

Pregare con il corpo: la poesia della natura di Mary Oliver

Paola Loreto

Per Mary Oliver, in un certo senso, la preghiera non esiste ed è ovunque. E quel senso è il nostro esistere sulla terra sotto forma di un corpo-mente (*body-mind*, direbbe John Dewey) che la abita grato, interrelato con le altre entità del mondo – umane e non umane – e attento alla relazione. In una sintesi brutale, i risultati più sofisticati delle scienze cognitive che informano la prospettiva odierna, apparentemente rivoluzionaria, del postumanesimo non fanno che riportarci alle origini primitive della nostra storia, quando la cultura era ancora il pane appena sfornato dalla natura, e i significati con cui investiamo il mondo venivano ancora dalla nostra esperienza del mondo. Se assumiamo la poesia, e la religione, come le prime manifestazioni della cultura, il circuito di allontanamento e di ritorno a casa è inscritto nell'evoluzione di questa forma letteraria ed è già stato riconosciuto, per esempio da uno dei pionieri dello studio della *ecopoetry* americana, John Elder¹. E Mary Oliver è una degli artisti che l'hanno disegnato.

Voglio dire che la relazione “I-Thou”, di mutuo riconoscimento come soggetti, in un incontro personale, che secondo Martin Buber potremmo instaurare, per esempio, con un albero², e che si produce, come esplicita David Abram³, nel contatto sensibile dei corpi reciproci, era istintiva nelle prime poesie rivolte agli elementi naturali di cui porta

1 «In their imaginative passage from estrangement to transformation and reintegration, poets enact a circuit of healing. [...] America's poetry of nature arises from the fever of cultural dividedness – man against nature, past against present, intellect against senses – but discovers grounds for reconciliation in the inextricable wholeness of the world». JOHN ELDER, *Introduction*, in *Imagining the Earth: Poetry and the Vision of Nature*, Urbana and Chicago 1985, p. 1.

2 MARTIN BUBER, *I and Thou*, tr. it. di Ronald Gregor Smith, 2° ed., New York 1958, pp. 7-8.

3 DAVID ABRAM, *The Spell of the Sensuous*, New York 1997, p. 38.

un esempio Byers/Allen per descrivere il ritmo naturale, primordiale, di lode, del verso libero lungo messo a punto da Walt Whitman. Si apre così, con un'apostrofe a un interlocutore, piuttosto che a un oggetto, un antico componimento eschimese: «Clouds, clouds, / Clouds, clouds down below, / Clouds, clouds, / Clouds, clouds down below»⁴. E voglio dire che quando Elder, nella sua prefazione alla prima raccolta di saggi sulla *ecopoetry*, sostiene che «la poesia viene dalla natura, come il nostro corpo»⁵, dà ragione a una vecchia edizione della *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, che alla voce “lirica” ipotizzava che i primi componimenti a cui si può riportare questa forma siano stati dettati dall'istinto umano a produrre, intonandoli, dei suoni con la voce per esprimere uno stato d'animo emotivo, e dalla successiva socializzazione di questa tendenza in un salmodiare o cantare sillabe senza contenuto semantico nei riti tribali⁶. Dopo secoli di teoria letteraria, oggi è necessario portare ad argomento la cognizione *embodied* (incarnata), *grounded* (situata) e *embedded* (integrata)⁷ – che passa, cioè, dall'esperienza in situazione dell'interrezza del nostro essere – per poter dire che conosciamo anche con il nostro corpo o che, come ha scritto Abram, «il cuore perfino delle cogitazioni più astratte [è] la vita sensuale e senziente del corpo stesso»⁸.

La poesia di Mary Oliver incarna felicemente la comprensione immediata, intuitiva, di queste verità e l'espressione altrettanto immediata e diretta delle stesse in poesia. Da queste fondamenta di pensiero deriva anche la sua forma di religiosità e ancor prima di preghiera. Si potrebbe quasi dire che per Oliver pregare è vivere e scrivere – anche perché per lei vivere fu in larga parte scrivere⁹. In *Winter Hours* (1999) ha dichiarato che per

4 C. M. BOWRA, *Primitive Song*, London 1962, p. 63, cit. in GAY WILSON ALLEN, *Form and Structure*, in *A Reader's Guide to Walt Whitman*, New York 1970, p. 170.

5 *Foreword*, in *Ecopoetry: A Critical Introduction*, J. SCOTT BRYSON (Ed.), Salt Lake City 2002, p. ix. Tutte le traduzioni, se non diversamente indicato, sono a mia cura.

6 ALEX PREMINGER, T. V. F. BROGAN (Eds.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 1993 (1965), p. 715.

7 Sono le teorie dell'affetto, o *affect theory*, o della mente incarnata (*embodied*), di studiosi come BRIAN MASSUMI (*Politics of Affect*, Cambridge 2015).

8 D. ABRAM, cit., p. 45, «the heart of even our most abstract cogitations [is] the sensuous and sentient life of the body itself».

9 È noto che Oliver si dedicò tutta la vita in maniera esclusiva e quasi eremitica alla scrittura, ritirandosi a Provincetown per condurre i suoi *rambles* (le vagabonderie di tanta scrittura della natura statunitense, a partire da quella di David Henry Thoreau,

lei la spiritualità non è teologia, ma una disposizione dell'animo («What I mean by spirituality is not theology, but attitude»)¹⁰. E nell'anno della sua scomparsa (2019) Patrick D. Murphy, in un articolo dal sottotitolo ossimorico (*Material Spirituality in the Writings of Mary Oliver*), ha cercato di dimostrare che la sua religione è un atteggiamento¹¹, cioè non è confessionale, salvo forse nella parentesi dell'avvicinamento della poeta alla Chiesa episcopale locale negli anni successivi alla morte della compagna di una vita, la fotografa Molly Malone Cooke, di cui si trova testimonianza nella raccolta *Thirst* (2006). Altri studiosi (Gisela Ulyatt, 2011; Joyce Kornblatt, 2010-11)¹² hanno messo in luce le analogie tra alcune idee espresse nella poesia di Oliver e alcuni concetti della *mindfulness* buddista, ma piuttosto che prove di una loro derivazione esplicita dal buddismo, si trovano, nella produzione più tarda, mutazioni esplicite dalla liturgia cristiana e dalle Scritture. Quello che si percepisce chiaramente, nell'atteggiamento della poeta verso le cose, è una religiosità ateologica che si avvicina all'animismo (Murphy). Nel suo studio sul «Dio di terra» di Oliver (o «di fango»: l'espressione è di nota derivazione biblica) – peraltro pubblicamente sottoscritto dalla poeta¹³ – Thomas W. Mann riporta utilmente una precisazione sulla nozione di animismo di Rosemary Radford Ruether, per la quale «animismo non significa una deificazione della natura, ma semplicemente

che ammirava) nella riposta Beech Forest di Cape Cod, e poi scrivere della sua esperienza del nonumano.

10 MARY OLIVER, *Winter Hours*, Boston 1999, p. 102.

11 PATRICK D. MURPHY, *Pollywogs and Polylogues: Material Spirituality in the Writings of Mary Oliver*, in «ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles Notes and Reviews» 33, 1 (2020), pp. 263-270 (2019 online, pp.1-8).

12 GISELA ULYATT, «*The Only Chance to Love This World*»: *Buddhist Mindfulness in Mary Oliver's Poetry*, in «Journal of Literary Studies» 27, 2 (2011), pp. 115-131; JOYCE KORNBLATT, *This Ruined House: A Meditation on Beauty*, in «Parabola» 35, 4 (Winter 2010/2011), pp. 59-65.

13 Ne viene riportato l'accorato giudizio in una citazione, credo affidabile, su Amazon: «The book pleases me immensely. I feel very honored by this book, and am made happy by it, as Thomas Mann has expressed so well what I have been about these last decades» [«Il libro mi fa immensamente piacere. Mi sento onorata, e mi fa felice, perché Thomas Mann ha espresso molto bene quello che ho cercato di fare negli ultimi decenni»] (2004). Il felice titolo del libro di Mann viene da un verso di Oliver, che di per se stesso è un manifesto del suo ecocentrismo e del suo panenteismo: «The god of dirt / came up to me many times and said / so many wise and delectable things, I lay / on the grass listening / to his dog voice, / crow voice, / frog voice; now, / he said, and now // and never once mentioned forever [...]», *Dream Work*, Boston 1986, p. 50.

il riconoscimento di una vita personale (*personlike*) nella natura», che è stata poi negata nella cultura occidentale moderna. Ma per i primi cristiani, «anche gli animali e le piante avevano l'anima, e l'anima umana condivideva con loro l'anima vegetativa e animale»¹⁴. Un po' come nella celebre *Some Questions You Might Ask* di Mary Oliver, in cui la poeta si chiede come sia fatta l'anima, e chi ce l'abbia, e soprattutto:

Why should I have it, and not the camel?
 Come to think of it, what about the maple trees?
 What about the blue iris?
 What about the little stones, sitting alone in the moonlight?
 What about roses, and lemons, and their shining leaves?
 What about the grass?¹⁵

Come mette a fuoco bene Mann, la descrizione di Oliver della sua esperienza del mondo è «più somatica che cerebrale»¹⁶, e il suo è un «sacramentalismo profondo», nel quale, a differenza di quello dogmatico, i sacramenti sono «avvertiti» (nel senso di percepiti coi sensi) e la natura è un libro sensoriale e sensuale, dove «il materiale non indica semplicemente lo spirituale. Lo spirituale è nel materiale. [...] La sacralità [*holiness*] è avvolta nell'“incontro” tra poeta e animale, in tutta la loro fisicità»¹⁷. Cita, però, come prova della «combinazione» di materia e spirito la poesia *Poem*, da *Dreamwork*¹⁸, nella quale, in effetti, Oliver sembra dare voce a una prospettiva idealistica, che vede lo Spirito necessitare della materia per autorivelarsi:

The spirit
 likes to dress up like this:
 ten fingers,
 ten toes,

 shoulders, and all the rest
 at night
 in the black branches,
 in the morning

14 ROSEMARY RADFORD RUETHER, *Gaia and God*, San Francisco 1992, p. 299, cit. in THOMAS W. MANN, *God of Dirt: Mary Oliver and the Other Book of God*, Lanham, Chicago, New York, Toronto, and Plymouth 2004, p. 19.

15 MARY OLIVER, *House of Light*, Boston 1990, p. 1.

16 T.W. MANN, *God of Dirt*, cit., p. 42.

17 Ivi, p. 57.

18 M. OLIVER, *Dream Work*, cit., p. 52.

in the blue branches
of the world.
It could float, of course,
but would rather

plumb rough matter.
Airy and shapeless thing,
it needs
the metaphor of the body,

lime and appetite,
the oceanic fluids;
it needs the body's world,
instinct

and imagination
and the dark hug of time,
sweetness
and tangibility,

to be understood,
to be more than pure light
that burns
where no one is –

so it enters us –
in the morning
shines from brute comfort
like a stitch of lightning;

and at night
lights up the deep and wondrous
drownings of the body
like a star.¹⁹

Mann, che è stato ministro della chiesa e teologo, definisce il sacramentalismo con le parole di Larry Rasmussen, per il quale questo atteggiamento religioso «riconosce e celebra il divino in, con, e al di sotto di tutta la natura, compresi noi», ed è stato anche indicato come “panenteismo”²⁰. Il panenteismo, che in qualche misura combina panteismo e teismo, identifica la natura con Dio ma non lo limita ad essa. Condiviso

19 M. OLIVER, *Dream Work*, cit., pp. 52-53.

20 LARRY RASMUSSEN, *Earth Community, Earth Ethica*, London 1996, p. 239, cit. in T.W. MANN, *God of Dirt*, cit., p. 52.

da molti scrittori e pensatori romantici, è risultato utile anche a definire il trascendentalismo di Ralph Waldo Emerson, il catalizzatore di una lunga e nutrita tradizione di misticismo eretico che percorre la letteratura e la teologia americane²¹.

Colpisce, infatti, che tra tutte le poesie a disposizione, come prova testuale della collocazione di Oliver della sede della conoscenza nel soma piuttosto che nella mente, Mann scelga proprio *Lightning*, un corpo a corpo tra l'umano e il nonumano tratto da *American Primitive* (1983). Il fulmine costituisce praticamente un topos della conversione protestante (e direi puritana) nella poesia americana (e non solo) che ha origine con ogni probabilità dal modello biblico della conversione subitanea di Paolo e trova la sua esplicitazione più chiara nella rivoluzione nell'atteggiamento del convertito verso questo violento fenomeno naturale descritta nella *Personal Narrative* di Jonathan Edwards (1740). La «majestic sweetness» ispirata dal fulmine, che fa avvertire al teologo puritano, nei sensi, la presenza del divino, contiene lo stesso ossimoro del *mysterium tremendum et fascinans* di Rudolf Otto, di cui facciamo altrettanta esperienza nella descrizione oliveriana del potere crudo, elementale, del fulmine, che la terrorizza e la riempie al tempo stesso di beatitudine, e che è l'esperienza di una radicalità totalmente altra, non riconducibile a una comprensione raggiunta con gli strumenti solamente umani della sola ragione. Il timore reverenziale viene dall'apprensione quasi fisica della radicale differenza ontologica tra creatura a creatore ed è la fonte di quella certezza della salvezza avvertita nei sensi definita da Edwards come «sensible knowledge» nel suo modello di conversione²².

A me fa più piacere citare qui la più celebrativa *The Plum Trees*, sempre dalla raccolta *American Primitive*, il cui titolo felice ho tradotto mantenendo l'aggettivo *primitivo* in italiano proprio per la sua complessa allusione

21 HENRY B. PARKES, *Emerson*, in *The Pragmatic Test: Essays on the History of Ideas*, San Francisco 1941, pp. 39-62, p. 43.

22 Così Edwards definisce il senso vivo e dolce delle cose divine, che altera l'apparenza di ogni cosa, come un piacere che raggiunge il cuore ed è suscitato dalla vista della divina eccellenza e dal sapore del bene che è nelle cose e soddisfa l'anima (JONATHAN EDWARDS, *Miscellanies* 782. *Ideas. Sense of the Heart*, p. 459, cit. in KYLE C. STROBEL, *Jonathan Edwards's Theology: A Reinterpretation*, London 2013, p. 172). Si veda anche LUIGI SAMPIETRO, *Nature and Knowledge in Jonathan Edwards's Personal Narrative*, in *Science and Imagination in XVIIIth Century British Culture*, a cura di SERGIO ROSSI, Milano 1987, pp. 41-357.

a un'area semantica che include i significati di “ancestrale”, “primigenio” o “primordiale”, “elementale” o “elementare” (della materia, ma anche nelle prime fasi dell'evoluzione), “naturale”, “selvaggio”, o “selvatico”, “embrionico”, “primario” o “non derivato”, “non sofisticato” e perfino, volendo, in arte, “autodidatta”²³. Come dice bene Mann, la tradizione del pensiero religioso occidentale, dopo Cartesio, ha separato il sensibile dal sensuale, relegando il primo all'ambito della ragione e il secondo a quello della sessualità istintuale, confermando così una serie di dicotomie che trascorrono attraverso le equivalenze delle opposizioni di corpo e anima, carne e spirito, materia e mente, sentire e pensare, ed uguagliando il corpo al peccato²⁴. Di fronte – e ancora, in larga parte, ai suoi tempi, in seno – a questa tradizione, in *The Plum Trees* Oliver assicura al lettore che non c'è nulla di così “sensibile” e “saggio” – la doppia accezione della parola *sensible*, qui, non si può ignorare – quanto l'inondazione sensuale dei sensi, che entra nel nostro corpo attraverso i «cinque fiumi». Il misticismo eretico di un Whitman – che è lo stesso di una Simone Weil o di un Meister Eckhart – è questo salto dai sensi materiali in quelli spirituali, dalla percezione all'intuizione in cui consiste il senso di unione con il divino raggiunto non allontanandosi dalle cose terrene, come nel modello mistico tradizionale, ma immergendosi nella terra fangosa del «God of Dirt» cui fa riferimento Oliver in un'altra poesia. Sappiamo cosa sia la felicità spirituale solo per avere provato quella materiale, assaggiando una prugna selvatica:

Such richness flowing
through the branches of summer and into

the body, carried inward on the five
rivers! Disorder and astonishment

rattle your thoughts and your heart
cries for rest but don't

succumb, there's nothing
so sensible as sensual inundation. Joy

is a taste before
it's anything else, and the body

23 PAOLA LORETO, *Nota alla traduzione*, in MARY OLIVER, *Primitivo americano*, a cura di PAOLA LORETO, Torino 2023, pp. XI-XII.

24 T.W. MANN, *God of Dirt*, cit., pp. 55-56.

can lounge for hours devouring
the important moments. Listen,

the only way
to tempt happiness into your mind is by taking it

into the body first, like small
wild plums²⁵.

In ogni poesia di Mary Oliver sembra esserci, ogni volta, quasi tutto, cioè tutta intera la sua visione del mondo e la sua consapevolezza del modo in cui ha scelto di viverci. In *The Plum Trees* troviamo – espressi con l’evidenza sensibile che sollecita l’immedesimazione empatica – l’assalto dei sensi, lo smarrimento felice che può portare, la saggezza della conoscenza che veicolano, che è una cognizione incarnata e situata a cui si può rispondere solo con un’adesione totale a quello che è in quanto parti integranti di quello che è. In sostanza, una posizione perfettamente ecocentrica, che è il fondamento filosofico di quella che per comodità si è cominciata a chiamare *ecopoetry* per distinguerla dalla poesia della natura romantica, caratterizzata da un atteggiamento antropocentrico da parte del poeta (o almeno dell’io lirico), espresso dalla sua figura retorica più tipica e antropomorfa, la *pathetic fallacy* individuata da John Ruskin. Sarebbe bastata l’indicazione di una «nuova poesia della natura», che l’intelligenza critica e percettiva di Robert Langbaum aveva già intravisto, nel 1959, in alcuni componimenti sugli/agli animali di D.H. Lawrence, Theodore Roethke e Ted Hughes²⁶. *I prugni* è anche un’esortazione di Oliver a vivere la vita nel suo stesso modo: sotto la forma dell’attenzione (un’accurata percezione sensibile), dell’accoglimento (un consumo felice di quello che è), e della gratitudine che genera un senso di beatitudine²⁷. E siccome ce lo sta dicendo in una poesia, per lei, del canto. La scrittura poetica per la “mistica del

25 MARY OLIVER, *American Primitive*, Boston 1983, p. 84.

26 ROBERT LANGBAUM, *The New Nature Poetry*, in «The American Scholar» 28, 3 (1959), pp. 323-340. Ristampato in *The Modern Spirit*, New York 1970, pp. 101-126.

27 In questo meccanismo di sollecitazione di un’identificazione del lettore suscitata dal coinvolgimento emotivo nell’evocazione sensoriale, che dovrebbe suscitare un cambiamento nel suo atteggiamento verso l’ambiente e nel suo comportamento etico, consiste l’effetto «pragmatico» del misticismo di Mary Oliver secondo LAIRD CHRISTENSEN, *The Pragmatic Mysticism of Mary Oliver*, in J. SCOTT BRYSON (Ed.), *Ecopoetry: A Critical Introduction*, cit., pp. 135-152.

Cape”, come è stata spesso chiamata, è un ritorno alle origini della lirica: l’espressione della beatitudine grata per la creazione delle prime intonazioni liriche. Come in quelle, è una forma di lode, cioè una forma primitiva – nel senso di primordiale ed essenziale, nuda e diretta, arresa e adesiva – di preghiera. Anche questo dichiara apertamente, più volte, nella sua poesia, Mary Oliver, e una di queste è in *The Summer Day*:

I don’t know exactly what a prayer is.
I do know how to pay attention, how to fall down
into the grass, how to kneel down in the grass,
how to be idle and blessed, how to stroll through the fields,
which is what I have been doing all day.
Tell me, what else should I have done?²⁸

In che senso, allora, Mary Oliver prega con il corpo? Nel senso del cambiamento di paradigma degli ecopoeti descritto da Laura-Gray Street nella sua nota di introduzione alla *Ecopoetry Anthology*, da lei curata insieme a Ann Fisher-Wirth nel 2013:

nel nostro senso contemporaneo, la *ecopoetry* non è semplicemente qualsiasi poesia ornata di uccelli e alberi. È l’apprensione di soggetti reali, biologici (in quanto opposta a soggetti di fantasia) che abitano questo pianeta con noi, una miscela di *negative capability* ed empatia espressa con la cadenza, le immagini e il *wit* che la rendono viscerale, in modo che si installi nei nostri sistemi neurali e coltivi l’immaginazione ambientale che è un analogo della biodiversità indispensabile alle foreste pluviali e ai nostri intestini²⁹.

La ecopoesia è un ritorno all’adesione del linguaggio alle cose in quello che Jonathan Bate ha chiamato il «canto della terra». Alla parola «ecocentrismo», Bate preferisce sostituire il concetto di «ecopoetica», la cui etimologia ci interroga su come la *poiesis* può fare l’*oikos*, una poesia può «fare la casa», il luogo che abitiamo³⁰. Il fare-versi della poesia, secondo Bate, con le sue intensificazioni ritmiche, sintattiche e linguistiche, è il sentiero che ci riporta più direttamente nella nostra casa perché con la sua musica quieta e persistente, con il ritorno ciclico dei suoi suoni, il suo «battito cardiaco» «risponde agli stessi ritmi della natura», e «riecheggia il

28 M. OLIVER, *House of Light*, cit., p. 60.

29 LAURA-GRAY STREET, *The Roots of It*, in *The Ecopoetry Anthology*, ANN FISHER-WIRTH, LAURA-GRAY STREET (Eds.), San Antonio 2013, pp. XXXVII-XL, p. XXXVIII.

30 JONATHAN BATE, *The Song of the Earth*, Cambridge 2000, p. 75.

suono della stessa terra»³¹. Per tutti gli ecopoeti il linguaggio può tornare a radicare il soggetto umano (e l'io lirico) nella terra attraverso la registrazione accurata, puntuale, del percepito. Per A. R. Ammons, l'esperienza preverbale, e non verbale, della realtà è primaria, e il linguaggio ne è un riflesso secondario. Gary Snyder ricorda che siamo (anche) animali, e in quanto tali, il nostro linguaggio e la nostra cultura emergono dal nostro vivere naturale, biologico-sociale, e in particolare dal desiderio di connettere il nostro mondo interiore, fatto di speranze e di paure, con quello esteriore dell'esperienza sensoriale. «Language is a mind-body system that coevolved with our needs and nerves. Like imagination and the body, language rises unbidden. It is of a complexity that eludes our rational intellectual capacities»³². Per rivendicare la fiducia nel potenziale di significare le cose che gli ecopoeti hanno opposto alle critiche decostruzioniste che hanno ricamato sui suoi limiti³³, in *Standing by Words* (1983), Wendell Berry ha affermato recisamente che «il soggetto della poesia non sono le parole, è il mondo – in un bel gioco di parole (mi si perdoni il bisticcio), in inglese: «the subject of poetry is not words, it is the world».

Per questo, con il suo linguaggio accessibile, che la avvicina, di nuovo, a un'altra lunga tradizione americana, quella del *plain style*, Oliver organizza i suoi versi, e i loro suoni, in modo che l'espressione risulti il più fisica possibile, il più vicina al corpo, al suo senso percepito del mondo, comprensivo delle nostre emozioni, cioè della nostra persona intera. È così che salda la sua esperienza del mondo e la sua restituzione della stessa in una forma unica di esistenza che è una preghiera, come dichiara in *May* un testo intessuto di una trama fitta di figure di suono che ci immettono nel canto della terra:

May, and among the miles of leafing,
blossoms storm out of the darkness –
windflowers and moccasin flowers. The bees
dive into them and I too, to gather
their spiritual honey. Mute and meek, yet theirs
is the deepest certainty that this existence too –

31 Ivi, pp. 75-76.

32 GARY SNYDER, *Practice of the Wild*, San Francisco 1990, p. 17.

33 Mi riferisco all'approccio predominante negli studi sulla poesia modernista di teorici e critici come Marjorie Perloff, James Breslin, e Charles Altieri, e all'idea della «poesia dell'artificio radicale» («poetry of the radical artifice»).

this sense of well-being, the flourishing
of the physical body – rides
near the hub of the miracle that everything
is a part of, is as good
as a poem or a prayer, can also make
luminous any dark place on earth.³⁴

Non sono sicura che Oliver abbia mai nominato Dio nella sua poesia, e se lo ha fatto, è stato raramente. Sono certa però che quando ha espresso una volontà di fede lo ha fatto nel principio vitale che anima il gufo che dà la morte e il coniglio selvatico che la riceve – un evento per lei numinoso, che riverisce in una sorta di inno intitolato *Praise: lode*³⁵. Come nelle poesie orali “primitive”, a cui anche Whitman ispirò il suo verso libero, anche in quella di Oliver la morte è un anello della catena della vita. In *The Ponds*, una celebre poesia di *House of Light* (1990) – la casa di luce in cui consiste il mondo, nella sua cosmologia personale – chiama quel principio vitale (il «miracolo» di *May*) «il fuoco bianco di un grande mistero», nel quale vuole credere di stare guardando, per continuare a essere abbagliata al di là del «peso dei fatti» di questo «mondo difficile»³⁶.

La preghiera, per Mary Oliver, è una pratica di osservazione di questo mistero di cui si sente parte, come in *The Deer*:

This is the earnest work. Each of us is given
only so many mornings to do it –
to look around and love

the oily fur of our lives,
the hoof and the grass-stained muzzle³⁷.

E, curiosamente, davanti ad altre due cervice: «So this is how you pray»³⁸. Allora anche il canto della «sposa della meraviglia»³⁹, che in un'altra

34 M. OLIVER, *American Primitive*, cit., p. 53.

35 M. OLIVER, *House of Light*, cit., p. 57.

36 Ivi, p. 59, “[...] Still, what I want in my life / is to be willing / to be dazzled – / to cast aside the weight of facts // and maybe even / to float a little / above this difficult world. / I want to believe I am looking // into the white fire of a great mystery. / [...]».

37 Ivi, p. 24.

38 M. OLIVER, *Five A.M. in The Pinewoods*, in *House of Light*, cit., p. 33.

39 «When it's over, I want to say all my life / I was a bride married to amazement», *When Death Comes*, MARY OLIVER, *New and Selected Poems: Volume One*, Boston 1992, p. 10.

poesia ha dichiarato di voler essere per tutta la vita, è una preghiera. Perché, se pure il mondo fosse, «senza di noi», «la vera poesia», il «lavoro vero» è «guardare e ascoltare»⁴⁰ e il rendere grazie del corpo per il suo stare nel mondo, essere del mondo, può passare attraverso il linguaggio della (eco)poesia degli umani: «Le parole sono la raffinazione della carne»⁴¹.

40 « And I am thinking: maybe just looking and listening/ is the real work.// Maybe the world, without us,/ is the real poem», *From the Book of Time*, MARY OLIVER, *Devotions: The Selected Poems of Mary Oliver*, New York 2017, p. 234.

41 «Words are the refinement of the flesh», *Work*, MARY OLIVER, *The Leaf and the Cloud*, Cambridge 2000, p. 12.