

Itinerario nelle regioni deserte. Traduzione e paesaggi potenziali in William Carlos Williams

Itinerary in the desert regions. Translation and potential landscapes in William Carlos Williams

TOMMASO DI DIO 

tommaso.didio@uma.es / Universidad de Málaga

ABSTRACT: Per tradurre una poesia di W.C. Williams, tratta da *La primavera e tutto il resto* (1923), si mostrerà come sia necessario compiere un itinerario nella flora americana e nelle memorie letterarie che veicola. Nella traduzione, se intesa come esperienza di passaggio fra culture e ideologie e non come meccanica equivalenza, nessuno può dirsi neutrale, compreso il traduttore, le cui scelte si pongono a loro volta come tappe di un cammino nell'area di incontro fra gli immaginari: in quelle *chorai eremoi* ("regioni deserte") che nell'antica *polis* greca – come ricorda Stéfano Arduini – indicano aree che non hanno residenze stabili e tuttavia non sono disabitate.

Parole chiave: Traduzione; W.C. Williams; Flora americana; Documento; Monumento

Abstract: Starting from a poem by W.C. Williams, taken from Spring and All (1923), it will be shown how in order to translate it is necessary to take an itinerary through the American flora and the literary memories it conveys. In translation, if conceived as an experience of passage between cultures and ideologies and not as a mechanical equivalence, no one can be said to be neutral, including the translator, whose choices are in turn placed as stages of a journey in the area of encounter between imaginaries: in those chorai eremoi ("deserted regions") that in the ancient Greek polis – as Stéfano Arduini recalls – indicate areas that do not have stable residences and yet are not uninhabited.

Keywords: Translation; W.C. Williams; American flora; Document; Monument

Ricevuto: 12 novembre 2024 / Accettato: 30 settembre 2025 / Pubblicato: 15 dicembre 2025



<https://doi.org/10.7203/zibaldone.13.29626>

1. TRADURRE: UN VIAGGIO ATTRAVERSO LE REGIONI DESERTE. Chiunque si sia confrontato con una traduzione letteraria ha avuto che fare con l'esperienza di familiare estraneità e estranea familiarità che si prova quando si lavora fra lingue e culture diverse. Per quanto due lingue siano simili e imparentate fra loro, accade sempre, a un certo punto del lavoro, che si faccia i conti con una voragine: uno spazio di non sovrapponibilità. Qualcosa, fra le lingue, viene a mancare e, tutto a un tratto, si apre per il traduttore uno spazio di non reversibilità. Il sentimento generato da questa penuria non è quello di una semplice deficienza tecnica, ma appare come il tradimento di un'intimità sostanziale¹, come se, improvvisamente, tutta l'impalcatura del linguaggio venisse a mancare. Una sensazione di vertigine e di spaesamento, un abisso inghiotte il traduttore: il fatto che non si trovi all'interno della propria lingua ciò che è necessario per tradurre l'altra crea una sensazione di nausea. Tutta la lingua sembra crollare e diviene inutile, ingiustificata e ingiustificabile.

Quando si lavora sulla traduzione della poesia, questo aspetto è centrale. Non si tratta solo di una difficoltà da risolvere. Come è noto, ogni testo poetico non veicola solo il punto di vista di un autore, ma nell'esercizio concreto della lingua, nell'insieme di scelte lessicali, grammaticali, referenziali e stilistiche, trasporta con sé e dà vita a un mondo intero di relazioni semiotiche. Un testo letterario non è la mera somma delle parole di cui è composto, ma è un frammento di una totalità culturale a cui continuamente fa cenno, pur non esaurendola mai. Come ha già notato Georg Simmel, fra il testo poetico e l'atmosfera che suscita la sua esecuzione, fra le singole parole e il sentimento intorno a cui può esistere una sua interpretazione, c'è il medesimo rapporto che si istituisce fra una figura e il paesaggio². La traduzione di un testo letterario infatti non è mai la semplice trasposizione di parole o frasi da una lingua all'altra, ma un'operazione che è in grado di modificare la cultura di arrivo e a volte, di rinculo, anche quella di partenza. Il semiologo Jurij Lotman ha dimostrato che il testo letterario è una sorta di "programma condensato di tutta una cultura" (Lotman, 2006, p. 131) e che tradurlo significa far emergere nello spazio sociale in cui la traduzione accade comportamenti e forme di vita altre da quelle invalse nell'ambito a cui si appartiene³. In questo senso, per usare una distinzione "antica"⁴, su cui si sono soffermati diversi autori in molteplici

¹ Benjamin (2008, p. 503): "Ma l'accennato intimo rapporto delle lingue è quello di una convergenza tutta particolare. Esso consiste nel fatto che le lingue non sono estranee fra loro, ma a priori, e a prescindere da ogni rapporto storico, affini in ciò che vogliono dire".

² Simmel (2020, p. 338): "Lo stesso fenomeno si verifica quando ricreiamo nel nostro intimo il sentimento articolato da una poesia lirica. Se quella sensazione non ci fosse immediatamente presente nelle stesse parole che leggiamo non avremmo a che fare con una poesia, ma con una mera esposizione di fatti; ma d'altra parte se non sentissimo già in cuor nostro quei versi come poesia non potremmo mai evocare in noi stessi la sensazione che racchiudono. In tutti questi casi, lo si vede bene, è ozioso domandarsi se venga prima la nostra percezione unitaria della cosa oppure il sentimento che la accompagna, perché il rapporto tra i due termini non è di causa ed effetto, o tutt'al più sono entrambi causa ed entrambi effetto. Solo a posteriori, scomponendo un unico atto mentale indiviso, otteniamo da un lato l'unità che fa di un paesaggio un paesaggio e dall'altro l'intonazione emotiva che ne emana, e quindi l'atmosfera che ci sembra permearlo".

³ Si veda Lotman (2006, p. 131): "Non sono soltanto i partecipanti alla comunicazione a costruire testi, ma sono anche i testi a conservare in sé memoria dei partecipanti alla comunicazione. Perciò, l'acquisizione dei testi di un'altra cultura porta, attraverso i secoli, alla trasmissione di determinate strutture della personalità e di determinati tipi di comportamento. Il testo può essere inteso come un programma condensato di tutta una cultura. L'acquisizione di testi da un'altra cultura porta alla comparsa della *policulturalità*, ovvero alla possibilità di scegliere un comportamento convenzionale, pur restando nell'ambito di una cultura, secondo lo stile di un'altra cultura".

⁴ Ceserani (2019, p. 15): "La distinzione tra 'documento' e 'monumento' è antica. È molto comune tra gli storici e compare spesso in saggi e libri in cui riflettono sulla loro professione e sul loro lavoro" Cesarani, per approfondire il significato dei due termini, pur dedicando il suo saggio agli studi letterari,

modi, ogni testo letterario è sia un monumento che un documento: incarna entrambe le dimensioni e le dispone all'efficacia, le rende capaci di funzionare simultaneamente. Lo storico francese Jacques Le Goff ha scritto, con particolare chiarezza:

Il documento è una cosa che resta, che dura, e la testimonianza, l'insegnamento (per richiamarne l'etimologia) che reca devono essere in primo luogo analizzate demistificandone il significato apparente. Il documento è monumento. È il risultato dello sforzo compiuto dalle società storiche per imporre al futuro – volenti o nolenti – quella data immagine di sé stesse (Le Goff, 1978, p. 43).

Da una parte, infatti, un testo di poesia è eseguito come una totalità presente in divenire, esperita dai sensi del lettore a mano a mano che procede nella lettura e compresa via via, mediante le sue idee e le sue ideologie; ma dall'altra ogni testo “che dura” dispone al futuro (e presuppone) nel proprio tessuto linguistico una serie di informazioni storiche e culturali che appartengono al momento in cui fu composto e che devono restare attive nella memoria del lettore (anche se magari parzialmente disinnescate) affinché l'effetto generato dalla poesia si dia nella realtà⁵. Come Le Goff stesso ha sottolineato, entrambe le dimensioni, sia quella documentale che monumentale, non solo coesistono, ma sono frutto di precise strategie compositive, di “un montaggio, conscio o inconscio, della storia, dell'epoca, della società che lo hanno prodotto, ma anche delle epoche successive”⁶. La monumentalità e la documentalità non sono mai caratteristiche intrinseche dei testi, ma ineriscono ai processi di valutazione e trasmissione che la comunità interpretante e le sue istituzioni mettono in atto. Un testo non è mai di per sé un monumento (né acquisisce da sé valore documentale), ma diviene tale solo come conseguenza di un complesso processo di interpretazioni e di manipolazioni fisiche e culturali. Solo in virtù del fatto che determinate operazioni ideologiche lo hanno dotato di esemplarità, ovvero dell'intenzionalità di “far ricordare” (*monumentum* < *monēre*) alcuni principi generali che una data cultura ritiene rilevanti, quel singolo testo guadagna il valore di segno da preservare e trasmettere nel tempo.

Non è un caso se proprio su questa dicotomia (e sulla funzione “ammonitrice” della letteratura) è tornato lo studioso John Guillory (2016), per individuare la specificità degli studi umanistici. Lo studioso americano sostiene che proprio la compresenza reversibile fra documento e monumento sia la condizione fondamentale che è in grado di far guadagnare una coerenza ontologica interna all'insieme delle discipline umanistiche, altrimenti considerabili

decide di cominciare dalla definizione dello storico francese Jacques Le Goff, poiché la ritiene una delle più chiarificatrici.

⁵ Attridge (2004, p. 100): “Leggere la poesia come opera letteraria è diverso dal leggerla, ad esempio, per scopi di istruzione dottrinale o come prova storica; non si tratta di performance ma di interpretazioni finalizzate all'estrazione della verità. Eseguire la poesia come lettore letterario può comportare l'attenzione alle questioni dottrinali e storiche – questo potrebbe essere uno dei criteri di una buona lettura dell'opera di Herbert – ma implica anche una certa sospensione delle questioni di verità, di moralità, della storia. Non è necessario credere nella Resurrezione per eseguire la poesia di Herbert e sentire la potenza del suo evento letterario, anche se è necessario capire e sentire cosa significa credere”. La traduzione dei passi citati in nota da questo volume è a mia cura.

⁶ Scrive infatti Le Goff (1978 p. 43), poco prima delle righe che abbiamo citato: “L'intervento dello storico che sceglie il documento, pescandolo dal mucchio dei dati del passato, preferendolo ad altri, attribuendogli un valore di testimonianza che dipende almeno in parte dalla propria posizione nella società della sua epoca e dalla sua organizzazione mentale, si innesta su una condizione iniziale che è ancora meno ‘neutra’ del suo intervento. Il documento non è innocuo. È il risultato prima di tutto di un montaggio, conscio o inconscio, della storia, dell'epoca, della società che lo hanno prodotto, ma anche delle epoche successive durante le quali ha continuato a vivere, magari dimenticato, durante le quali ha continuato a essere manipolato, magari in silenzio”.

come aggregato arbitrario o residuale rispetto alle scienze naturali (Guillory, 2016, p. 23). Guillory sostiene che, al contrario delle scienze naturali, fondate su di una nozione condivisa di metodo, gli studi umanistici possono trovare una coerenza comune proprio in virtù del medesimo approccio nei confronti del loro oggetto, sempre colto nella dualità di monumento e documento. Scrive Guillory:

Questa priorità del metodo è invertita nelle discipline umanistiche, perché in queste l'oggetto è dato, o meglio: è dato nel tempo; è ciò che "richiama alla mente" un passato che si è allontanato da noi solo pochi istanti fa e si perde nelle primissime testimonianze dell'esistenza umana. Inoltre, non dobbiamo necessariamente comprendere questo passato solo come alle nostre spalle; potrebbe essere davanti a noi, nel futuro immaginario che costruisce il nostro momento presente come il passato di un futuro. Gli studiosi di scienze umane studiano gli oggetti anche nel presente, perché possono ipotizzare la chiamata dell'oggetto a un presente futuro, quando l'oggetto in questione manifesterà pienamente la sua duplice natura di monumento e documento (Guillory, 2016, p. 22).

Come aveva ribadito già a suo tempo René Wellek nella sua monumentale *Teoria della letteratura* (1949), scritta in collaborazione con Austin Warren, nel testo letterario c'è inevitabilmente la continua sinergia fra la dimensione documentale e la dimensione stilistico-estetica. Sebbene si collochino in una relazione complessa ("È chiaro che questa relazione solleva alcuni problemi difficili", scrive Wellek, 1954, p. 3), l'opera d'arte è proprio quel luogo in cui le idee esemplificate da un testo (il documento) non possono essere separate dalla sua trama stilistica (il monumento), perché ne sono diventate una parte "costitutiva":

Invece di speculare su problemi così complessi di filosofia della storia e dell'integralità ultima della civiltà, lo studente di letteratura dovrebbe rivolgere la sua attenzione al problema concreto non ancora risolto o nemmeno adeguatamente discusso: la questione di come le idee entrino effettivamente nella letteratura. Ovviamente, non si tratta di idee in un'opera letteraria finché queste idee rimangono mera materia prima, mera informazione. La questione si pone solo quando e se queste idee siano effettivamente incorporate nella trama stessa dell'opera d'arte, quando diventino "costitutive", in breve, quando cessino di essere idee nel senso ordinario dei concetti e diventino simboli, o addirittura miti (Wellek, 1954, p. 121).

Quando si lavora sulla traduzione della poesia, la peculiare duplicità fra documento e monumento che riscontriamo in un'opera d'arte, invece di darsi in una fertile sinergia, può risultare bloccante: un ostacolo che inibisce l'esercizio di traduzione. Come infatti tradurre il monumento poetico senza tradurre anche tutto ciò che documenta? Spesso il traduttore si trova a un bivio che nella fruizione culturale del testo non si dà mai: dare preminenza all'esperienza stilistica del testo (il monumento) oppure tentare di conservare tutte le informazioni storico-culturali che veicola (il documento)? Il traduttore a ogni verso deve scegliere tra una lingua che sia capace di generare un effetto di singolarità stilistica nella propria lingua di arrivo, oppure di conservare l'inerzia storica che però nel testo che traduce trova come parte stessa del senso del testo così come l'ha ereditato. È un'esperienza spesso frustrante, che ogni traduttore conosce bene. Ciò che nel testo è un'unità nella traduzione diviene una dualità di impossibili. Di fronte a questo dilemma, scegliendo l'uno o l'altro dei due corni, ci si sente comunque di mancare il proprio compito. Eppure mi sembra di poter affermare che tradurre – nel senso più pieno del termine – significhi proprio non ignorare questa difficoltà, non disattendere questa duplicità: ma al contrario dargli spazio, dargli tempo, dargli rilievo. Dare spazio a questa *impasse* significa darsi il tempo di inoltrarsi nella dimensione documentale che il testo suscita e provare a comprendere il paesaggio implicito che essa descrive, per poi tornare al monumento del testo più consapevoli: non esausti, ma trasformati e rigenerati dal viaggio

che si è compiuto. In tal senso, il traduttore non solo si fa carico del passaggio fra una lingua e l'altra, ma anche dello spazio culturale che le separa e che, riarticolato adeguatamente, le può unire: diviene in pratica "un autore intermedio"⁷.

Questo spazio fra il documentale e il monumentale è uno spazio di transizione, di passaggio, di compromesso: tradurre è compiere un viaggio fra queste aree. Per nominare questa geografia metaforica di passaggio e di passaggi, entro la quale ogni traduttore accorto prima o poi dovrà passare, possiamo prendere in prestito un'espressione greca che ha usato lo studioso e traduttologo Stefano Arduini: *chora éremos* (Arduini, 2020, p. 48). La traduzione letterale di questa espressione greca è "regione deserta", ma essa descrive più esattamente lo spazio periferico della *polis*, lontano dal suo centro, ma non così tanto da essere completamente al di là dello spazio politico della città. È uno spazio che si caratterizza per un tipo particolare di economia, diversa da quella dello spazio pienamente urbano (Daverio Rocchi, 2010, pp. 6-7). È un'area caratterizzata dalla vita umana non stanziale, dalla vita nomade. Qui gli umani passavano, si soffermavano e sempre qui gli eserciti facevano la guerra, ma questo era anche il luogo dove si riposavano e si nutrivano: ma mai per restare. È un territorio selvatico, ma non completamente alieno dalla vita umana. Questo spazio e i lavori che vi si compivano si prestano a essere presi come modello metaforico del lavoro del traduttore. Il traduttore infatti deve attraversare l'ampio margine documentale dischiuso dal testo che sta traducendo, ma non può soffermarsi in esso: non può abitare lì né portare via tutte le informazioni che vi trova. Deve scegliere cosa abbandonare e cosa tenere entro un limite massimo di peso che non gli impedisca di procedere nel cammino.

È come se ci fossero allora due modalità di traduzione: da una parte, chi salta da una lingua a un'altra, ignorando questo spazio documentale o decidendo di non dargli rilievo nella propria traduzione, rimuovendo il trauma generato dall'*impasse*; dall'altra chi compie un lento vagabondare attraverso le *regioni deserte*, ricche di documentazione selvatica fra le due lingue e giunge poi a una traduzione che renda percepibile il viaggio compiuto e faccia sì che il lettore abbia consapevolezza di questo attraversamento: non rimuove il trauma, ma lo mostra, rendendolo in qualche modo presente nella concreta materialità del testo tradotto. Si tratta di decidere se si vuole considerare la traduzione come il dispiegamento senza margini di un'impercettibile meccanica di trasparenza o, al contrario, come un rito di passaggio che coinvolga pienamente il traduttore e il lettore e sia in grado di mobilitare tutta la loro cultura, persino nelle lacune, persino nella paradossale presenza di ciò che manca. Proprio Van Gennep, nel suo capolavoro *Riti di passaggio* (1909), fra i molti esempi che porta all'attenzione del lettore per descrivere la frequenza pervasiva con cui le società ritualizzano le transizioni fra stati sociali e esperienziali, porta anche l'esempio della *chora éremos* e descrive la particolare condizione di chi vi si trovava immerso:

Chi passa dall'uno all'altro si trova fisicamente e magico-religiosamente in una situazione speciale per un certo periodo di tempo: oscilla tra due mondi. È questa la situazione che ho designato come transizione, e uno degli scopi di questo libro è quello di dimostrare che quest'area simbolica e spaziale di transizione può ritrovarsi in forma più o meno marcata in tutte le cerimonie che accompagnano il passaggio da una situazione sociale e magico-religiosa ad un'altra (Van Gennep, 1960, p. 18).

⁷ Ghignoli (2014, p. 34): "A noi sembra, invece, che il traduttore, sì, possa senz'altro essere un transduttore, ma anche uno degli autori dell'opera tradotta, in pratica quando parliamo di un testo tradotto in un'altra lingua, dobbiamo parlare in realtà del traduttore come di un transautore. Il traduttore, che è autore e transduttore, ricostruisce così la sua posizione di fronte al testo in questa nuova forma che è il transautore, ossia un autore intermedio nella comunicazione letteraria dell'opera tradotta".

La mia tesi è che compiere l'esperienza di passaggio e dargli il rilievo necessario ha un effetto concreto sulla materialità del testo che si sta costruendo: cambia la qualità della traduzione e, in certi casi, può fornire una esemplarità per le scelte che il traduttore si trova a compiere.

2. UN ESEMPIO DA WILLIAM CARLOS WILLIAMS. Un buon esempio di ciò che intendo è la problematica traduzione del primo verso della poesia conclusiva dell'opera *Spring and all* (1923) di William Carlos Williams. Leggiamo il testo originale, indicato con il numero romano XXVII (Williams, 2020, p. 196):

Black eyed susan
rich orange
round the purple core

the white daisy
is not
enough

Crowds are white
as farmers
who live poorly

But you
are rich
in savagery –

Arab
Indian
dark woman

Come si comprende da una prima lettura, Williams contrappone un fiore di colore viola e arancione, indicato come “Black eyed susan” (v. 1), a un altro fiore, indicato invece come “white daisy” (v. 4). Dove sta il problema in questa traduzione? Il problema sorge dal fatto che al nome generico “Black eyed susan” corrispondono in botanica due tipi diversi di fiori. Due piante all'apparenza simili, ma appartenenti a famiglie e origini completamente diverse: un fiore che nel linguaggio scientifico è definito *Rudbeckia hirta*⁸, originaria dell'America, e un altro indicato come *Thunbergia alata*⁹, originaria dell'Africa orientale. C'è però un altro problema: entrambi i fiori sono estranei alla flora mediterranea e di conseguenza alla flora italiana. Come tradurre il nome generico di una pianta che in Italia non ha una tradizione popolare? Non c'è un equivalente nome generico nella nostra lingua. Il contrario accade con “daisy”: la parola inglese traduce infatti due specie differenti di fiori, fra loro simili, ma non

⁸ Per la precisa descrizione scientifica di questa pianta ho fatto riferimento al sito <https://www.efloras.org/> che cataloga tutta la flora presente nel Nord America, di cui esiste una versione cartacea, in 21 volumi, a cura della Oxford University Press. Qui la pagina dedicata al piano dell'opera: http://www.efloras.org/flora_page.aspx?flora_id=1. Qui la pagina dedicata alla *Rudbeckia hirta*: http://www.efloras.org/florataxon.aspx?flora_id=1&taxon_id=200024393 (ultima visita 26/06/2024).

⁹ *Thunbergia alata*: http://www.efloras.org/florataxon.aspx?flora_id=2&taxon_id=242414497 (ultima visita 26/06/2024).

identiche, entrambe di origine europea. Il termine *daisy* indica infatti sia la pratolina (*Bellis perennis*¹⁰) che la vera e propria margherita (*Leucanthemum vulgare*¹¹).

A complicare ancora di più la traduzione, c'è il fatto che la poesia di Williams in realtà, fra le righe, cita un'altra poesia: la ballata del poeta inglese John Gay, *Sweet William's Farewell to Black-ey'd Susan*, raccolta nel volume *Poems on several occasions*, pubblicato la prima volta nel 1720. La poesia di Gay racconta la storia d'amore fra un marinaio che si chiama William – proprio lo stesso nome del poeta americano – e una giovane donna di nome Susan. La poesia di John Gay inizia con questi versi (Gay, 1974, p. 249):

All in the *Downs* the fleet was moor'd,
The streamers waving in the wind,
When black-ey'd *Susan* came aboard.
Oh! where shall I my true love find!
Tell me, ye jovial sailors, tell me true,
If my sweet *William* sails among the crew.

Sebbene non ci sia evidenza dell'esplicita volontà di Williams di citare Gay, è difficile credere che l'autore americano non avesse in mente questi versi quando scrisse la poesia finale di *La primavera e tutto il resto*. Non solo la ballata è molto famosa, ma ha avuto nel tempo una grande diffusione in molte versioni musicali, fino a diventare una vera e propria opera popolare (Gustar, 2014)¹². Ma al di là dei richiami generici e puntuali fra i due testi e del rovesciamento intertestuale¹³, ciò che ora ci preme sottolineare è che nella poesia di Williams c'è un duplice richiamo: sia a uno specifico paesaggio botanico, sia a uno specifico paesaggio culturale. È innegabile, alla luce di quanto abbiamo appena scritto, che questa poesia è tutt'altro che semplice: da un lato mette a confronto universi botanici che appartengono a continenti

¹⁰ Per la flora italiana, si rimanda al sito a cura del Dipartimento di Biologia applicata alla Difesa delle Piante, a cura dell'Università di Udine. In particolare, per la pratolina si rimanda alla scheda: <https://flora.uniud.it/scheda.php?id=128> (ultima visita 26/06/2024).

¹¹ *Leucanthemum vulgare*: <https://flora.uniud.it/naviga.php?pernome=Leucanthemum> (ultima visita 26/06/2024).

¹² Gustar riporta il parere di una studiosa di Gay, Dianne Dugaw, che descrive la ballata *Sweet William's Farewell* come “sicuramente la ballata più popolare di Gay” (ivi, p. 434). Si veda Dugaw (2001, pp. 86-88).

¹³ A corroborare l'idea che Williams stia citando la poesia di John Gay, ci sono diversi elementi. Un primo elemento generico, oltre al riferimento al proprio nome, è che Williams poteva senz'altro rimanere colpito dalla vicenda rappresentata dal testo di Gay: i lunghi viaggi per mare potevano ricordargli le proprie origini familiari, soprattutto i frequenti viaggi del padre che, nato a Birmingham, nell'infanzia, aveva attraversato l'oceano per vivere molti anni in Repubblica Dominicana prima di trasferirsi negli Stati Uniti da cui spesso ripartiva per viaggi di affari. In più, nei versi finali della poesia di Williams, si attribuisce alla fanciulla l'aggettivo “Indian” che compare anche testo di Gay, vv. 1-4, stanza VI: “If to far India's coast we sail, / Thy eyes are seen in di'monds bright, / Thy breath is Afric's spicy gale, / Thy skin is ivory, so white”. Ma la ripresa del medesimo termine fra i due testi nasconde in realtà un rovesciamento semantico. Nella poesia dell'autore inglese, il personaggio William, per assicurare l'amata Susan della propria futura fedeltà, giura prima di partire che ogni elemento che incontrerà nelle terre esotiche verrà trasformato in un pensiero per l'amata, sicché in qualche modo la figura di Susan subisce una sorta di metamorfosi e di esotizzazione: i suoi occhi diventano come il diamante indiano, il suo respiro come la burrasca africana, la sua pelle come avorio. Lo stesso accade nella poesia di Williams, quando negli ultimi versi si descrive l'amata come “rich / in savagery” (v. 11-12); ma Williams porta all'estremo il processo di metamorfosi esotica alluso in Gay giungendo a un ritratto della donna come “Arab / Indian / dark woman” (vv. 13-15) che è l'esatto opposto di quanto fa Gay. L'aggettivo “Indian” nella poesia di Williams sembra dunque riferirsi ai nativi del continente americano e non agli abitanti dell'India, come accade nel testo di Gay.

differenti (Europa e America) e in più riprende una celebre poesia europea trasformandone il senso, adattandola a un contesto sociale e temporale del tutto diverso. La poesia nasconde insomma una profonda rivendicazione di identità nazionale e di poetica, la quale avviene mostrando, per paradosso, il carattere meticcio e ibrido delle proprie radici culturali, tutto l'opposto della candida purezza mostrata dalla "white daisy" che – come si dice significativamente nel testo – "is not / enough" (vv. 5-6). Come tradurre tutto questo? E soprattutto: una volta che si è compresa l'operazione di Williams, che farne? Si potrebbe fare a meno di tutto ciò e tradurre letteralmente il sintagma "Black eyed susan" con l'espressione italiana "susanna dagli occhi neri". Sarebbe corretto? Dal mio punto di vista, non sarebbe una traduzione soddisfacente. Ma perché?

Potremmo dire che "susanna dagli occhi neri" è, esattamente, quello che troviamo scritto nel testo di Williams. L'espressione italiana traduce la lettera, è vero, ma non traghetta nulla dello sfondo culturale che è animato da queste parole: non ne mostra quello che potremmo chiamare il paesaggio potenziale. Tradurre "Black eyed susan" con "susanna dagli occhi neri" non funziona non solo perché l'espressione italiana non indica nessun fiore, come invece accade nell'espressione inglese, ma anche per un'altra ragione. Il punto è che tradurre così sarebbe come saltare da una lingua a un'altra, senza rendere percepibile al lettore tutto ciò che abbiamo scoperto nel lavoro intorno la traduzione di quelle parole. Tradurre "Black eyed susan" con "susanna dagli occhi neri" significa *igienizzare* la traduzione, eliminando tutto il superfluo (la potenzialità) che però è anche la vera e propria sostanza culturale, lo spessore ricco e saporito del testo: il suo essere immerso in un paesaggio culturale. Tradurre così, pur restando fedeli alla materialità letterale, significa rimuovere dall'attenzione del lettore tutta l'area documentale che separa i due mondi linguistici e, soprattutto, il viaggio che il traduttore ha compiuto. Significa materialmente eliminare la presenza del traduttore e sostenere, implicitamente, una visione della traduzione come immediatezza del tragitto e trasparenza del traghettatore, ovvero come impercettibilità del transito: sottrarre al lettore l'esperienza rituale del passaggio attraverso le regioni deserte, ricche di doni preziosi come della fatica del cammino.

Eppure il viaggio non è stato senza frutto. Se perlustriamo questa area di transito, questa area documentale che resta ai margini delle testualità, scopriamo che la *Rudbeckia hirta* è nativa del suolo americano, mentre la *Thunbergia alata* è una pianta di importazione africana. Scopriamo che la *Rudbeckia hirta* fa parte della famiglia delle asteracee, come la margherita e la pratolina, e non come la *Thunbergia* che fa parte invece della famiglia delle *Acanthaceae*. Il viaggio documentale nelle regioni interstiziali ci suggerisce che il fiore indicato con il nome di *Rudbeckia hirta* si presta meglio al confronto con quello indicato con il termine *daisy* perché entrambe appartengono alla famiglia delle Asteracee, eppure l'una è europea e bianca, mentre l'altra è nativa del suolo americano, colorata vivacemente e non liscia. Infatti, mentre la margherita ha lo stelo liscio e alto, quello della *Rudbeckia* è coperto da un leggero pelo ruvido (*hirta*) e in più scopriamo che c'è una sotto-varietà che si chiama proprio *Rudbeckia Indian Summer*: così, sia l'aspetto di selvatichezza che il termine *Indian* (coincidente con la parola usata nel penultimo verso della poesia di Williams) sembrano farci propendere verso l'ipotesi che il fiore a cui Williams allude sia proprio questo. Williams era un medico e lo sguardo scientifico è stata sempre alla base della sua scrittura e della sua visione del mondo, così come la fedeltà ai *realia* nella loro concreta individualità: da qui il famoso motto che guida la sua scrittura "No ideas but in things", "Non idee, ma nelle cose"¹⁴. Siamo sicuri che questi dati siano insignificanti per una traduzione? Sappiamo poi che questa opera nasce in risposta e

¹⁴ È il celebre verso del poema *Paterson* (cinque volumi, pubblicati fra il 1946-1958) che compare variato e ripetuto in più parti dell'opera, a partire dalle prime pagine del primo libro, dal titolo *The Delineaments of the Giants*.

contro un'altra: per proporre un'alternativa tutta americana alla poesia del modernismo che proprio l'anno precedente aveva visto pubblicare, in Europa, il coltissimo libro di T.S. Eliot *The Waste Land*, che per Williams era stato una vera e propria "catastrofe" che aveva riportato la poesia americana "back to academics"¹⁵. Resta però il problema che non c'è un termine italiano generico che traduca il nome del fiore *Rudbeckia hirta*. Come fare? Come mostrare al lettore il tragitto conoscitivo, il percorso tortuoso e non sempre agevole che abbiamo intrapreso? Come mostrargli la fatica e la voragine di questo deserto, la mancanza, la lacuna che abbiamo trovato nel tragitto?

Una soluzione potrebbe essere scegliere di tradurre "Black eyed susan" così: "Susanna dagli occhi neri", alludendo grazie alla maiuscola al nome proprio femminile, implicitamente presente nel nome generico del fiore in lingua inglese. Eppure, questa soluzione non è ancora soddisfacente: enfatizzando il riferimento antropomorfo, perderemmo completamente quello botanico, non essendoci alcun nome generico di fiore che il lettore potrebbe decodificare. Il rischio è che il riferimento floreale (e dunque a un preciso paesaggio nazionale) sia completamente ignorato perché reso del tutto invisibile, a vantaggio di quello sentimentale. Potremmo allora tradurre "Black eyed susan" così: "*Rudbeckia hirta*, dagli occhi neri". Scegliere di indicare il nome scientifico del fiore, quindi dare un'indicazione botanica precisa al lettore italiano, che non equivoca sulla provenienza del fiore né sul paesaggio a cui allude; ma, al contempo, restituirgli l'esperienza di una lacuna della propria lingua italiana, senza che gli sia però sottratto il riferimento antropomorfizzante degli occhi scuri. Decidere di non tradurre il nome proprio "Susanna" (né lasciarlo come nome generico "susanna") sembra una grave mancanza rispetto al verso originale, ma è motivata dal fatto che in italiano non esiste alcuna tradizione popolare che sorregga la scelta di questo nome né sarebbe corretto sostituire una tradizione con un'altra che non abbia un rapporto genetico che ne giustifichi l'equivalenza. In più, la sovrapposizione fra il fiore e una figura femminile presente nel testo americano può comunque essere messa in moto anche dalla traduzione "*Rudbeckia hirta*, dagli occhi neri": l'epiteto non smette di funzionare e di agire sulla fantasia del lettore anche se al posto di "Susanna" (o di "susanna") c'è una parola latina di genere femminile. Resta che, a parte un lettore molto esperto in botanica, nessuno coglierà nel nome latino l'immagine di un fiore oriundo del paesaggio americano, ma è giusto così: la lacuna appartiene alla nostra lingua e come tale è mostrata, non nascosta né rimossa.

C'è ancora un'ultima questione. Come restituire il riferimento alla poesia di John Gay? In questo caso, si può fare ricorso a una nota al testo, che segnali la parentela allusiva fra le due poesie. L'inserimento di una nota avrebbe un duplice vantaggio: da un lato, renderebbe percepibile al lettore la presenza fantasmatica di un testo altro che non è lì, nelle parole, ma mentre sono eseguite aleggia nel loro intorno paratestuale, nel loro paesaggio potenziale; dall'altra non invade la materialità del testo, che resta leggibile anche senza questo riferimento, come del resto accade quando eseguiamo il testo di Williams. Come abbiamo già indicato, chi attraversa le regioni deserte, non può portare tutto ciò che trova con sé: nel testo che stiamo componendo quando traduciamo, qualcosa di ciò che abbiamo scoperto nel faticoso tragitto attraverso la *chora éremos* va abbandonato: nello spazio del transito, dobbiamo scegliere cosa abbandonare e cosa portare al di là. Eppure, l'attraversamento delle "regioni deserte" non ci ha lasciato come prima né è stato influente per il nostro lavoro e nemmeno per il lavoro a cui è chiamato il lettore, che ora non solo può ripercorrere il tragitto con noi, ma lo vede con

¹⁵ Williams (1951, p. 146): "These were the years just before the great catastrophe to our letters – the appearance of T.S. Eliot's *The Waste Land*. There was heat in us, a core and a drive that was gathering headway upon the theme of a rediscovery of a primary impetus, the elementary principle of all art, in the local conditions. Our work staggered to a halt for a moment under the blast of Eliot's genius which gave the poem back to the academics. We did not know how to answer him".

chiarezza e può, quindi, contestarlo¹⁶, aprendo il testo a ulteriori sviluppi inediti e a future traduzioni alternative possibili.

3. CONCLUSIONE. Al di là del risultato traduttivo proposto, il viaggio attraverso le terre di transizione ha suggerito una traduzione completamente diversa di questo specifico passo da quella suggerita dalla lettera del testo, facendo fare al traduttore – e al lettore con lui – il giro del mondo fra due continenti, Europa e America, grazie alla forma e al colore di due fiori diversi, ma fra loro connessi da remote origini comuni; e, soprattutto, ha permesso di tornare a leggere il testo di Williams con un terzo fiore nella mente: quello ancora invisibile, che sarà trovato, nel futuro, in una traduzione ancora da fare.

Il caso analizzato dimostra come ogni operazione traduttiva, se assunta nella sua piena portata ermeneutica e culturale, implichi un attraversamento di paesaggi linguistici e ideologici che eccedono la lettera del testo. La poesia di William Carlos Williams, nel suo intreccio di realtà botaniche e memorie letterarie, costringe il traduttore a un'esplorazione che investe sia il piano delle referenze materiali, sia quello delle stratificazioni intertestuali e simboliche. L'alternativa fra restituzione del documento e trasposizione del monumento non si dà, dunque, nei termini di un'alternanza binaria, ma come tensione inaggirabile che struttura ogni scelta traduttiva e ne fonda la responsabilità. In questa tensione, la lacuna linguistica e culturale si manifesta non come semplice mancanza, ma come apertura generativa. Come è stato osservato nella concreta pratica della traduzione, ogni lacuna può dar luogo a una forma di *rumore semantico* (Lyubymova, Tomasevich & Mardarenko 2018), a un'interferenza che, lungi dal compromettere la comunicazione, può aprire nuove possibilità ermeneutiche, mobilitando l'attenzione del lettore verso ciò che il testo lascia indeterminato, implicito, assente. Questo rumore semantico, se accolto anziché eliso, consente di percepire la densità culturale del testo e ne fa emergere i limiti come margini di trasformazione, dando enfasi al ruolo ineliminabile del traduttore e alle sue scelte¹⁷.

In tal senso, la lacuna, il vuoto, il rumore semantico e il margine desertico non costituiscono zone d'ombra da colmare con un supplemento di trasparenza, ma piuttosto luoghi di eccedenza in cui il senso si disfa e si riarticola, rendendo possibile una lettura non univoca, ma esposta alla pluralità e alla trasformazione. Il viaggio attraverso le regioni deserte della traduzione si configura allora come un'esperienza critica a pieno titolo, che mette in gioco non solo le competenze linguistiche, ma l'intero orizzonte simbolico e ideologico del traduttore. Tradurre significa attraversare questi paesaggi instabili, scegliere cosa lasciare e cosa trasportare, senza mai rimuovere l'attrito generato dalla distanza culturale. In questo senso, la lacuna non è solo una sfida, ma una condizione di possibilità dell'atto traduttivo stesso: il punto in cui la fedeltà si misura non con la somiglianza, ma con la capacità di restituire l'alterità del testo, anche solo – come abbiamo visto – valutando di lasciare o meno la maiuscola di un nome. È forse qui che la traduzione si rivela, più che una replica di un supposto originale, un gesto interpretativo dotato di forza generativa, in grado di dischiudere nuovi paesaggi di senso, e di rendere visibile,

¹⁶ Sulla poesia come “pratica essenzialmente contestabile”, si veda Testa (2022, pp. 195-197).

¹⁷ Lyubymova, Tomasevich & Mardarenko (2018, p. 69): “Lo sforzo di eliminare le differenze tra la cultura di partenza e quella di arrivo può causare un'irrelevanza cognitiva che si verifica quando concetti o nozioni culturali introdotti da un traduttore sembrano incompatibili e incongruenti per il destinatario del testo. La distorsione del messaggio, tale per cui il significato ricevuto dal lettore sia diverso da quello inteso dall'autore, crea un rumore semantico. Questo è causato dalle differenze sociali e culturali tra mittente e destinatario del messaggio. Il modo per superare il rumore semantico è attraverso il *feedback*, ovvero una risposta verbale o non verbale dei partecipanti al processo di negoziazione di idee e scambio di significati. Il *feedback* di un destinatario che legge il testo tradotto non è osservabile. Pertanto, le soluzioni al rumore semantico vengono affidate al traduttore”.

nella forma, il cammino percorso e di aprire margini (anche di dissenso) verso nuove e imprevedibili traduzioni a venire.

Riferimenti bibliografici:

- Arduini, S. (2020). *Con gli occhi dell'altro. Tradurre*. Milano: Jaca Book.
- Attridge, D. (2004). *Singularity of literature*. London: Routledge.
- Benjamin, W. (2008). *Il compito del traduttore* (1^a ed. or. 1921). In Id., *Opere complete* (E. Gianni, cur.) (vol. 1, pp. 500-511). Torino: Einaudi.
- Ceserani, R. (2019). The Difference between “Document” and “Monument”. In C. van den Bergh, S. Bonciarelli & A. Reverseau (curr.), *Literature as Document. Generic Boundaries in 1930s Western Literature* (pp. 15-27). Leiden: Brill.
- Daverio Rocchi, G. (2010). Centro e periferia: forme dell'immaginario e spazio vissuto in contesti coloniali. In L.S. Amantini, F. Gazzano (curr.), *Incontri e conflitti. Ripensando la colonizzazione greca* (pp. 3-16). Roma: “L'erma” di Bretschneider.
- Dugaw, D. (2001). *Deep play. John Gay and the invention of modernity*. Newark: University of Delaware Press.
- Gay, J. (1974). *Poetry and prose* (Vinton A. Dearing & Charles E. Beckwith, curr.), vol. 1. London: Oxford at the Clarendon Press.
- Ghignoli, A. (2014). Il transautore nella comunicazione letteraria tradotta. *Testo a fronte*, 50(1), 31-47.
- Guillory, J. (2016). Monuments and documents: Panofsky on the object of study in the Humanities. *History of Humanities*, 1(1), 9-30, Chicago: Chicago University Press.
- Gustar, A. (2014). *The life and times of Black-Ey'd Susan. The story of an English ballad*. *Folk Music Journal*, 10(4), 432-448.
- Le Goff, J. (1978). Documento/Monumento. In *Enciclopedia Einaudi* (s.v.). Torino: Einaudi.
- Lotman, J. (2006). *Tesi per una semiotica delle culture* (F. Sedda, ed.). Roma: Meltemi.
- Lyubymova, S., Tomasevich, N., & Mardarenko, O. (2018). On lacunarity in translation of culture specific concepts. *Transletters. International Journal of Translation and Interpreting*, 1, 65-78.
- Simmel, G. (2020). *Filosofia del paesaggio* (1^a ed. or. 1913). In Id., *Stile moderno. Saggi di estetica sociale* (B. Carnevali & A. Pinotti, curr.) (pp. 328-341). Torino: Einaudi.
- Testa, I. (2022). Teoria della poesia. In L. Neri & G. Carrara (curr.), *Teoria della letteratura. Campi, problemi, strumenti* (pp. 179-207). Roma: Carocci.
- Van Gennep, A. (1960). *The rites of passage* (M.B. Yizedom & G.L. Caffee, curr.). London: The University of Chicago Press (1^a ed. 1909).
- Wellek, R., & Warren, A. (1954). *Theory of literature*. London: Jonathan Cape.
- Williams, W.C. (1951). *The Autobiography of William Carlos Williams*. New York: Random House.
- (2020). *La primavera e tutto il resto* (1923) (T. Di Dio, ed.). Como: Ibis Edizioni (1^a ed. or. 1923).