

La preghiera/canto/mantra di God B nella Trilogia di James Merrill

Andrea Mariani

I could mention flaws in God's world

Angel, una deliziosa poesia della prima maturità di Merrill, può essere utile come paradigma di base per il nostro discorso. Immaginiamo la struttura del testo come una rosa dei venti¹. Al vertice Nord posizioniamo Dio, al Sud mettiamo l'Uomo (nel caso specifico la voce poetante), a Ovest il Mondo esterno, creato da Dio (uno splendido panorama innevato), a Est il Mondo dell'arte, rappresentato da un pianoforte, su cui è poggiata la partitura di una delle *Gymnopédies* di Eric Satie. Al centro volteggia un angioletto («school of Van Eyck»), inviato da Dio al poeta. Il suo messaggio *sarebbe*: perché te ne stai lì, confuso e inerte, senza scegliere fra la meraviglia del creato («The world God made [...] whole, radiant [...] Demanding praise, demanding surrender») e il fascino dell'arte? *Sarebbe*, dico, perché l'angelo non verbalizza il messaggio, intuendo che il poeta avrebbe pronta una risposta tutt'altro che gradita: «I could mention / Flaws in God's world, or Satie's». Tanto basta per intuire fin da subito il contraddittorio rapporto di Merrill col sacro, il suo ondeggiamento fra desiderio di fede e ironico agnosticismo.

Nel decennio 1950-60 il poeta (nato nel 1927) aveva sperimentato una situazione di stallo creativo, che l'aveva convinto a intraprendere un percorso psicoterapico del massimo impegno. Nella poesia citata, le note della *Gymnopédie* offrono al pianista dilettante dei passi insormontabili, i taccuini del poeta professionista sono pieni di versi irrisolti. Se il soggetto, nella duplice veste di uomo e di artista, si rivolge al mondo esterno, nella

1 JAMES MERRILL, *Angel*, in *Water Street* (1962); cfr. *From the First Nine. Poems 1946-76*, New York 1981, p. 108. Cfr. THOMAS BOLT, *Interview with James Merrill*, in «Bolt», July 1, 1991.

speranza di vivere una vita piena, resa più che mai gratificante dall'arte, incontra ostacoli e disagi. I sensi, creati per procurare soddisfazione, vengono trascurati; il loro rimprovero esplicito viene efficacemente verbalizzato in una poesia di poco successiva: «We who were trained [...] to do your pleasure / Are kept like children. Is this fair to us?»². Già allora, per Merrill i sensi si giustificano solo se aiutano una personalità ombrosa e ipersensibile come la sua a «make sense of it», ossia a rendere conto del significato della vita e, successivamente, nella Trilogia, dei messaggi che verranno da un *altro* mondo.

Se i sensi sono ingannevoli, i sentimenti (*feelings*) appaiono non meno inaffidabili e inquietanti; e infatti si scoprirà che sono, in genere, sopravvalutati:

DON'T TALK TO YOUR MAMAN OF FEELINGS
TOO FEW WERE STARS TOO MANY WERE BLACK HOLES.³

Per quasi due decenni, la realtà metafisica e il trascendente appariranno come una tentazione cui è prudente resistere. Rimarrà fino alla fine, doloroso, il ricordo della religione imposta (soprattutto l'incubo dei servizi domenicani episcopaliani, un vero e proprio «religious abuse»)⁴. La dimensione del sacro si affaccia più spesso di quanto il soggetto poetante non voglia, ma con difficoltà, ed è fonte più di dubbi che di certezze. Più che alla *preghiera* (che muove dal basso verso l'alto), Merrill sembra propenso alla *meditazione*, che presuppone un movimento dall'alto (il sacro) al basso (l'umano)⁵. Ma ogni ora del giorno presenta al soggetto eventi allusivi tutt'altro che confortanti:

The claw of the dead bird, clutching air, a token
Of how there should be nothing cleanly for years to come,
Nor godly, nor reasons found, no prayers spoken.⁶

2 *From the Cupola*, in *Nights and Days* (1966); cfr. *From the First Nine*, cit., p. 156.

3 *Scripts for the Pageant*, &, in *The Changing Light at Sandover*, New York 1982, p. 426.

4 *Family Week at Oracle Ranch*, in *A Scattering of Salts*, New York 1995, p. 75; cfr. LANGDON HAMMER, *James Merrill: Life and Art*, New York 2015, p. 790.

5 Cfr. KATHRYN JAKOBS, *James Merrill and the Meditative Tradition*, in «Christianity in Literature» 45, 3-4 (1996), pp. 387-399; in particolare a p.387 Jacobs arriva a ipotizzare un incontro tra Cotton Mather e Merrill, nel quale l'antico puritano avrebbe considerato il poeta moderno «in grave danger of hellfire [...], but even so, he would at least have taken Merrill seriously». Si veda anche LINDA GREGERSON, *Faith and the Impossible: The Gay Sublime*, in «Georgia Review» 58, 2 (2004), pp. 310-317.

6 *Transfigured Bird*, in *First Poems* (1951), cfr. *From the First Nine*, cit., p. 23.

Il poeta usa metafore, allegorie, che dovrebbero traferire il discorso poetico dal piano del quotidiano a un piano ulteriore, valido non solo per lui; ma tali strategie finiscono con stancarlo: «How tired one gets / Of looking through a prism / Allegory symbolism»⁷.

Ogni piccola o grande epifania conferma l'impossibilità di una condizione serena, garantita da un divino misericordioso. Perché dunque pregare? Come pregare, se non sperando nell'assurdo, nel paradosso? L'ironico/sardonico (a volte amaro) distacco nei confronti della preghiera è destinato a durare. Ancora nella tarda maturità, in *Late Settings* (1985), Merrill presenta la scena di una statuetta domestica di San Francesco che non ascolta le preghiere di una vecchia donna dedita alla *santería* («Making no day come true / By answering a prayer, / Just dully standing there»); allora la donna cambia l'abito, gli vernicia il volto, lo trasforma in San Martino e, guarda caso, la preghiera viene esaudita⁸.

L'abbondante produzione dagli anni Sessanta in poi (cinque raccolte tra il 1962 e il 1974) rivela una poetica che potremmo definire del *puzzle*, in cui, purtroppo, c'è un «missing piece»⁹; c'è poi la poetica del doppio, in cui non solo ogni medaglia ha il suo rovescio, ma entrambe debbono essere accettate: poetica e visione del mondo che implicano una spaccatura. Fra le poche preghiere del primo Merrill c'è l'implorazione nei confronti di un ipotetico Salvatore (di cui ha solo una vaga intuizione), perché lo liberi da una tale pena:

I've tried, Lord knows,

To keep from seeing double,
Blushed for whenever I did,
Prayed like a boy my cheek be hid
By many stubble.¹⁰

7 *To a Butterfly*, in *Water Street* (1962), Ivi, p. 109.

8 *Santo*, in *Late Settings*, New York 1985, p. 37.

9 *Lost in Translation*, in *Divine Comedies*, New York 1976, pp. 4-10. Cfr. STEPHEN YENSER, *The Consuming Myth: The Work of James Merrill*, Cambridge 1987, pp. 12-30 e ANDREA MARIANI, *Lotta con l'angelo (o con Proteo?)*: «Lost in Translation» di James Merrill, in «Traduttologia» I, 2 (2006), pp. 5-22.

10 *To a Butterfly*, cfr. n. 9. Ma il punto più profondamente pessimistico probabilmente si trova in *Flying from Byzantium* (in *The Fire Screen*, 1969); cfr. *From the First Nine*, cit., p. 192: «Now to say something I'll regret -/ It's not true, it's not true, and yet -/God save me from more living».

C'è, inoltre, la poetica “iperbolica” della verità relativa: eternamente perfetibile, essa incontra gli assi cartesiani solo all'infinito¹¹. Infine si delinea la poetica del *pot pourri*, i cui risultati mescolano, tramite un'intertestualità portata all'estremo¹², ingredienti della più sofisticata tradizione in lingua inglese del passato (Congreve, Pope, Dickinson) e contemporanea (Stevens, Auden, Lowell, Bishop) col *camp humor*, i tic linguistici della comunità gay, le reminiscenze di Proust e Valéry, le parabole della scienza.

But all this was before our brush with divine law

Merrill non credeva nel caso. Non può essere stato un caso, dunque, se a un certo punto è capitato che, per passare delle serate in modo diverso dal solito, James, David Jackson (non ancora il suo compagno) e la di lui moglie, abbiano sperimentato delle sedute spiritiche usando l'*ouija board*; la tentazione di cercare spiegazioni, disegni universali, era implicita nelle primordiali letture di Dante, Milton, Blake, Yeats. Lunghi dal trovare difficoltà nel sintonizzarsi con le «voices from the other world»¹³, i tre vengono aggrediti da uno stuolo di personaggi ansiosi di trasmettere dei messaggi “prima che sia troppo tardi”:

The baldest prose
Reportage was called for, that would reach
The widest public in the shortest time.
Time, it had transpired, was of the essence.
Time, the very attar of the Rose,
Was running out.¹⁴

- 11 L. HAMMER fa risalire tale poetica alla “negative capability” di Keats; cfr. *James Merrill: Life and Art*, cit. Cfr. anche MAX RITVO, *James Merrill and the Other World*, Interview, in «Poets.org» (The Academy of American Poets), February 2014.
- 12 L'Enciclopedia Britannica (sub voce) sottolinea «the lapidary smoothness and mosaic fit reminiscent of the Roman poet Horace».
- 13 *Voices from the Other World*, in *The Country of a Thousand Years of Peace* (1959), cfr. *From the First Nine*, cit., pp. 66-68.
- 14 *The Book of Ephraim*, Canto A, in *The Changing Light at Sandover*, cit., p. 3. L'intera produzione poetica di Merrill sembra imbastire il discorso sulla duplicità anche dal punto di vista della prevalenza del tempo sullo spazio, o viceversa; il che determina l'incertezza della critica sulla sua appartenenza o meno all'episteme postmoderna. Cfr. A. MARIANI, *James Merrill: A Postmodern Poet? Yes, & No*, in «RSA Journal» IV (1993), pp. 31-56. Si veda anche la tesi di master di LAURA MARCON, *James Merrill: Writing Life beyond Time*, discussa presso l'Università di Venezia Ca' Foscari, 2016.

Tale *brush* si rivela presto un coinvolgimento totale, prodotto dall'esplosione di un *desiderio* del divino che, come nel *Commento ai Salmi* di Sant'Agostino, è già, implicitamente, *preghiera*. Meglio, osserva Merrill (intrecciando la tradizione cristiana con la *Baghavad-gītā*), se il desiderio è un "desiderare" indipendente dall'ottenimento di un oggetto:

The camel's vast thirst is the needle's eye.
Whosoever faithfully
Desires desire more than its object shall
Find his right heaven, be he saint or brute.¹⁵

In breve il rapporto tra James e David si fa sempre più esclusivo; le sedute spiritiche diventano un'ossessione, una *addiction*, che durerà vent'anni. Porte e finestre della "strana coppia" si spalancano verso l'aldilà: gli spiriti, inizialmente solo delle voci, si mostrano poi in tutta la loro capacità di seduzione, tentano, addirittura, di toccare i protagonisti¹⁶; vivi e morti si scrutano dalle due facce di un grande specchio. Il tema sacro diventa centrale.

Le preghiere (solitamente brevi, interrotte, balbettanti) si fanno più frequenti, ma continuano ad essere sempre molto singolari: procedono, per esempio, non già dall'umano verso il divino, bensì dal divino all'umano, o dal divino al divino: le voci e i volti implorano JM (*the scribe*) e DJ (*the hand*) di essere ascoltati, finché non ci si rende conto che, per stabilire una solida connessione e una fiducia reciproca, è necessaria la descrizione dei vari piani (visibili e invisibili) dell'esistente, nonché il resoconto della storia del più remoto passato, dalle prime creazioni di altri mondi da parte di un Dio, come abbiamo visto, *faulty* (creazioni, per l'appunto, fallite) fino ai pericoli dell'imminente futuro (soprattutto l'olocausto nucleare e il degrado del mondo naturale)¹⁷.

Alcune preghiere, più che mai singolari, possono essere definite, di volta in volta, intersezioni di litanie, oppure un *wishful thinking* scandito in varie forme. Ci sono poi le preghiere a divinità greche che non incarnano più la bellezza e/o la terribilità dello Zeus del Museo Archeologico di Atene, o di

15 *Salome*, in *The Country of a Thousand Years of Peace*, cit., p. 50.

16 Cfr., per esempio, *The Book of Ephraim*, Canto H, in *The Changing Light at Sandover*, cit., pp. 26-28.

17 Merrill si presenta come un chiaro esempio di autore i cui testi documentano la transizione dalla preoccupazione per l'olocausto nucleare all'impegno che sarà poi definito *ecocriticism*. Per citare un testo davvero esemplare: *The Pyroxenes*, in *A Scattering of Salts*, cit., p. 85. Si veda anche *Bronze* in *Late Settings*, cit., p. 52.

*The Charioteer of Delphi*¹⁸, riducendosi a «shells / Of a vacuum roughly man-sized» (*Bronze*)¹⁹. Uno «hidden god, / Unknelt to», senza le preghiera dei mortali, «feels himself to be a fake»²⁰.

L'apparizione di Gesù, uno dei “profeti maggiori”, con Buddha e Maometto, che compaiono nel *pageant*, andrebbe discussa approfonditamente. In questa sede mi interessa la sua breve ma intensa preghiera a God B, un Padre *non* onnipotente:

Before the wine returns
Wholly to water let our father make me flesh
That I may a second time walk earth and implore
Wretched man to mend, repair while he can. Amen.²¹

Una delle caratteristiche su cui insiste la critica è la *resistenza* ai messaggi, la difficoltà nel raggiungere la fiducia nell'autorevolezza delle fonti ultraterrene; il che, ovviamente, non invoglia alla preghiera i due “pellegrini” di un oltretomba trasferito dall'*altro* a *questo* mondo²². Ma proprio la resistenza, lo scetticismo, a volte ironico, a volte sconcertato, che percorrono larga parte del poema maggiore, producono i livelli di più alta poesia, una frizione che genera scintille di abile pirotecnia, dialogando col desiderio di credere. Giova a questa strategia l'appartenenza del poeta all'area ideologica di un assoluto anti-fondamentalismo²³. La dimensione di ciò che è *metà tà physikà* è sempre ancorata a terra²⁴.

18 *The Charioteer of Delphi*, in *The Country of a Thousand Years of Peace* (1959); cfr. *From the First Nine*, cit., pp. 46-47.

19 *Bronze*, in *Late Settings*, cit., p. 54.

20 Ivi, pp. 54-55.

21 *Scripts for the Pageant, No*, cit., p. 444.

22 Cfr. DAVID JOHNSON, *Resistance to the Message: James Merrill's Occult Epic*, in «Contemporary Literature» 41, 1 (2000), pp. 87-116; DAN CHIASSON, *Out of This World*, in «The New Yorker», April 6, 2015.

23 RICHIE HOFMAN in *Clever Ghosts: James Merrill's The Book of Ephraim* (recensione per «Los Angeles Review of Books», December 6, 2018, alla nuova edizione di *The Book of Ephraim*, con introd. di S. YENSER, New York, Knopf, 2018) riassume l'ambiguità merrilliana concludendo che Merrill è allo stesso tempo «skeptical and devout», anche se la devozione si applica a una religione *sui generis*, creata dal soggetto a sua immagine. Per avere un'idea di quanto i parenti, gli amici e i colleghi poeti considerassero Merrill, in qualche modo, un “uomo di fede”, si veda *JM: A Remembrance*, ed. by ROBIN MAGOWAN and MARK MAGOWAN, New York, The Academy of American Poets, 1996; in particolare la sezione “Prayers and Eulogies”, pp. 1-15.

24 Si tratta di un'espressione di interesse definita “contrapuntal” da PHILIP KUBERSKI;

Hear me brothers, I and mine [...] alone in my night

La topografia dell’Aldilà prevede una struttura molteplice ed eterogenea. Un Pantheon da lunapark comprende: 1. vari dèi “fratelli” che si disinteressano dell’uomo, 2. un God B (God Biology, dio della vita) che, invece, si impegna in creazioni di diversi mondi, destinate tutte al fallimento, fino alla creazione del *nostro* mondo, 3. Mother Nature, *twin sister* di God B e sua controparte femminile, 4. numerose gerarchie di angeli e arcangeli, 5. strane creature “yeatsiane” intermediarie fra Dio, Mother Nature e l’uomo (unicorni, pegasi, pavoni, pipistrelli); il tutto all’ombra minacciosa di un ipotetico God A, che *forse* esiste, avvolto nel buio cosmico più totale

WE MUST PRESUME THAT THE ORIGINAL
PACT WAS BETWEEN GOD B & THE BLACK
The Black beyond black, past that eerie Wall –
PAST MATTER BLACK OF THOUGHT UNTHINKABLE
Eater of energies.²⁵

La molteplicità, tuttavia, si riduce, sostanzialmente, a un dualismo che riproduce la duplicità del mondo terreno, che tanto disagio ha sempre creato in Merrill: le autorità soprannaturali che contano davvero sono God B e Mother Nature. Il singolare Paradiso di *The Changing Light at Sandover* è costituito perciò da un’armonia fra maschile e femminile che, da un lato, ricorda la teoria di *yin e yang*, dall’altro propone l’idea di un’androginia universale. Tutti i personaggi sanno che, rinascendo secondo il meccanismo della metempsicosi, possono cambiare sesso, e ne sono divertiti. Particolarmente efficace, alla luce di quanto Platone

cfr. *The Metaphysics of Postmodern Death: Mailer’s Ancient Evenings and Merrill’s The Changing Light at Sandover*, in «English Literary Studies» 56, 1 (1989), pp. 229-254; in particolare pp. 232-233. MARY MCCARTHY parla di una tattica da «hesitation waltz» nel risvolto di copertina del romanzo *The (Diblos) Notebook*, un curioso, non del tutto riuscito, prodotto sperimentale di Merrill; New York 1965.

25 *Scripts for the Pageant*, cit., p. 440. Gli spiriti evocati da DJ e JM sorvolano sulla natura e sulle caratteristiche di God A, del quale è più facile sapere cosa non sia che cosa sia. Secondo alcuni brevi accenni potrebbe essere un Master, un Dio, per quanto possibile, “onnipotente”, o addirittura un “avversario” di God B, che non risiede nel buio cosmico, bensì suscita una luce accecante: egli «PRESSES NOW AGAINST THE WHITE OF MIND / UNLIMITED UNREPULSED LIGHT THE BLINDING / REVEILLE: IMAGINATION METAPHOR / SHATTERED BY WHITE REASON» (Ivi, p. 447).

dibatte nel *Simposio*, è il discorso sulla natura (e sul genere) prevalentemente femminile del filosofo²⁶.

God B è “scontroso”, cova rancore nei confronti dell’umanità, per l’incoscienza con cui corre verso l’autodistruzione; è quindi difficile che possa essere oggetto di preghiera. Ha, peraltro, degli sprazzi di nostalgia di un amorevole rapporto con la sua creatura:

AND THEN FROM TIME TO TIME
GOD WANTS A CHILD IN HIS PALM, A LIVE ONE.
TO FEEL THE OLD CLAY, TO HEAR THAT HUMAN ELECTRIC BEAT.²⁷

Mother Nature, inizialmente, si presenta distratta, indifferente, *self-centered*, severa («A RUTHLESS FORCE AT ONCE FECUND AND LAZY»)²⁸, ma in seguito tradisce un lato misericordioso, appunto *materno*, verso l’uomo, questo irresponsabile *naked ape*:

BUT THEN THE APE SINGS, HE TOUCHES MY HEART
MOVING SHADOWLY ABOUT IN HIS LIGHTED TENT
I CLOSE THE LID AND SMILE.²⁹

Molto più avanti nella Trilogia, così Mother Nature si descrive in prima persona:

IN THE DARKEST BARKING HOUR
YOU WILL SPRING UP FRESH IN FLOWER
FOR SUCH IS NATURE, SUCH THE PSYCHE IN MAN’S MIND:
THE BALM, THE SWEET, THE KIND.³⁰

Gerarchicamente alla pari di God B, ella corrisponde sia alla Haghia Sophia del cristianesimo ortodosso, sia alla Vergine della dottrina cattolica (e del Paradiso dantesco): somma “ascoltatrice” delle istanze umane, può essere oggetto di preghiera, anche se manca una vera e propria, esplicita, estesa preghiera paragonabile alla preghiera di San Bernardo,

26 «In duality is dimension, tension, all the true grandeur wanting in a perfect thing», in *Scripts for the Pageant*, cit., p. 408.

27 Ivi, p. 463. Poi a p. 464 «God needs [...] more complex contact with his child, that each may know the other’s Good Will».

28 *Mirabell*, 7.3, in *The Changing Light at Sandover*, cit., p. 228.

29 *Scripts for the Pageant*, cit., p. 409.

30 Ivi, p. 489.

nell'ultimo canto della *Commedia*. Il suo maggior "assistente" è l'Arcangelo Gabriele, cui è rivolta la seguente preghiera da parte di JM e DJ, nell'ambito della sofferta discussione che ha luogo tra i vivi e le autorità superiori, circa la modalità di reincarnazione delle anime:

PRAY SIR, [...] WE MORTALS ARE
IN LOVE WITH EVEN OUR SHORT BRUTISH LIVES.
TAKE PAIN, PLEASE, SIR, TO MAKE A PAINLESS CHANGE
OR ONE NOT SO TRAUMATIC THAT THE NEW
GENERATION SHUDDERS IN ITS DREAMS
ALTHOUGH AWAKENING IN PARADISE.³¹

Veniamo alla preghiera di God B, definita da Merrill anche "song". Essa si rivolge agli altri dèi senza la certezza di ricevere una risposta o un sostegno contro l'ennesimo fallimento creativo. Ma Mother Nature ricorda che, all'inizio dei loro esperimenti, i fratelli avevano augurato loro buona fortuna, e continuano ad essere favorevoli, pur senza coinvolgimento: «Our brothers wished us well & still do»³². Perciò sarebbe fuorviante interpretarla come una preghiera *disperata* (che fra l'altro sarebbe un ossimoro), anche se non mancano contraddizioni. Le contraddizioni sono dovute soprattutto al doppio uso sintattico dei verbi (che possono essere modi imperativi o indicativi), alle omissioni, alla mancanza di interpunzione e a diverse parole *mispelt* dalla tazza, che si muove in modo inquieto. I versi che prendono forma documentano una solennità e un'insolita *serietà* nel tono che pervade il testo:

IVE BROTHERS HEAR ME BROTHERS SIGNAL ME
ALONE IN MY NIGHT BOTHERS DO YOU WELL
I AND MINE HOLD IT BACK BROTHERS I AND
MINE SURVIVE BROTHERS HEAR ME SIGNAL ME
DO YOU WELL I AND MINE HOLD IT BACK
ALONE IN MY NIGHT BROTHERS I AND MINE
SURVIVE BROTHERS DO YOU WELL I ALONE
IN MY NIGHT I HOLD IT BACK I AND MINE
SURVIVE BROTHERS SIGNAL ME IN MY NIGHT
I AND MINE HOLD IT BACK AND WE SURVIVE.³³

31 Ivi, p. 439.

32 Ivi, p. 408.

33 Ivi, p. 360.

Come si può vedere, quasi tutti gli elementi costitutivi di una preghiera sono presenti: il riconoscimento di inferiorità da parte del soggetto orante e il suo bisogno, senza il quale la preghiera non avrebbe ragion d'essere; la richiesta di aiuto, l'abbandono all'interlocutore divino e la fiducia in esso, per quanto non assoluta. Un'interpretazione corretta deve tener conto di tutte le fasi preliminari, in ascesa verso una luce di possibile verità, che hanno condotto i "pellegrini" non tanto a pregare, quanto ad assistere (partecipare) alla preghiera stessa; nonché del contesto (ideologico ed emotivo), che costituisce un vero e proprio *climax* all'interno della Trilogia. Ci troviamo, infatti, nell'ultimo scorcio della prima sezione di *Scripts for the Pageant (First Lessons)*: la decima e ultima lezione consiste nella voce stessa di God B. Quale maggiore autorità, per confermare e concludere gli insegnamenti ricevuti? Queste sono le reazioni di David: «It's almost as if *we* were dead / And signalling to dear ones in the world», e di James: «I wonder. Think, before you give / Way to panic, of what other meanings / The word "negative" takes on». Nessuno dei due cede alla paura o alla disperazione, anzi entrambi avvertono una profonda sintonia/simpatia con God B. Gli agenti ultraterreni che li hanno assistiti durante la *performance* di Dio, in effetti, spiegano che lo schema tripartito della terza parte del poema (Yes, &, No) non implica un finale negativo: il poema è un ponte che «can [...] be crossed both ways»³⁴.

Aldilà del tono sibillino, sono presenti dei tratti che rendono molto particolare questa preghiera: la solitudine di Dio, la notte che lo circonda, il desiderio di contatto con gli dèi fratelli, la paura di qualcosa che deve essere arrestato e contrastato («hold it back»), l'iterazione di «I and mine», una pluralità implicita che coinvolge Mother Nature nella preghiera; infine, la conclusione sorprendentemente positiva: «and we survive». La ripetizione dei segmenti del discorso e l'oscillazione semantica autorizzano la lettura del testo anche come un *mantra* (in particolare, direi, il *mantra rāja*, "offerta al Dio oscuro")³⁵, in cui la dimensione sonora delle parole prevale sul senso, trasferendo l'orazione (o perorazione) su un piano di dignità ben più alto, rispetto a quello puramente logico³⁶.

34 Ivi, p. 362.

35 Cfr. MIRCEA ELIADE, *Lo Yoga*, a cura di FURIO JESI, Milano 2010.

36 La preghiera/mantra come abbandono alla divinità può essere accostata all'atteggiamento di Pascal documentato nel suo *Memoriale*, alla data 23 Novembre 1654. Cfr. gliscritti.it/preg-lett/antologia/pascal-blaise.htm (consultato il 28.01.25).

Decifrare questa versione della preghiera risulta meno arduo ponendola a contrasto con la seconda versione, molto più breve, che compare nello spazio/tempo con cui si chiude l'intero *Scripts for the Pageant* (preceduta, peraltro, da un'introduzione che garantisce che il tono sia allo stesso livello della preghiera precedente):

And should elsewhere
 Broad wings revolve a horselike form into
 One Creature upward-shining brief as dew,
 Swifter than bubbles in wine, through evening air

Up, far up, O whirling point of light – :

HERS HEAR ME I AND MINE SURVIVE SIGNAL
 ME DO YOU WELL I ALONE IN MY NIGHT
 HOLD IT BACK HEAR ME BROTHERS I AND MINE.³⁷

Cercando di identificare quali elementi della prima versione restino nell'estrema concisione della seconda, scopriamo che ci sono, praticamente, tutti: la presenza implicita di un elemento femminile (*hers*), il desiderio di essere ascoltati, l'idea della sopravvivenza, la solitudine nella notte, la richiesta di aiuto per "trattenere, tenere indietro" un pericolo estremo, l'appello alla fratellanza, il coinvolgimento, a parte Mother Nature, di altri ipotetici soggetti, che potrebbero essere, addirittura, i due mortali testimoni silenziosi e preziosi nel riferire i messaggi ultraterreni («I and mine»). Resta anche quell'espressione enigmatica «do you well» che, a mio parere, è il residuo di una formula di saluto ibrido, fra il formale («How do you do?» in British English) e il colloquiale («How are you doing?» in American English). Ne deriva la conferma dell'ipotesi della versione più lunga come *mantra*, ripetizione rituale, che potrebbe andare avanti all'infinito, di formule sonore che danno più valore alla preghiera non perché dicono di più, ma perché il suono, proiettato in un tempo senza fine, e svincolato dalla necessità di significare, approfondisce l'efficacia del messaggio e ne garantisce l'universalità. Tale strategia risulterebbe ridondante e inappropriata nell'ultimo scorcio del poema, dove (non dimentichiamo l'urgenza del *tempo* che sta per scadere) risuona invece assai più opportuno e convincente, anzi indispensabile, un frammento che unisca sinteticamente la dimensione logica e quella sonora.

Il rapporto fra fede e ragione, nel grande pensatore francese, si risolve sempre nella constatazione che la fede «non fa dire *scio*, ma *credo*».

37 *Scripts for the Pageant*, cit., p. 517.

That whole world of the trivial and the tragic

Il messaggio finale della Trilogia non va cercato negli ultimi versi, che non concludono veramente il poema. L'esortazione dell'arcangelo Michele («Change!/ Revise, rise, shine!») lascia smarriti e indifferenti i personaggi, vivi e defunti, e non convince l'autore nei suoi sforzi di comprensione. Infatti, dopo la versione breve della preghiera/canto di God B, Merrill sente di non aver chiuso il suo discorso con un "sigillo" che lo soddisfa pienamente. E non dà il via libera alla pubblicazione di *The Changing Light at Sandover*, se non dopo aver aggiunto una "coda" (*The Higher Keys*) di duemila versi. Con la quale, questa volta, l'opera si conclude definitivamente: un consesso di poeti, presieduto da Mother Nature, può assistere alla lettura del poema stesso da parte del poeta/ scriba, non senza aver riconosciuto che «live despair» deve prevalere «over a parlor game». L'ultima parola è la prima del primo "canto" della prima "cantica": «Admittedly»³⁸.

Con la pubblicazione di *Selected Poems: 1946-85* (1992) e di tre nuove raccolte nel decennio 1985-1995³⁹, Merrill torna al registro lirico, ma deve negoziare con gli strascichi del poema, che sembra non voler accettare di essere stato "concluso/chiuso". Poeti rimasti esclusi dal consesso ammesso alla lettura della Trilogia (Walt Whitman, Marianne Moore, Djuna Barnes, W.C. Williams) si lamentano, anche se in tono semiserio, di essere stati trascurati⁴⁰. Sciami di personaggi minori, che si sarebbero accontentati del ruolo di comparse, implorano con toni infantili di essere almeno citati. La replica consiste in un estremo invito/invocazione valido per tutti, vivi e morti, personaggi famosi e umili comparse:

We must be light, light-footed, light of soul,
Quick to let go, to tighten by a notch
The broad, star-studded belt Earth wears to feel
Hungers less mortal for a vanished whole.⁴¹

38 *The Ballroom at Sandover*, in *The Higher Keys*; cfr. *The Changing Light at Sandover*, cit., pp. 558-560.

39 *Late Settings*, New York 1985, *The Inner Room*, New York 1988, *A Scattering of Salts*, New York, Ivi, 1995.

40 Cfr. anche *From the Cutting-Room Floor*, in *Late Settings*, cit., pp. 64-65.

41 *Santorini: Stopping the Leak*, in *Late Settings*, cit., p. 82.

Dopo la morte di Paolo VI e il brevissimo pontificato di Giovanni Paolo I, la ricerca di una “grande anima” che convinca l’umanità alla pace e alla concordia dovrà spostarsi verso oriente; in India potrebbe nascere, appunto, un nuovo *mahatma*, un “redentore” che abbia successo ove altri hanno fallito: il nome, Shantihprashad, sembra di buon auspicio: *prasad* in hindi significa “offerta votiva” (quanto a *shantih* c’è bisogno di ricordare il finale della *Waste Land*?) Il nome può essere tradotto come “offerta alla pace”, o “offerta di pace”⁴². Purtroppo l’incontro non si realizza; ogni certezza deve essere rimandata. Ma intanto vari arcobaleni fanno da sfondo ai paesaggi delle ultime poesie, e l’arcobaleno è, anche in Merrill, il simbolo della concordia fra l’umano e il divino. Così possiamo ben definire “preghiera” l’invocazione con cui si conclude la poesia *An Upward Look*, pubblicata postuma:

Morning star
 evening star salt of the sky
 first the grave dissolving into dawn
 then the crucial recrystallizing
 from the inmost depths of clear dark blue.⁴³

Un’ultima osservazione. In linea con l’intera esistenza di Merrill, e con l’andamento a sinusoidale della sua visione del mondo, citerò una sua lettera, scritta sul letto di morte, indirizzata ad André Aciman, nella quale il poeta si complimenta con l’amico più giovane per il suo *Out of Egypt*⁴⁴. Essa rievoca la meraviglia di un’Alessandria in cui ci si poteva sentire felici, circondati dai ricordi di Kavafis, dall’affetto degli amici, immersi in un ambiente cosmopolita, godendo di «the very best life has to offer [...] that whole world of the trivial and the tragic, interwoven as in Chekhov, and underscored as in opera»⁴⁵.

42 *Nine Lives*, 3, in *A Scattering of Salts*, cit., p. 7. Naturalmente *shantih*, come sottolineava la celebre nota di Eliot, non è una generica pace, ma una pace divina, «the peace that surpasseth understanding».

43 *An Upward Look*, Ivi, p. 96.

44 ANDRÉ ACIMAN, *Out of Egypt: A Memoir*, New York 1994.

45 Letter to A. ACIMAN, Tucson, February 1, 1995. Cfr. *Writing to the End: James Merrill’s Last Letters*, ed. by L. HAMMER and S. YENSER, in «The Yale Review», May 19, 2021: yalereview.org/article/merrills-last-letters (consultato il 28 Gennaio 2025).