia americana, la sua ricerca si concentra attualmente sulla traduzione poetica, l'ecocritica e la *ecopoetry*, e la *world literature*. Ha tradotto Emily Dickinson, William Carlos Williams, Richard Wilbur, Philip Levine, Charles Simic, A. R. Ammons, Amy Newman e Mary Oliver. Il suo ultimo libro di poesia è *Miei lari* (Marcos y Marcos 2024).

Ho tradotto Mary Oliver in uno spazio teorico di estrema libertà, circoscritto dalla filosofia del linguaggio di George Steiner, che, in *After Babel: Aspects of Language and Translation* (1975), fonda correttamente – e necessariamente – la sua idea di traduzione su un’idea di linguaggio. Per George Steiner la traduzione è interpretazione perché ogni atto di comunicazione è interpretazione. Lo è il pensiero, a dire il vero, in un’intuizione che ha oggi trovato conferma negli studi cognitivi. Conosciamo in un modo che è incarnato e situato, con la mente e il corpo, soggettivamente e in relazione.

Steiner mette a punto il suo celebre metodo ermeneutico in quattro fasi, la *fourfold* o *four-beat hermeneutic motion*¹ – il movimento, o processo, in quattro tempi: la fiducia nella pregnanza di significato del testo da tradurre, che innesca il moto della traduzione (*initiative trust*²); l’aggressione (*aggression*), che è «incursiva ed estraiva»: «il traduttore invade, estrae e porta a casa»;³ l’incorporazione (*incorporation*), o incarnazione (*embodiment*), nella quale «l’intera struttura nativa viene dislocata o ricollocata», con il rischio di esserne completamente assorbiti e annichiliti (Steiner usa la parola «consumati»⁴); e – fondamentale, il «cuore del mestiere e dell’etica della traduzione», lo chiama Steiner – il ribilanciamento tramite la reciprocità o restituzione (*reciprocity* or *restitution*), nel quale, dopo avere circondato e invaso cognitivamente il testo di partenza ed essersi gravati dei suoi significati fino a perdere l’equilibrio, si conferisce autenticità al gesto ermeneutico mediando attraverso uno scambio che ristabilisce una parità.⁵ In questo modo il «rapiimento» o «trasporto violento» iniziale del traduttore, nonostante si lasci alle spalle, inevitabilmente, un residuo enigmatico di significati, e uno spazio di perdita, «accresce», o «potenzia», o «valorizza» (*enhance*) il testo tradotto.⁶ La fase conclusiva della restituzione assomiglia molto alla sintesi di «perdite» e «guadagni» di Lawrence Venuti (*How to Read a Translation*, 2004), un altro studioso la cui teoria sulla traduzione trovo convincente e utile, ed è in larga parte derivata dall’ermeneutica di Steiner.

Quando si è trattato di escogitare un *modello* traduttivo, invece, mi sono imbattuta nel suggerimento di Gianpaolo Vincenzi (*Per una teoria della traduzione poetica*)⁷ di ricorrere a quello rinascimentale della *imitatio*, una sorta di emulazione rispettosa di quel delicato equilibrio tra appropriazione e restituzione che può ben produrre un testo autonomo nella lingua di arrivo che porti non solo notizia ma anche il sapore e l’odore – più

¹ GEORGE STEINER, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Third Edition, Oxford University Press, Oxford 1998, p. XVI (ed. or. ivi, 1975).

² Il termine è stato tradotto come “spinta iniziale” ma, nonostante la fiducia nella significatività del testo costituisca lo stimolo a tradurre, *spinta* in inglese è più propriamente *thrust*. Nella trattazione specifica della *hermeneutic motion*, il quinto capitolo del libro, Steiner la definisce chiaramente come “un investimento di fiducia”, o fede (*an investment of belief*; ivi, p. 312).

³ ID., *After Babel*, cit., pp. 313-314.

⁴ Ivì, p. 315.

⁵ Ivì, p. 316.

⁶ *Ibidem*.

⁷ EUM, Macerata 2010.

precisamente il suono – del testo fonte nella traduzione. Imito per un «moto di invidia» verso il gesto creativo dell'autore, come lo chiama Sergio Solmi (1945).⁸ Imito cercando di riprodurlo, nella mia lingua e coi mezzi poetici che la tradizione poetica nella mia lingua e cultura letteraria mi offrono. Per questo Steiner suggerisce che un sentimento di familiarità, o intimità, con la lingua di un poeta è una premessa beneaugurante per il lavoro traduttivo. Posso imitare perché so di poter sentire allo stesso modo, comprendere in una forma, e misura, di quasi identificazione. Altrimenti la spinta della *aemulatio* – la tentazione di competere con l'autore per superarlo – può portarmi sulla soglia, rischiosa, dell'appropriazione.

Ho scelto Mary Oliver, e *American Primitive* (1983), perché vi ho percepito un linguaggio familiare, intimo, che ogni tanto profferiva versi invidiabili: che avrei voluto avere scritto io. È il sentimento che Derek Walcott suggerì di ricercare, un giorno di luglio del 2001, a un gruppo di aspiranti poeti radunati in un laboratorio di scrittura creativa che tenne all'Università di Milano e condusse per mezzo della traduzione.⁹ Sapevo che avrei potuto tradurre la poesia di Mary Oliver – e tradurre quel libro – perché lo sforzo sarebbe stato sorretto da quella sensibilità che è individuale e collettiva allo stesso tempo e che informa un testo poetico e il suo linguaggio, consentendo, secondo Steiner, l'interpretazione più accurata possibile: quella che si appropria del suo oggetto mentre ne rispetta la vita autonoma in un procedimento di «ripetizione originale» nel quale riproduciamo il gesto creativo dell'artista.¹⁰ «Questa dialettica è visibile a livello della sensibilità individuale. Gli atti di traduzione aumentano i nostri mezzi; arriviamo a incarnare energie alternative e fonti di sensazioni» (trad. mia),¹¹ dice Steiner, ed è questo, io credo, che occasionalmente concede lo stato (ahimè fugace) di grazia che produce soluzioni felici nella traduzione. Oliver scrive in un verso libero che scandisce il suo ritmo verticalmente, attraverso una cascata dei versi sulla pagina, dove gli *enjambement* ne legano uno all'altro in una tessitura sonora che corre al di là delle rime o del metro. Ma è ugualmente tesa. Oliver, inoltre, trasmette (traduce, direbbe Steiner) intuizioni sapienziali tramandole nella narrazione di storie apparentemente naturali. Sapevo che la mia scrittura poetica poteva sintonizzarsi su questo tipo di operazioni; ed è così che ho tradotto, per esempio, *Crossing the Swamp*.

Crossing the Swamp è una poesia che esprime la nostalgia dell'umano per le proprie origini, come *The Sea*, per esempio, in questa stessa raccolta, o *White Flowers*, in *New*

⁸ SERGIO SOLMI, *Poeti antichi e moderni tradotti dai lirici nuovi*, Il Balcone, Milano 1945, poi in ROSITA COPIOLI (a cura di), *Tradurre poesia (L'altro versante)*, Paideia, Brescia 1983, p. 251.

⁹ PAOLA LORETO, *The Crowning of a Poet's Quest: Derek Walcott's "Tiepolo's Hound"*, Rodopi, Amsterdam and New York 2009, pp. 136-137.

¹⁰ GEORGE STEINER, *After Babel*, cit., p. 27.

¹¹ Ivi, p. 315: «This dialectic can be seen at the level of individual sensibility. Acts of translation add to our means; we come to incarnate alternative energies and resources of feeling». *Alternity* è la parola che Steiner usa per indicare l'alterità.

and Selected Poems (1992). Proprio come agli albori della «nuova poesia della natura» – che Robert Langbaum ravvisava, nel 1959, nell'invidia di D.H. Lawrence, e poi di Ted Hughes e di Theodore Roethke, fra gli altri, per l'istintualità con cui un serpente o un luccio abitano lo spazio della loro dimensione – Oliver mette in scena la sua attrazione per la materia informe e primordiale, la sua tentazione di cedere all'istinto di fondersi con essa, e diventare il suo farsi e disfarsi inarrestabili, assecondando il suo perenne e multiforme divenire. La poeta dà voce alla tentazione di perdersi, annientarsi in quanto soggetto umano che torna (regredisce?) a una condizione pre-identitaria (certamente pre-specista) in cui l'origine e la destinazione di ogni cosa creata si incontrano e gli opposti, in quanto invenzione della ragione umana binaria, non hanno più ragione di esistere. In *The Sea* celebra l'istinto di muoversi nel mare come un pesce – di tornare a essere una creatura dell'acqua – mentre in *White Flowers* descrive uno stato liminale tra la morte e la nuova vita nella quale la trasforma la metamorfosi nella terra che genera i fiori bianchi:

Never in my life had I felt so plush,
or so slippery,
30 or so resplendently empty.
Never in my life
had I felt myself so near
that porous line
where my own body was done with
35 and the roots and the stems and the flowers
began.¹²

Mai nella vita mi sono sentita
così vellutata
30 o così scivolosa
o così risplendentemente vuota.
Mai nella vita mi sono sentita così
prossima a quella linea porosa
dove il corpo aveva finito
35 e le radici e gli steli e i fiori
iniziavano.
(trad. mia)

La prospettiva non solo ecocentrica, ma postumana che queste poesie di Oliver fanno esperire al lettore come attraverso un'esperienza vicaria è resa dalla forma della poesia attraverso un ritmo serratissimo, legato, nel quale il fiato corto della pulsione dell'identificazione con la metamorfosi dell'informe si alterna con alcune pause o rallentamenti che introducono la meraviglia della vita che si riproduce dai resti delle morti precedenti (esattamente come nell'amato Whitman di *Song of Myself*) o dell'estasi

¹² MARY OLIVER, *New and Selected Poems. Volume One*, Beacon Press, Boston 1992, pp. 58-59.

dell'identificazione – pur sempre solo momentanea, percettiva e intuitiva – con la materia in moto. La disposizione dei versi nel testo, ricorrente nella poesia di Oliver, è già visivamente una forma imitativa del moto circolare delle cose:

Crossing the Swamp

Here is the endless
wet thick
cosmos, the center
of everything – the nugget
5 of dense sap, branching
vines, the dark burred
faintly belching
bogs. Here
is *swamp*, here
10 is struggle,
closure –
pathless, seamless,
peerless mud. My bones
knock together at the pale
15 joints, trying
for foothold, fingerhold,
mindhold over
such slick crossings, deep
hipholes, hummocks
20 that sink silently
into the black, slack
earthsoup. I feel
not wet so much as
painted and glittered
25 with the fat grassy
mires, the rich
and succulent marrows
of earth – a poor
dry stick given
30 one more chance by the whims
of swamp water – a bough
that still, after all these years,
could take root,
sprout, branch out, bud –
35 make of its life a breathing
palace of leaves.¹³

L'identificazione con le sensazioni e i sentimenti dell'io lirico, però, è stimolata soprattutto dall'avvolgimento del lettore nel flusso di energia alimentato dalla prosodia.

¹³ EAD., *Primitivo americano*, a cura di Paola Loreto, Einaudi, Torino 2023, pp. 112 e 114.

La palude diventa il centro di ogni cosa: il fango che genera la vita, il brutto che genera il bello, la stasi che genera il moto, in un'espressione urgente data dai deittici che fanno accadere tutto in una temporalità presente che secondo Jonathan Culler è un elemento utile a ridefinire la poesia lirica occidentale ai giorni nostri.¹⁴ Tutto succede qui e in una soggettiva potente sulla percezione della poeta, quell'«I» con il quale è difficile non immedesimarsi. Questo spazio di intimità che il testo apre al lettore come luogo di accadimento di un'esperienza immaginifica e sostitutiva dalla portata valoriale collettiva è forse la proprietà più distintiva che la poesia lirica occidentale ha preservato attraverso l'evoluzione della sua forma nei secoli.

Il resto della poesia, da comprendere e (ri)creare, è arte (e artigianato, *craft*) pura: i monosillabi martellanti, le allitterazioni compulsive (ne troviamo tre su tre parole in *foothold, fingerhold*, due su due parole con l'aggiunta di una ripetizione interna in *hipholes, hummocks*), le ripetizioni e i ritorni di quasi tutto, dai participi presenti a quelli passati, dalle rime interne (*black, slack*) ai suffissi (*pathless, seamless | peerless*), dalle assonanze e consonanze con effetto di simbolismo sonoro (*sink silently*) alle onomatopee distribuite e sottolineate su due versi (*whims of swamp water*). Basti per tutto, per concludere la dimostrazione della maestria di Oliver nel controllare la forma sonora della sua poesia, l'uso differenziato che fa dei pochi bisillabi, anche in combinazione con le parole composte. Nel mezzo della descrizione del moto vorticoso della materia, l'effetto ritmico percussivo intensifica la sensazione di essere circondati e braccati, come nei composti *pathless, seamless*, dove il suffisso privativo accreca il senso di smarrimento. Mentre quando Oliver vuole far riprendere fiato al lettore e inserire un momento di sospensione per poi caricare la ripresa della corsa dei versi, organizza perfino i monosillabi in una sintassi che rallenta l'enunciazione, come nel contrastivo «[I feel] not wet so much as», che introduce, grazie all'*enjambement*, l'attesa di ciò che segue: la meraviglia della sensazione di mertamorfofi dell'io lirico descritta attraverso l'apprensione sensibile del corpo. Qui le parole bisillabe le servono per l'effetto opposto di creare una pausa e un sentimento di pacificazione: «[I feel] ... painted and glittered». Allo stesso modo Oliver introduce delle concessive per rallentare il ritmo prima della splendida chiusa in un'immagine gloriosa: «a bough | that still, after all these years, | could take root» – e qui l'effetto di accumulo in un climax è prodotto da una figura tipicamente whitmaniana, quella del catalogo o *listing*: «sprout, branch out, bud», per chiudere con la sorpresa della metafora del verso finale «make of its life a breathing | palace of leaves».

Come sono riuscita a entrare in sintonia con lo stile di Oliver e in particolare con questa forma prosodica? In primo luogo grazie all'azione informante di un pensiero eco-centrico che si avvicina spontaneamente a quello espresso dal testo – e in verità dall'intero corpus oliveriano. Poi, collocando la mia operazione all'interno di un orientamento dell'evoluzione della forma lirica che so di potere condividere con l'autrice per

¹⁴ JONATHAN CULLER, *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Cambridge MA 2015.

inclinazione (poetica) naturale. È grazie alla vocazione alla mimesi di un registro colloquiale e non marcato della lingua che ritrovo nella mia stessa scrittura che ho avuto (e ho) buona speranza di riuscire a fare percepire quella “melodia della voce” nella quale ho identificato la caratteristica più originale e feconda di una lunga tradizione di poesia americana.¹⁵ La poesia che oppone la messa in forma ritmica e sonora di un pronunciamento (immaginario) della voce alla formalizzazione letteraria e alta di un verso fu inaugurata nel 1855 con l’atto di forza del *free verse* di Walt Whitman, per l’appunto, che al metro sostituiva la sua prosodia di frase (non senza il contributo separato ma convergente delle pose della voce che Emily Dickinson riuscì a innestare sul metro comune dei suoi versi). William Carlos Williams segnò un secondo momento decisivo del suo sviluppo durante l’altra rivoluzione importante e feconda della letteratura americana, quella modernista, identificando la fonte del linguaggio poetico nell’«American speech», la parlata americana nella fase del «dialect», quella in cui è più «mobile», «in cambiamento» e «produttiva – come furono, per Chaucer, Shakespeare, Dante, Rabelais le loro lingue ai loro tempi».¹⁶ È questo laboratorio linguistico che consente l’innovazione all’interno di un idioma che resta accessibile: una sperimentazione lieve e seminale, quasi impercettibile e caratterizzante. Di questa melodia della voce di Williams, Cristina Campo, che lo tradusse con Vittorio Sereni, indicò con grande acume «[la] folle e delicata linea della sua sintassi, [la] sua metrica di irriducibile naturalezza».¹⁷ Come nel “post-it” che in un’estate a Rutherford potrebbe figurare sull’anta di un frigorifero americano – pragmaticamente designato, nella lingua evoluta dai pionieri d’oltreoceano, come una “scatola per il ghiaccio” (*icebox*) – a captare la benevolenza di una moglie che si vede sottrarre la delizia mattutina di alcune prugne:

This is Just to Say

I have eaten
the plums
that were in
the icebox

5 and which
 you were probably
 saving
 for breakfast

Forgive me

¹⁵ PAOLA LORETO, *La melodia della voce. La lezione americana*, «Ricognizioni», 6, 11, 2019, pp. 111-120.

¹⁶ WILLIAM CARLOS WILLIAMS, *The Poem as a Field of Action*, in GEORGE PERKINS (edited by), *American Poetic Theory*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1972, p. 252.

¹⁷ CRISTINA CAMPO, *Su William Carlos Williams*, in EAD., *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano 1987, p. 173.

10 they were delicious
 so sweet
 and so cold¹⁸

Questo è solo per dire

Ho mangiato
le prugne
che erano
in frigo

5 e che
 probabilmente
 tenevi
 per la colazione

10 Perdonami
 erano deliziose
 così dolci
 e così fresche
 (trad. mia)

Mi sono lasciata condurre, quindi, dalla “melodia della voce” di Mary Oliver – che avevo ben chiara ormai nelle orecchie dopo una consuetudine di ascolto attento – nel compito di riprodurre il respiro, il ritmo e gli effetti sonori del testo con i mezzi che la scelta di uno stile vicino al suo mi avrebbe offerto in italiano. Come nella mia poesia, ho cercato di tenere in forma la voce dando all’intonazione – alle sue pose o atteggiamenti – un’identità, e ai suoi suoni l’espressività della tensione di *Crossing the Swamp*. Sono stata fedele alla lezione di Oliver, che nel suo manuale per la comprensione e la scrittura della poesia insegna che nel linguaggio poetico il suono è parte del senso, perché veicola la sensazione. Se per la mistica del Cape «le parole non ci danno le stesse sensazioni», e «I suoni sono diversi. I suoni sono importanti»¹⁹ è perché decide di credere alla vecchia teoria che

I primi elementi del linguaggio sono il riflesso di espressioni indotte da impressioni sensoriali; cioè, la facoltà creativa ha dato a ogni idea generale concepita, mentre affiorava per la prima volta nel cervello, un’espressione fonetica.²⁰

¹⁸ WILLIAM CARLOS WILLIAMS, *The Collected Poems: Volume I, 1909–1939*, edited by Arthur Walton Litz and Christopher MacGowan, New Directions, New York 1991, p. 372.

¹⁹ MARY OLIVER, *A Poetry Handbook: A Prose Guide to Understanding and Writing Poetry*, Harcourt, New York and London 1994, p. 18.

²⁰ La teoria, cosiddetta del “dingdong”, perché allude a una genesi onomatopeica del linguaggio, è definita da Webster, che la attribuisce a Karl Wilhelm Heyse, appoggiato da Max Müller, nel suo *Webster’s New International Dictionary of the English Language*, Second Edition Unabridged, G.&C. Merriam Company, Springfield 1958, pp. 20–21.

La teoria che attribuisce al linguaggio una genesi onomatopeica è forse superata, ammette Oliver, ma conserva un potere suggestivo, sufficiente a guidare la pratica della scrittura creativa – e per me, di conseguenza, la sua traduzione. E così sono stata fedele, con la poeta, anche alla lezione di uno dei suoi maestri, Robert Frost, che insegnò che un bravo scrittore lavora con «l'orecchio uditivo», dell'immaginazione, e non lascia il lettore nel dubbio su come atteggiare la voce neppure quando scorre il testo di una poesia con gli occhi.²¹

L'operazione è estetica, ma anche culturale. Secondo, di nuovo, Lawrence Venuti, la cui teoria si muove dentro il quadro di quella polisistemica di Itamar Even-Zohar, ogni volta che scegliamo di tradurre un autore, un testo, e come tradurlo, fino alle decisioni traduttive più minute, interveniamo sul canone letterario anche della lingua di arrivo.²² O meglio, riuscire a contribuire a modificarlo, e così a definirlo, apportando un elemento di innovazione, è la condizione per tradurre bene e per tradurre eticamente, rendendo visibile l'azione interpretativa, e quindi di rottura e (ri)composizione del testo fonte. Ho quindi intenzionalmente lavorato sui valori formali del testo – e di tutti i testi di *Primitive americano* – per contribuire alla diffusione di un modello di poesia “della voce” distintamente lirica nella nostra cultura letteraria, nella convinzione che possa trovarvi (o preservarvi) uno spazio adeguato.

Nella mia traduzione di *Crossing the Swamp*, che qui riporto, ho perciò organizzato i suoni attraverso molte delle figure di Oliver, come le allitterazioni e le ripetizioni di parti di parole, o per mezzo di nuove soluzioni consentitemi dalla lingua di arrivo, come alcuni accumuli di doppie (come in *il midollo | ricco, succulento | della terra* o in *lappole... appena eruttanti*), ricorrenze di fomeni isolati e in aggregati (come in *germogli, gemmare, fiorire*). Questo ha spianato la strada a quella felicità, o fortuna, di risultati che sono le singole e rare grazie concesse al traduttore, come in questi versi: *la fine – fango | senza sentieri, senza suture | senza pari*. E: *Mi sento | non tanto bagnata quanto | dipinta e splendente...* Non tutte le soluzioni sono sopraggiunte senza fatica, naturalmente. Quando la frizione fra i sistemi di significazione dei due diversi codici linguistici allontanava le *chance* (e le speranze) di una adeguatezza della forma ritmica delle parole, il processo decisionale ha pesato di più. Nella ricerca di una versione dei sintetici *hipholes* di Oliver, per esempio, mi ha fatto optare per il vocabolo più vicino all'immagine che non comportasse una parafrasi descrittiva ingombrante, anche se inevitabilmente ma leggermente, specifico e straniente: *acetaboli*. Mi è sembrato, tutto sommato, che contribuisse all'atmosfera semi onirica e in parte allucinatoria della poesia. In un caso mi sono presa la libertà di scegliere

²¹ Lettere a John Bartlett del 4 luglio 1913 e del 22 febbraio 1914, in *Selected Letters of Robert Frost*, edited by Lawrence Thompson, Jonathan Cape, London 1965, p. 111.

²² LAWRENCE VENUTI, *World Literature and Translation Studies*, in THEO D'HAEN, DAVID DAMROSCH AND DJELAL KADIR (edited by), *The Routledge Companion to World Literature*, Routledge, London and New York 2011, pp. 180-193; si veda soprattutto il paragrafo *Translated Canons and Translation Strategies*, pp. 188-191.

l'accezione forse meno probabile per designare un elemento del paesaggio fisico, un peccato poco veniale mentre si traduce una ecopoeta che sta mappando il proprio territorio di appartenenza per elezione. Tra i significati di *hummock* – che annoverano una verosimile “collinetta” (o “poggio”, “altura”, “rilievo”, ecc.), un’inverosimile “cresta” (un accumulo di lastroni di ghiaccio nella banchisa polare, o un rialzo del terreno causato dallo scioglimento del permafrost), e una “duna” (di sabbia) – ho scelto quest’ultimo. Di dune di sabbia è notoriamente ricco l’ambiente costiero di Cape Cod, ma probabilmente meno quello interno, paludoso, delle *wetlands*. Ma «mute» sono le «dune» nella mia versione, in ottemperanza a un altro consiglio di Derek Walcott, che quasi venticinque anni fa si è stampato indelebilmente nella mia memoria artistica: tra il senso e il suono, quando l’approssimazione a entrambi è impossibile, scegliete il suono.²³ Come nella fase finale, e cruciale, del metodo di Steiner, quella del ribilanciamento tra appropriazione e restituzione – e nei termini della rielaborazione del modello ermeneutico di Lawrence Venuti nel nostro secolo – spero di essere riuscita a compensare le perdite necessarie con il guadagno che l’elaborazione del senso porta a una (alla?) poesia:

Attraversando la palude

Questo è il cosmo
 infinito, fitto,
 bagnato, il centro
 di tutto – la vena
5 di linfa densa, di tralci
 ramificati, pantani
 di lappole, bui,
 appena eruttanti. Questa è
la *palude*, qui è
10 la lotta
 la fine – fango
 senza sentieri, senza suture
senza pari. Le ossa
 sbattono alle giunture
15 pallide, tentando
 la presa dei piedi, delle dita,
della mente su incroci
 così scivolosi, profondi
 acetaboli, dune
20 che affondano mute
nel brodo di terra
 nero, fermo. Mi sento

²³ «How much should we approximate the actual sound and vocabulary of the original in terms even of the equivalent of a rhyme, in terms of a vowel from one language to the other? I say, definitely go for that. That is almost your first responsibility – an approximation of the music of the original: what kind of music and what is the meaning of that music» (PAOLA LORETO, *The Crowning of a Poet's Quest: Derek Walcott's "Tiepolo's Hound"*, cit., p. 155).

non tanto bagnata quanto
dipinta e splendente
25 di mota grassa
d'erba – il midollo
ricco, succulento
della terra – un povero
stecco secco al quale
30 i capricci dell'acqua fangosa
concedono un'altra chance –
un ramo che ancora potrebbe,
a distanza di anni, metter radice,
germogli, gemmare, fiorire –
35 fare della sua vita un palazzo
vibrante di foglie.²⁴

BIBLIOGRAFIA

- CRISTINA CAMPO, *Su William Carlos Williams*, in EAD., *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano 1987, pp. 173-175.
- JONATHAN CULLER, *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Cambridge MA 2015.
- ROBERT FROST, *Selected Letters of Robert Frost*, edited by Lawrance Thompson, Jonathan Cape, London 1965.
- ROBERT LANGBAUM, *The New Nature Poetry*, in ID., *The Modern Spirit: Essays on the Continuity of Nineteenth- and Twentieth-Century Literature*, Oxford University Press, New York 1970, pp. 101-126 (ed. or. «American Scholar», 28, 3, 1959, pp. 323-340).
- PAOLA LORETO, *La melodia della voce. La lezione americana*, «Ricognizioni», 6, 11, 2019, pp. 111-120.
- ID., *The Crowning of a Poet's Quest: Derek Walcott's "Tiepolo's Hound"*, Rodopi, Amsterdam and New York 2009.
- MARY OLIVER, *American Primitive*, Back Bay Books (Little Brown and Co.), Boston-New York-Toronto-London 1983.
- ID., *New and Selected Poems. Volume One*, Beacon Press, Boston 1992.
- ID., *A Poetry Handbook: A Prose Guide to Understanding and Writing Poetry*, Harcourt, New York and London 1994.
- ID., *Primitivo americano*, a cura di Paola Loreto, Einaudi, Torino 2023.
- SERGIO SOLMI, *Poeti antichi e moderni tradotti dai lirici nuovi*, Il Balcone, Milano 1945, poi in ROSITA COPIOLI (a cura di), *Tradurre poesia (L'altro versante)*, Paideia, Brescia 1983.
- GEORGE STEINER, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Third Edition, Oxford University Press, Oxford 1998 (ed. or. ivi, 1975).
- LAWRENCE VENUTI, *How to Read a Translation, Words without Borders: The Home for International Literature*, July 1, 2004 <<https://wordswithoutborders.org/read/article/2004-07/how-to-read-a-translation/>> (u.c. 16.11.2025), republished in *Translation Changes Everything: Theory and Practice*, Routledge, London and New York 2013.

²⁴ MARY OLIVER, *Primitivo americano*, cit., pp. 113 e 115.

ID., *World Literature and Translation Studies*, in ID., *The Routledge Companion to World Literature*, edited by Theo D'haen, David Damrosch and Djelal Kadir, Routledge, London and New York 2011, pp. 180-193.

GIAMPAOLO VINCENZI, *Per una teoria della traduzione poetica*, EUM, Macerata 2010.

Webster's New International Dictionary of the English Language, Second Edition Unabridged, G.&C. Merriam Company, Springfield 1958.

WILLIAM CARLOS WILLIAMS, *The Poem as a Field of Action*, in GEORGE PERKINS (edited by), *American Poetic Theory*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1972, pp. 249-253.

ID., *This Is Just to Say, The Collected Poems: Volume I, 1909-1939*, edited by Arthur Walton Litz and Christopher MacGowan, New Directions, New York 1991.



Share alike 4.0 International License