

La (quasi) preghiera di un agnostico

Cristina Giorcelli

William Carlos Williams (1883-1963) fu, di fatto e formalmente, un agnostico. Figlio di un padre unitariano e di una madre di origine ebraica (Raqel Helene Hoheb)¹, ma cattolica – che visse sempre con lui e a cui egli fu sempre molto affezionato –, negli ultimi anni della sua vita Williams sembrò avvicinarsi al Cattolicesimo della madre, anche se il suo funerale fu celebrato da un ministro unitariano e, come da lui richiesto, senza «a lot of religious stuff»². Non dimentichiamo, peraltro, che già nel 1935 Williams aveva scritto una poesia, *The Catholic Bells*, che si apriva così: «Tho' I'm no Catholic / I listen hard when the bells / in the yellow-brick tower / of their new church / ring»³. La presa di posizione è netta, eppure, già nel secondo verso, egli deve ammettere che: «I listen hard».

Come abbiamo scritto in precedenza⁴, va tenuto presente che, lungo il corso della sua vita, Williams manifestò sempre un grande rispetto e una commossa devozione per Francesco d'Assisi – un santo che, comunque, per molti aspetti, ha spesso suscitato l'ammirazione di persone di altre culture, di altre religioni o di nessuna religione – a cominciare dal Sultano Malik-Al-Kamil, incontrato in Egitto. Anche Williams fu una persona che amò molto, come San Francesco, i fiori e gli animali, non tanto perché, come nel caso del Santo, erano “creature” di Dio, ma perché sapeva indi-

- 1 Dieci anni dopo la sua morte, W.C. Williams le dedicò un libro: *Yes, Mrs. Williams*, New York 1959.
- 2 PAUL MARIANI, *William Carlos Williams: A New World Naked*, New York 1981, p. 768.
- 3 Nella raccolta: *An Early Martyr and Other Poems*, in A. WALTON LITZ, CHRISTOPHER MACGOWAN (Eds.), *The Collected Poems of William Carlos Williams. 1909-1939*, vol. I, New York 1986, p. 397.
- 4 CRISTINA GIORCELLI, *San Francesco nel “deserto” di William Carlos Williams*, in GIUSEPPE NORI, MIRELLA VALLONE (Eds.), *Deserto e spiritualità nella letteratura americana*, Città di Castello 2020, pp. 133-156.

viduare la perfezione delle forme negli uni e gli istinti di intelligenza, di pazienza e di tempismo – qualità che riteneva utili anche agli uomini – negli altri. Williams, infatti, dedicò più di trenta poesie ai fiori e molte altre agli animali (alla tartaruga, al picchio, al tordo, all'usignolo, al cavallo, al passero, alla donnola, al topo, all'elefante marino, per esempio). Senza alzare gli occhi al cielo, Williams è stato, infatti, un poeta molto attento alla natura che, nel suo New Jersey – nel suo “local” –, lo circondava e di cui ha sempre celebrato, con ardente stupore e per le sue specifiche caratteristiche, la bellezza. Un “local”, sia ben chiaro, inteso non come folcloristico, ma come ciò che è conosciuto e vissuto, come ciò che è “autentico”⁵.

Dal 1946 in poi, Williams, più che sessantenne, fu afflitto da varie infermità: soprattutto, da vari attacchi cardiaci e depressivi. Ad essi si aggiunse, nel 1952, l'amarezza per il sospetto – nutrito nei suoi confronti dagli organi ufficiali – che avesse simpatie comuniste. In pieno delirio maccartiano, Williams, con molto dispiacere, non ricoprì la carica di “poeta laureato” presso la Library of Congress per la quale era stato nominato e della quale era molto orgoglioso. Due anni prima, nel 1950, tuttavia, in un periodo fisicamente non molto felice, Williams era riuscito a fare una memorabile visita in una parte degli Stati Uniti che amava e dove, tra il 1947 e il 1955, si recò ben tre volte: il Sud Ovest⁶ – in una regione, cioè, in cui popolazioni diverse (Nativi, Britannici e Spagnoli) avevano saputo far fiorire il deserto, vale a dire, avevano saputo dare vita e rigoglio, perfino acustico, all'aridità e alla morte, tanto da definirlo, con un ossimoro in una lunga poesia, «a fertile desert» (*The Desert Music*, v. 58). Questo componimento – pubblicato con altri nel 1954 nella raccolta omonima – è un canto di gridata, ma nondimeno convinta, speranza nella vita, nell'immaginazione e nell'amore.

In questa raccolta, tra le altre, figurano sia la poesia *For Eleanor and Bill Monahan* (già uscita nel 1953 in «Poetry»)⁷, sia una parte del lungo

5 MARIANNE MOORE, *Three Essays on Williams*, in J. HILLIS MILLER (Ed.), *William Carlos Williams: A Collection of Critical Essays*, Hoboken 1966, p. 38.

6 HUGH WITEMEYER, E. P. WALKIEWICZ, *Desert Music: Carlos Williams in the Great Southwest*, in CARROLL F. TERRELL (Ed.), *William Carlos Williams: Man and Poet*, Orono 1983, p. 209.

7 In questa prima versione apparsa su «Poetry» 82, 2 (1953), p. 82, il cognome dei due destinatari figura (erroneamente) come Monohan, e, verso la fine della poesia (v. 90, p. 85), la dea menzionata non è Diana, ma (erroneamente) Venere.

poema *Asphodel, That Greeny Flower* (che uscirà completo nel 1955). In particolare, mentre in quest'ultimo, in nome dell'amore che dichiara di averle sempre, comunque, portato, Williams chiede perdono alla moglie per la sua disinvoltamente libera condotta passata, in *For Eleanor and Bill Monahan*⁸, il poeta, mentre celebra, a suo modo, la Madonna, ribadisce anche l'amore/riconoscenza che ha per la moglie. Le due poesie sono, quindi, collegate, dal momento che furono scritte negli stessi anni e durante la stessa temperie personale.

For Eleanor and Bill Monahan è indirizzata a due coniugi, suoi amici, che erano di profonda fede cattolica. In particolare, la moglie, Eleanora⁹, era stata una sua paziente, che, otto anni prima, aveva rifiutato di abortire nonostante, durante la gravidanza, avesse avuto gravi problemi alla placenta. Con grande forza d'animo, grande fiducia nella Divina Provvidenza e nella Madonna e grande amore per il nascituro che non volle uccidere, Eleanora aveva, infatti, deciso, contro il parere medico, di portare avanti la gestazione, poi, premiata con la nascita di una bella bambina: Anne. La fede e la speranza dei due coniugi avevano molto colpito il poeta.

Incentrate entrambe, dunque, sull'amore, sia *Asphodel, That Greeny Flower* sia *For Eleanor and Bill Monahan* possono essere viste come due preghiere: la prima è tutta laica, la seconda, invece, è rivolta, perlopiù, alla Madonna. In essa, infatti, inframmezzati a momenti e accenni del tutto laici, se ne trovano altri esplicitamente, a loro modo, religiosi.

For Eleanor and Bill Monahan presenta una sorta di *collage* da tre preghiere cattoliche canoniche: l'*Ave Maria*, il *Padre Nostro* e la *Salve, o Regina*. L'*Ave Maria*, secondo tradizione, riprende nella prima parte le parole rivolte alla Madonna dall'Arcangelo Gabriele, che le annuncia la nascita del Figlio e, quindi, la Nuova Alleanza di Dio con gli esseri umani; la seconda parte, invece, è stata codificata da Papa San Pio V nel 1568; per la sua liricità è stata musicata da compositori eccelsi, come Schubert e Gounod. Il *Padre Nostro* è la sola preghiera che Gesù Cristo ha insegnato ai discepoli ed è riportata sia da Matteo (6: 9-13), sia da Luca (11: 2-4); è una preghiera composita, in quanto consiste di 7

8 KATHLEEN N. MONAHAN, *For Eleanor and Bill Monahan*, in «William Carlos Williams Review» 13, 1 (1987), pp. 14-23.

9 Il nome proprio della destinataria non era Eleanor, ma Eleanora.

esortazioni: tre concernono Dio e quattro concernono gli uomini. Con il suo tono fermo e forte, l'ha musicata Giuseppe Verdi. La *Salve, o Regina* è un'antifona che risale all'XI secolo e fu composta probabilmente dal monaco tedesco Ermanno, lo storpio. Può essere l'ultima preghiera che si recita nell'ora che scandisce la giornata liturgica prima di andare a dormire: «Compieta». Questa preghiera ispirò una serie di grandi compositori: da Handel a Pergolesi, da Schubert a Vivaldi, da Scarlatti a Liszt, per citarne solo alcuni. Non a caso, tutte e tre queste preghiere si recitano nel rosario, che, come evidenzia il suo nome, vuole essere una corona di rose alla Madonna. Come si sa, la rosa è il fiore per eccellenza di Maria, che è designata come "rosa senza spina", cioè, come fiore purissimo, senza peccato originale. In particolare, la *Salve, o Regina* è la preghiera con cui si conclude il rosario. L'unica preghiera che manca, rispetto al rosario, è il *Gloria al Padre, al Figlio e allo Spirito Santo*, che è una attestazione di fede nella Trinità divina. Forse, l'agnostico Williams l'ha tralasciata proprio per questa ragione.

La preghiera è, innanzitutto, una relazione che si stabilisce tra due parti. Secondo Sant'Agostino, nel suo commento al Salmo 118 (v. 145), la preghiera è un grido del cuore. La preghiera può essere un inno di lode e di ringraziamento a Dio e/o può essere una richiesta di aiuto a Dio. In ogni caso, è l'umile riconoscimento da parte dell'essere umano della sua dipendenza dall'essere infinito, che tutto è e che tutto può. La preghiera fa prendere atto a colui/colei che prega della sua debolezza e della sua dipendenza; è un momento di vita interiore in cui chi prega si confida, chiede e manifesta il suo desiderio di colloquio, di incontro con Dio. Chi prega, infatti, entra dentro di sé, penetra nel profondo di sé stesso, spesso fisicamente si inginocchia, per poi risalire dal sé all'Essere Supremo, alzando gli occhi al cielo, mentre si affida alla Sua misericordia.

Ci sono due movimenti fisici e simbolici che hanno segnato tutta la carriera poetica di Williams: per l'appunto, la discesa e l'ascesa: «the descent» e «the ascent». Non a caso, questa raccolta, *The Desert Music*, si apre con la poesia intitolata: *The Descent*, che Williams aveva già pubblicato nel secondo libro del poema epico *Paterson* del 1948:

The descent beckons
as the ascent beckoned.
[.....]

No defeat is made up entirely of defeat – since
the world it opens is always a place
formerly
unsuspected.

Per concludere:

The descent
made up of despairs
and without accomplishment
realizes a new awakening.¹⁰

Questa è la visione laica della vita perseguita dall'artista. Si tratta, come è chiaro, di una decisa ventata di ottimismo circa gli alti e bassi dell'esistenza, che conta sulla capacità/volontà dell'essere umano: di "risvegliarsi", di rialzarsi, dopo le disgrazie, senza bisogno di ricorrere ad aiuti divini o nella certezza che questo atteggiamento sia ciò che vuole il Signore dalle sue creature. A questa visione, peraltro – già agli inizi della sua carriera e, poi, spesso –, nella poesia di Williams se ne intrecchia anche un'altra, di origine pagana. Si tratta di quella che si basa sul ritorno ineluttabile (quindi, senza bisogno di lottare) della giovane, bella e fertile dea greca Core, che, ogni anno, dopo essere stata agli inferi (in discesa), torna (in ascesa) a fecondare la terra, per pervicace volontà della madre Demetra. Anche qui, la visione della vita è ottimistica: dopo il gelido inverno, si riaffaccia la primavera. Ma mentre nella visione pagana all'essere umano non resta che attendere, nella visione williamsiana – come, del resto, in Emerson (1803-1882) – occorre la collaborazione dell'essere umano, la sua determinazione/desiderio di risalire dal pianto alla gioia. C'è, peraltro, anche un'altra dea, cui, a volte, Williams ricorre nei suoi componimenti: Diana, la dea romana indipendente, amante dei boschi, degli animali e della luna¹¹, la dea della verginità e della purezza, ma anche la protettrice delle partorienti. Nelle poesie di Williams Core e Diana appaiono, perlopiù, come metafore di bellezza, di gioventù, di vitalità e di autonomia, nonché come richiamo ad una tradizione antica e colta, cui, nonostante la sua insistenza sulla americanità, egli fa volentieri

10 *The Collected Poems of William Carlos Williams, 1939-1962*, vol. II, CHRISTOPHER MACGOWAN (Ed.), New York 1988, pp. 245-246.

11 Come sappiamo, la luna è il pianeta "femminile" per eccellenza, in quanto è connesso al ciclo mestruale della donna.

riferimento perché rimandano a esigenze basilari, senza tempo, dell'essere umano. Quindi, in Williams, niente di propriamente religioso è legato a queste due divinità pagane, che rappresentano, piuttosto, due modalità del vivere. Nel caso che prendiamo in esame, Diana, che appare accanto alla Madonna, non è del tutto in contrasto con il contesto, forse perché esso è animato da fede religiosa soprattutto come *aspirazione* (anche se la poesia incomincia e termina con rimandi a due preghiere canoniche).

For Eleanor and Bill Monahan, di 106 versi, ha un andamento ondeggiante: si sviluppa attraverso interruzioni e un andirivieni anche sconcertante. A questo fine, come ha sostenuto Hofstadter, anche il verso triadico a scala (disposto tipograficamente a segmenti sulla pagina, con il primo verso tutto a sinistra e gli altri due, rispettivamente, al centro e alla fine del verso che li precede) contribuisce, dal momento che intrinsecamente possiede sia «an element of brokenness», sia una capacità conciliatoria: «since each long line is spread out across the page instead of vertically, one's eye usually flows across more smoothly, a fact minimizing syntactic irregularity». In effetti, «Line segments separate thought-units one from the other, while the whole line weaves all together into a relatively smooth, continuous texture»¹², con il risultato che «his [del poeta] tone and style lose some of their tension»¹³. Da tenere presente, comunque, che la strofe triadica williamsiana può avere anche più o, a volte, anche meno di 3 versi. In quest'ultimo caso, dopo un punto, incomincia un'altra strofe con il primo verso a capo, tutto a sinistra.

La poesia inizia con la prima invocazione: «Mother of God!» (v. 1), dalla seconda parte dell'*Ave Maria*, mentre la seconda invocazione, «Our Lady!», è l'appellativo che si trova in preghiere indirizzate alla Madonna a diversi titoli: Nostra Signora di Lourdes o Nostra Signora di Guadalupe, per esempio. Questa seconda invocazione, rispettosa e cortese, sembra essere più consona al sentire williamsiano, poiché, come vedremo, il poeta sottolinea soprattutto l'*umanità* della Madonna. La preghiera prosegue con «Forgive us our sins / as we / forgive / those who have sinned against / us» (vv. 4-8), dalla seconda parte del *Padre Nostro*¹⁴. Il poeta

12 MARC HOFSTADTER, *A Different Speech: William Carlos Williams' Later Poems*, in «Twentieth Century Literature» 23, 4 (1977), p. 455.

13 Ivi, p. 458.

14 La sostituzione di «debiti» con «peccati» si trova nella versione di questa preghiera in Luca. In Matteo (originariamente un esattore), la parola «debito» non si riferisce solo al denaro, ma anche al peccato verso Dio.

fonde le due preghiere e il perdono viene chiesto non al Padre, ma alla Madre. Questo perché la genitrice è generalmente considerata come la più propensa al perdono? Oppure perché, nel particolare caso autobiografico, la madre del poeta gli è sempre stata, anche spiritualmente ed emotivamente, molto vicina e, quindi, oltre a riferirsi alla Madonna e ad Eleanora Monahan, Williams si riferisce indirettamente anche a lei? Nei versi 9-17, la voce poetante (come «we» [v. 9]: il pronome plurale che include la seconda persona singolare, con cui, di solito, nelle preghiere “noi” ci rivolgiamo a Dio, essendo membri contriti della peccatrice comunità umana) dichiara di sottomettersi a «Your rule» (v. 10), ai precetti, cioè, della Madre di Dio, come i fiori, nel mese di maggio, si sottomettono a «Your Holy rule» (v. 13). Si noti qui la puntualizzazione, secondo cui i fiori riconoscono la divinità della Madonna, mentre «we» – solo quattro versi prima – non l'hanno riconosciuta. Anche prosodicamente questa differenza di prospettiva viene segnalata dal fatto che il verso 13 non si trova tutto a sinistra come dovrebbe, in quanto inizio di una nuova strofe, ma sotto al verso precedente, quasi appartenesse alla medesima strofe e fosse il quarto di una strofe, quindi, solo nominalmente triadica. Dopo questa anomalia o enfasi prosodica, il poeta precisa, infatti, che l'ammissione della divinità di Maria è per lui così difficile da profferire (aveva prima riconosciuto che il suo cuore era «an unruly Master» [v. 3]) che, per il momento, egli vede il tempo in cui una tale ammissione avverrà come un ancora «impossible springtime» (v. 14). Fuori metafora, poco dopo egli esplicitamente afferma: «We have not come / easily / to your environs / painfully/ across sands / that have scored our / feet» (vv. 21-27). Non si tratta, quindi, per ora, di una perfetta prossimità tra il divino e l'umano, ma di un'approssimazione, di un trovarsi ancora negli «environs», nelle «periferie», del sacro. E, per rendere più chiaro il suo pensiero, il poeta ribadisce anche: «As far as spring is / from winter / so are we / from you now» (vv. 18-21). Ma siccome all'inverno segue immediatamente la primavera, la distanza tra loro non è, in realtà, così grande. Come a dire, alla divinità della Madonna io/noi possiamo arrivare solo con fatica e per gradi, ma ci possiamo arrivare. In ogni caso, egli vuole anche precisare di trovarsi non in «primavera» (la stagione del risveglio e dell'apertura al possibile), ma, metaforicamente, ancora «in the winter of the year» (v. 30). Più esplicitamente, poco dopo, il poeta asserisce di non essere vicino

alla Madonna («I do not come to you» [v. 38]), perché La vede e La sente ancora troppo lontana («you were too far off» [v. 59]). Prima di implorare e di fare richieste, il poeta ritiene, però, di dover innanzitutto confessare, in quanto «I» – non più in quanto «we» –, le proprie colpe: «I confess / to being / half man and half / woman» (vv. 39-42). Dopo il secondo «half» c'è un *enjambement* a rimarcare la difficoltà di questa ammissione. Anche qui, come al precedente verso 13, «half man and half» (v. 41) si trova sotto al terzo verso, come quarto della medesima strofe, e non, come dovrebbe, tutto a sinistra come inizio di una nuova strofe. Analogamente al caso precedente, anche questo scarto prosodico segnala l'accentuazione (qui doppia, dal momento che c'è anche l'*enjambement*) che va data a questa confessione di ibridità.

Come questi versi, tuttavia, si aggancino a quanto espresso fino a questo momento, non è facile da intendere, o, meglio, essi si collegano ai precedenti in una sorta di zig-zagante monologo interiore di natura profondamente introspettiva, dando origine ad una serie (almeno tre) di legittime congetture da parte del lettore. Si tratta del capovolgimento della sua opinione espressa per anni e fondata su *Sex and Character* (1903) di Otto Weininger, secondo cui – con un parametro tradizionalmente patriarcale e dualistico – l'umanità è divisa in due polarità: «woman [who] is passive, man active; woman wholly sexual in her nature, man partly so»¹⁵. Si tratta, cioè, della contraddizione della concezione secondo cui la donna viene consegnata alla maternità e, quindi, alla creatività, mentre l'uomo viene concepito come detentore del potere e del possesso? È, questo, un parametro cui Williams, con tutta la sua attrazione per l'altro sesso e l'amore per la madre, non è estraneo, anche se già nel 1911 in una lettera aveva affermato: «I am too much a woman»¹⁶, poiché riconosceva in sé la capacità creativa (del poeta)¹⁷. E, quindi, già consegnava se stesso alla dualità. Dalla fine degli anni Quaranta (da *Paterson* 3 e, soprattutto, dalla fine degli anni Cinquanta, in *Paterson* 5, Book II), però,

15 K. N. MONAHAN, *For Eleanor and Bill Monahan*, cit., p. 18.

16 Ivi, p. 22. Lettera a Viola Baxter Jordan, un'amica e, per qualche tempo, un'innamorata di Williams, cui l'aveva presentata Ezra Pound.

17 In una poesia del 1914, *Transitional*, Williams aveva scritto: «It is the woman in us/That makes us write – /Let us acknowledge it – /Men would be silent» (*The Collected Poems of William Carlos Williams, 1909-1939*, vol. I, cit., p. 40).

come ha argomentato Kerry Driscoll¹⁸, Williams cambiò questa sua visione, arrivando a manifestare una grande fascinazione – non solo sessuale – e un grande rispetto per la donna “androgina”, che, spavalda, in abiti maschili, magra e con i capelli raccolti dietro alle orecchie, gli si para davanti in città e, con i suoi occhi grigi, guarda dritto davanti a sé, mentre sembra dirgli: «to hell / with you»¹⁹. Quindi, in questa poesia sotto esame, la precedente invocazione derivata dal *Padre Nostro* potrebbe essere vista come un riconoscimento del *potere*, non solo “creativo”, ma anche decisionale (e, quindi, tradizionalmente maschile) della Madonna? E, quindi, si potrebbe trattare del sovvertimento del parametro di Weininger? Questa visione sembra, però, in lui, ancora vacillante. Oppure la confessione di essere «half man and half / woman» è una indiretta dichiarazione anche di omosessualità, condannata fermamente in quegli anni dalla Chiesa Cattolica, di cui la Madonna è madre? E, quindi, si tratterebbe di un ostacolo sostanziale che impedirebbe al poeta di rivolgersi a Lei? Come sappiamo, Mike Weaver ha accennato al fatto che, nella sua vita, oltre a rapporti eterosessuali, Williams intrattenne anche rapporti omosessuali²⁰. Oppure, ancora, si tratta, da parte sua, di un’ammissione di debolezza – nell’ottica di Weininger, quindi, “femminile” – e, allora, il poeta avanzerebbe qui un’implicita scusante (così da attenuare la colpa) per aver spesso commesso il peccato di infedeltà? Questa ipotesi sembra essere confermata dai versi che seguono in cui, nel paragonare l’edera che aderisce talmente ad un muro barcollante da non capire più quale dei due regga l’altro/a, egli esplicitamente esce dalla metafora rivelando: «this is to say / if she to whom I cling / is loosened both / of us go down», in cui «she» non può più essere l’edera, ma deve necessariamente essere la moglie (vv. 49-51). Da notare il prosastico «this is to say» (v. 48), cui è affidato il compito di rendere ineludibile il chiarimento. Siccome Williams è poeta sempre e fortemente visivo e ritmico, anche dopo «both»

18 KERRY DRISCOLL, *Williams and Woman*, in CHRISTOPHER MACGOWAN (Ed.), *The Cambridge Companion to William Carlos Williams*, Cambridge 2016, pp. 143-160. In questo saggio l’autrice spiega che Williams approfondì la conoscenza della dea Diana attraverso il libro di SOPHIA DRINKER, *Music and Women* (1948). Driscoll è anche l’autrice di: *William Carlos Williams and the Maternal Muse*, Ann Arbor 1987.

19 WILLIAM CARLOS WILLIAMS, *Paterson*, CHRISTOPHER MACGOWAN (Ed.), New York 1995, p. 217.

20 MIKE WEAVER, *William Carlos Williams: The American Background*, Cambridge 1971.

c'è l'*enjambment*, a sottolineare il già inclusivo significato del pronome e, quindi, il pleonasma della specificazione in quanto ferma è la sua volontà/desiderio di essere un tutt'uno con la moglie. Immediatamente dopo, mentre ritorna l'appellativo «Mother of God» (v. 52) – senza punto esclamativo, perché qui non si tratta più di un'invocazione, ma della denominazione che giustifica la petizione –, il poeta sembra celebrarne essenzialmente l'umanità («you are a woman» [v. 60]). Infatti, definisce il tenero atto della Madonna di piegarsi per raccogliere e portare alla guancia un fiore («a merest flower» [v. 54], come lo chiama), «a woman's gesture» (v. 62). In altre parole, il poeta vede in questo atto della Madonna la sua volontà, tutta compassionevole, di abbassarsi per portare aiuto al fiore/essere umano e tenerlo vicino alla guancia e, quindi, vicino alla bocca, così da poterlo quasi baciare. Inveterato seduttore, a questo punto, il poeta non riesce a trattenere l'impulso a considerare la Madonna una bella giovane da corteggiare: «You have no lovers now / [...] / to bring you flowers, / to whisper to you / under a hedge / howbeit / you are young / and fit to be loved» (vv. 63-70). Subito dopo questo omaggio (non deliberatamente sacrilego, quanto piuttosto galantemente propiziatorio), viene la nuova richiesta del poeta, ancora una volta allargata alla prima persona plurale: «Make us / humble and obedient to His rule» (vv. 77-78). Non si tratta qui più, come in precedenza, di «Your rule», ma di «His rule». In altre parole, qui il poeta torna alla concezione canonica, secondo cui il potere è del Figlio e alla Madonna non resta che quello di fare da intermediaria con Lui²¹. E quale sarebbe la «Sua» (di Lui) regola? Secondo i versi che seguono – ma solo implicitamente – quella di non fornicare: «There are men / who as they live / fling caution to the / wind and women praise them / and love them for it» (vv. 79-83). Dobbiamo considerare questa constatazione come una ancora implicita scusante? Come a dire: forse mia moglie è stata troppo severa nel giudicare le mie infedeltà; ce ne sono altre che non condannano, che, anzi, vanno fiere degli adulteri dei mariti (forse perché vedono confermata da altre donne la loro scelta?). I 2 versi successivi sono enigmatici: «Cruel as the claws

21 TERENCE DIGGORY in *William Carlos Williams and the Ethics of Painting*, Princeton 1991, pp. 84-86, ha sottolineato il «whirlpool of identifications centered on the Virgin» nelle poesie di questo periodo. Come, infatti, Williams stesso confessò, per lui, inclusa la Madonna, «Women remained an enigma» (*I Wanted to Write a Poem: The Autobiography of the Works of a Poet*, EDITH HEAL [Ed.], New York 1978, p. 64).

of/ a cat. ./» (vv. 84-85). Cosa e di chi sono questi «artigli»? Le accuse, che feriscono («cruel»), di una moglie ferita? Ma paragonare, anche solo metaforicamente, la moglie ad un animale graffiante, può ancora rientrare nel senso e nella pratica della preghiera? Dopo i distanziati 2 punti, il verso non viene completato. I due punti, mentre mettono in rilievo la mancanza di una spiegazione o la possibilità di molte spiegazioni per/di quanto appena dichiarato, fungono da distacco da tutto ciò che precede. Con un evidente salto logico, il poeta chiama ora in causa la luna, il pianeta della Madonna e di Diana («your planet / as it was Dian's before / you» [vv. 89-91]), quasi che questo riferimento all'ultraterrestre (in senso spaziale) e tra il cristianesimo e il paganesimo placasse le sue perplessità e i suoi sensi di colpa. Egli, tuttavia, deve ammettere che gli uomini hanno «vulgarized recently» (v. 87) la luna, in quanto le hanno tolto l'aura poetica (e, a suo modo, religiosa) di cui secoli di letteratura l'avevano ammantata, dal momento che l'hanno invasa con le loro sonde per esplorarne valli e montagne²². Invece di mandare questi oggetti spaziali al di fuori di sé, da uomo vecchio e saggio, il poeta afferma che avrebbero dovuto mandarli «inward», ad esplorare gli anfratti del cuore. È, quindi, evidente quanto solo immaginativo e metaforico sia questo richiamo a Diana. La poesia si conclude con una invocazione che sta ancora a metà tra la concezione laico/pagana della vita e quella cristiana: «The female principle of the world / is my appeal / in the extremity / to which I have come.» (vv. 101-104). Williams riconosce non solo di avere in sé – come aveva ammesso in precedenza – il «principio» femminile, ma di averlo “raggiunto”, vale a dire, di averne, alla fine della sua vita e del suo travaglio («extremity»), capito il significato ancora, peraltro, tutto “umano”: la tenerezza, la comprensione, l'amore. E, questo, grazie alla donna, per eccellenza: la Madonna. Infatti, subito dopo, seguono gli ultimi due versi della poesia: «O clemens! O pia! O dolcis!// Maria!» (vv. 105-106), ripresi dal finale della *Salve, o Regina*. Di nuovo, forse, non a caso, l'appellativo «virgo» non accompagna, come nella preghiera, l'aggettivo «dolcis»²³.

22 Il primo sbarco dell'uomo sulla luna avvenne nel 1969, ma già in precedenza, da parte sia sovietica, sia statunitense, era stato messo in atto un programma spaziale per raggiungere il nostro satellite.

23 Anche questa versione della poesia non è esente da imprecisioni: al penultimo verso, «dolcis» dovrebbe essere «dulcis». Benché Williams avesse studiato un poco il Latino nelle scuole superiori, evidentemente, non lo ricordava bene.

La maternità virginal di Maria è troppo difficile per il poeta da accettare. Con i loro quattro punti esclamativi, questi due ultimi versi dalla *Salve, o Regina* sono l'invocazione in Latino e, quindi, in corsivo, con cui termina la recitazione del rosario e dopo la quale, con il cuor rasserenato, chi la recita a «Compieta» conclude la giornata.

Avendo accennato alla musica che queste tre preghiere hanno ispirato, va sottolineato quanto musicale sia questa poesia, dal momento che il suo ritmo è determinato: dai frequenti *enjambments*, che enfatizzano sia l'ultima, sia la prima parola nei due versi rispettivi, oltre a spezzettarne la sintassi e, quindi, l'andamento logico (la preghiera non è un atto solo razionale); dalle sue molte allitterazioni, per esempio: «as far as spring is» (v. 18); «and my knees knocking» (v. 74); «cruel as the claws of a cat» (vv. 84-85); e dai numerosi scarti prosodici (ci sono strofe di quattro versi, di due versi e anche di un solo verso).

For Eleanor and Bill Monahan è, dunque, una sorta di rosario concentrato e molto "personale", in cui, per quello che – siccome lo sta proponendo con una certa insistenza – Williams sembra individuare come il peccato cruciale della sua vita (l'infedeltà coniugale), il perdono viene richiesto scegliendo le parole da tre preghiere canoniche, che si inanellano l'una nell'altra, intrecciandosi con le sue incertezze e le sue riserve²⁴. Mentre il pentimento è riluttante e/o solo implicito, solo all'ultimo il poeta sembra affidarsi alla misericordia divina. Contestualmente, sembra anche baluginare il suo desiderio di misurarsi non più da solo con la realtà, ma di partecipare al destino di tutti («we»), di cambiare, come sostiene Hofstadter, «from a poet of things into a poet of human contact»²⁵.

Infine, anche il numero 106 dei versi non è, forse, dovuto al caso. Questo numero simbolicamente significa, infatti, introspezione, indipendenza, autodeterminazione, analisi. La somma delle sue cifre è 7, il numero sacro che indica la perfezione, la divinità²⁶. Tutto, dunque, si tiene e quelli che sembrano, a tratti, momenti disconnessi, possono trovare, nella invocazione finale, una loro sofferta congruenza.

24 Come aveva affermato Marianne Moore nel saggio sopra citato: «Struggle [...] is a main force in William Carlos Williams» (M. Moore, *Three Essays on Williams*, cit., p. 44).

25 M. HOFSTADTER, *A Different Speech: William Carlos Williams' Later Poems*, cit., p. 463.

26 JEAN CHEVALIER, ALAIN GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris 1982, p. 862.

Poiché ammette di essere fondamentalmente agnostico, forse come giustificazione²⁷ o, forse, per rifuggire da ogni sorta di presunzione, il poeta indirizza questa poesia a due amici di professata fede religiosa, ai quali, peraltro, non fa alcun riferimento nel testo (solo – se proprio vogliamo – quello indiretto alla partoriente Eleanora Monahan, canonicamente *cattolica*, attraverso Diana, protettrice *pagana* delle partorienti). Ma perché viene menzionato anche il marito? Forse perché la dualità dei coniugi (palesata dai loro nomi), grazie all'amore ed al supporto reciproci, si era trasformata in unità (palesata dal loro cognome) e, quindi, essi erano un modello cui guardare con ammirazione, avendo la fiducia e la speranza di riuscire, finalmente, a pervenire a tanto.

Questa poesia può, quindi, essere considerata un impervio, ma, come sempre in Williams, un onesto e sincero tentativo di preghiera.

27 In una lettera all'amico cattolico Thomas Cole, a proposito di questa poesia, Williams, riferendosi a sé stesso alla terza persona, aveva scritto: «What right has Williams, a non-believer, to write such a poem?» (P. MARIANI, *William Carlos Williams: A New World Naked*, cit., p. 655).