

# Tra religione e letteratura

## Le forme della preghiera nella tradizione americana

A cura di Giuseppe Nori e Mirella Vallone



Morlacchi Editore

Il nome della collana già contiene il suo programma:  
non solo vuole diffondere, esplorare, passare al vaglio critico  
la letteratura di lingua tedesca, ma si prefigge anche di aprirsi al mondo,  
seguendo in questo il cosmopolitismo dello stesso Goethe,  
che disse a Eckermann: «Letteratura nazionale, oggi, vuol dire poco. È  
giunto il momento di una letteratura universale».  
E infatti, la “compagnia” di Goethe era composta da autori  
di tanti paesi e, se visse oggi, ne siamo convinti,  
comprenderebbe non poche scrittrici.  
A ciò corrisponde l’inclusione dei *gender studies*  
e degli studi comparati fra le priorità di questa collana.

GOETHE & COMPANY  
COLLANA DI STUDI GERMANISTICI E COMPARATI

*diretta da*  
HERMANN DOROWIN

SEZIONI

*Testi*  
*Saggi critici*  
*Letteratura tedesca e letteratura comparata*  
*Letteratura tedesca e gender studies*

COMITATO SCIENTIFICO

Massimo Bonifazio (Università di Torino),  
Maria Teresa Fancelli (Università di Firenze),  
Maria Carolina Foi (Università di Trieste),  
Antonella Gargano (Università di Roma “La Sapienza”),  
Hans Höller (Universität Salzburg),  
Claudio Magris (Università di Trieste),  
Riccardo Morello (Università di Torino),  
Daniela Nelva (Università di Torino),  
Jelena Reinhardt (Università di Perugia),  
Federica Rocchi (Università di Perugia),  
Rita Svandrlik (Università di Firenze),  
Leonardo Tofi (Università di Perugia).

★ ★ ★

Questo volume è *peer-reviewed* e disponibile in Open Access.  
Ulteriori informazioni su [www.morlacchilibri.com](http://www.morlacchilibri.com)

# Tra religione e letteratura

Le forme della preghiera nella tradizione americana

a cura di

Giuseppe Nori e Mirella Vallone

Morlacchi Editore *U.P.*

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Lettere - Lingue, Letterature e Civiltà Antiche e Moderne dell'Università degli Studi di Perugia e del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Macerata.

I ed.: dicembre 2025

ISBN: 978-88-9392-682-9

DOI: [doi.org/10.61014/GoetheCompany/vol18](https://doi.org/10.61014/GoetheCompany/vol18)

The online digital edition is published in Open Access on [series.morlacchilibri.com](http://series.morlacchilibri.com)  
Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

© 2025 Author(s)

Published by Morlacchi Editore

P.zza Morlacchi, 7/9, 06123 Perugia, Italy

[www.morlacchilibri.com](http://www.morlacchilibri.com)

Finito di stampare nel mese di dicembre 2025, presso la tipografia LOGO spa, Borgoricco (PD).

## Indice

|                                                                                                                                                 |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Introduzione</i>                                                                                                                             | 7   |
| <i>Mirella Vallone</i><br>«How we sung to keep the dark away»: poesia e preghiera<br>in Emily Dickinson e Louise Glück                          | 9   |
| <i>Cristina Mattiello</i><br>«I bianchi non possono pregare il Dio dei neri».<br>La religione degli schiavi afroamericani                       | 25  |
| <i>Giuseppe Nori</i><br>Robert Frost e Edward Thomas: poesie e preghiere di primavera                                                           | 39  |
| <i>Cristiano Marasca</i><br>Cosmoteandrisimo e culto primordiale in <i>To a God Unknown</i><br>di John Steinbeck                                | 63  |
| <i>Cristina Giorcelli</i><br>La (quasi) preghiera di un agnostico                                                                               | 83  |
| <i>Andrea Mariani</i><br>La preghiera/canto/mantra di God B nella Trilogia di James Merrill                                                     | 97  |
| <i>Tamiris Bura Froes</i><br>Sacre radici di resistenza: la preghiera come atto politico<br>in <i>Parable of the Sower</i> di Octavia E. Butler | 111 |
| <i>Lisa Marchi</i><br>Diaspora e complessità della fede in <i>Washes, Prays</i> di Noor Naga                                                    | 125 |
| <i>Paola Loreto</i><br>Pregare con il corpo: la poesia della natura di Mary Oliver                                                              | 137 |
| Indice dei nomi                                                                                                                                 | 149 |
| Notizie su autori e autrici                                                                                                                     | 155 |

## Introduzione

Questo volume, *Tra religione e letteratura: le forme della preghiera nella tradizione americana*, è l'esito del III convegno della serie «*Faith in literature: religione, cultura e identità negli Stati Uniti d'America*», tenutosi presso il Dipartimento di Lettere – Lingue, Letterature e Civiltà Antiche e Moderne dell'Università degli Studi di Perugia il 4 e il 5 dicembre 2024. Esso offre un ulteriore motivo di confronto sull'interazione tra religione, fede e letteratura nel contesto storico, sociale e culturale americano. Un rapporto, quest'ultimo, fecondo di espressioni artistiche e che attraversa, in diverse e ricche articolazioni, la produzione letteraria americana dalle sue origini sino ai giorni nostri<sup>1</sup>.

Il focus del volume è sulla preghiera, quel fatto originario dell'umanità che tesse in sé desiderio e ricerca di senso, mistero e vulnerabilità, e che si rivela uno strumento duttile nelle mani di poeti e scrittori alle prese con la spinta a re-immaginare il mondo o a riscriverlo nei termini che lo rendano più giusto o, semplicemente, più vivo.

Tanti sono gli aspetti della preghiera (e sue definizioni) che emergono dai saggi del volume. Una traiettoria riscontrabile è quella della rivisitazione del rapporto tra trascendenza e immanenza, ovvero delle vie di accesso al trascendente, che rimette al centro il corpo che, nella sua adesione alla realtà, può farsi esso stesso poesia o preghiera.

La natura, nei suoi aspetti primitivi e culturali, ma anche nelle sue rappresentazioni di spontanei campi di fiori o di giardini coltivati, è teatro, soggetto o specchio di desideri, paure, dubbi o illuminazioni che si confi-

1 Cfr. a questo proposito i volumi scaturiti dai precedenti incontri tenutisi presso l'Università di Perugia, ovvero, MIRELLA VALLONE (a cura di), *Faith in literature: religione, cultura e identità negli Stati Uniti d'America*, Perugia 2017 e GIUSEPPE NORI, MIRELLA VALLONE (a cura di), *Deserto e spiritualità nella letteratura americana*, Città di Castello 2020, e il volume curato da GIUSEPPE NORI, MIRELLA VALLONE, CARLA VERGARO, *Il sermone puritano tra adattamenti e contaminazioni*, Macerata 2024.

gurano come preghiere. I fiori, in particolare, espressione della fragilità e della caducità del vivente, diventano occasione di riflessione sulla morte, ispirando *requiem*, ma anche *luoghi* di rinascita e di lode alla vita.

Molti dei testi analizzati si presentano come tentativi di preghiera, ovvero come la messa in scena di una dialettica tra desiderio di fede e agnosticismo, come invocazioni a metà strada tra concezione laica e concezione cristiana della vita in cui gli autori dialogano con il proprio bisogno di credere.

La preghiera è re-immaginata non come una richiesta a un'entità superiore, non come sottomissione al volere divino, ma come azione, trasformazione e responsabilizzazione. Al tempo stesso, essa può anche essere esperita come fonte di tensione e generatrice di tentativi di negoziazione, quando la fede è vissuta in un contesto diasporico.

Entrambe le dimensioni della preghiera, quella intima e personale e quella comunitaria, sono evocate nei contributi al volume in una varietà di accenti e di emozioni che sempre mettono in primo piano il tema del desiderio.

La storia del Cristianesimo, che è la cornice religiosa di riferimento per la maggior parte delle autrici e degli autori presi in esame, rispetto alla quale esprimono le proprie divergenze, allontanamenti o adesioni, gravita intorno a un'assenza che accende il desiderio. È un discorso del desiderio, ovvero di una ricerca e di un'attesa<sup>2</sup>. Lo aveva sottolineato bene Sant'Agostino, nel suo Commento ai Salmi, in cui l'invito a pregare incessantemente coincide con l'invito a non smettere mai di desiderare: «Il tuo desiderio continuo sarà la tua continua voce»<sup>3</sup>.

Lo spazio dell'assenza e del desiderio è anche quello su cui si apre la parola letteraria che vive l'esperienza di separazione dal mondo e che, mentre ne fa il lutto, apre un campo di significazione e produzione simbolica che, come la preghiera, si protende sempre verso l'altro. Infatti, anche la preghiera più apparentemente solitaria non è mai ripiegamento in sé stessi, ma sempre uscita da sé per incontrare l'altro, invocazione e ricerca di un legame, apertura al mistero del desiderio e del senso.

Mirella Vallone

2 Cfr. ISABELLA GUANZINI, *Teologia del desiderio*, in DAVIDE GALIMBERTI, ISABELLA GUANZINI (a cura di), *Desiderare*, Assisi 2022.

3 AGOSTINO, *Esposizioni sui Salmi*, in *Discorsi*, voll. 25-28, Roma 1967, vol. 25, p. 863.



## «How we sung to keep the dark away»: poesia e preghiera in Emily Dickinson e Louise Glück

*Mirella Vallone*

Il rapporto tra poesia e preghiera è stato ampiamente esplorato nella cultura occidentale, indagato nelle somiglianze e nelle differenze, esaminato da prospettive diverse, e con esiti della riflessione difformi, da teologi, poeti, filosofi, critici letterari, sociologi. Entrambi i termini si aprono, infatti, a una ricchezza di definizioni e declinazioni, sia studiati sincronicamente che nel loro svolgimento storico<sup>1</sup>.

La preghiera è uno dei gesti primari con cui l'uomo si è da sempre confrontato con il mistero della vita e della morte. Considerata un anelito spontaneo dell'anima, essa esprime la domanda di infinito che, come tensione, movimento e ricerca, sottende la natura umana.

La preghiera è un atto di ascolto che riconosce il desiderio e si proietta verso il senso. Come la poesia, le cui parole si collocano sullo sfondo della pagina bianca, la preghiera emerge dal silenzio e, come la prima, dà espressione all'immaginazione e alla creatività.

Da sempre testi memorizzati e drammatizzati nella recitazione e nel canto, poesia e preghiera condividono l'enfasi sul suono e la potente dimensione evocativa. Gesti di comunione che combattono il senso di solitudine, esse condividono l'atteggiamento retorico dell'apostrofare, del rivolgersi a un interlocutore, in una varietà di emozioni ed espressioni.

1 Cfr. tra gli ultimi contributi in ambito anglosassone, FRANCESCA BUGLIANI KNOX, JOHN TOOK (Eds.), *Poetry and Prayer: The Power of the Word II*, Farnham 2015; JAHAN RAMAZANI, *Poetry and its Others: News, Prayer, Song, and the Dialogue of Genres*, Chicago and London 2014. Nell'ambito degli studi italiani cfr. ERMINIA ARDISSINO, *Poesia in forma di preghiera. Svelamenti dell'essere da Francesco d'Assisi ad Alda Merini*, Roma 2023.

Entrambe sono atti di concentrazione, come sottolinea W.H. Auden, per il quale pregare significa mettersi in ascolto di qualcuno o di qualcosa al di fuori di noi: «Whenever a man so concentrates his attention – on a landscape, a poem or a geometrical problem or an idol or the True God – that he completely forgets his own ego and desires in listening to what the other has to say to him, he is praying»<sup>2</sup>.

Poesia e preghiera sono assimilabili all'atto di «scarabocchiare al buio», come afferma Charles Simic in *To the One Upstairs*, considerando l'incertezza dell'ascolto e l'imponderabilità dell'argomento.

Intorno a queste caratteristiche del legame di poesia e preghiera svilupperò l'analisi della produzione di due grandi poetesse americane che, sebbene distanti nel tempo e per formazione, condividono molti aspetti della loro poetica, a iniziare dalla forte istanza illocutoria interna e esterna al testo che innerva le loro poesie, la spinta al dialogo con l'altro, che include il dialogo con Dio, lo scandaglio della oscurità nelle sue varie accezioni, compresa la morte, la lucentezza della mente che l'osserva e la conseguente voce profetica che le dà parole<sup>3</sup>. In definitiva, Dickinson e Glück sono accomunate da una continua ricerca filosofica e teologica, oltre che poetica, pur nell'assenza di un credo istituzionalizzato, ovvero in forte dibattito con esso, che si tratti del calvinismo per Dickinson o della tradizione giudaica e del cristianesimo per Glück.

Il rapporto di Dickinson con la religione è stato ampiamente indagato, costituendo quest'ultima una fonte imprescindibile d'ispirazione<sup>4</sup>. Nello specifico del legame tra poesia e preghiera è utile partire dai due grandi influssi religiosi che registriamo nei suoi componimenti, nei termini di ritmo, stile, struttura e immagini, vale a dire gli inni e i sermoni.

2 Cit. in ARTHUR C. KIRSCH, *Auden and Christianity*, New Haven 2005, p. 159.

3 Cfr. a questo proposito, BETH MACLAY DORIANI, *Emily Dickinson: Daughter of Prophecy*, Amherst 1996; ANNE WEST RAMIREZ, *The Art to Save: Emily Dickinson's Vocation as Female Prophet*, in «Christianity and Literature» 47, 4 (1998), pp. 387-401; HELEN VENDLER in *Flower Power* («The New Republic» 24 May 1993), recensione a *The Wild Iris*, afferma che la lingua di Glück «revived the possibilities of high assertion, assertion as from the Delphic tripod» e che la voce che emerge dalle sue poesie «was not a voice of social prophecy, but of spiritual prophecy». Cfr. anche DAVID YEZZI, *Cassandra at the Evening Window: Louise Glück's Dark Visions*, in «The Sewanee Review» 120, 1 (2012), pp. 103-117.

4 Per un'analisi del contesto sociale, culturale, religioso e politico nel quale è maturata la poetica dickinsoniana cfr. ELIZA RICHARDS (Ed.), *Emily Dickinson in Context*, New York 2013.

Conosciamo il ruolo privilegiato che gli inni hanno avuto nella formazione della comunità e della cultura americana, testimoniato da quel Libro dei Salmi tradotto e adattato alla metrica inglese perché potesse essere meglio cantato dalla congregazione, conosciuto come *The Bay Psalm Book* (1640), con cui i Puritani della *Massachusetts Bay Colony* inaugurarono, a dieci anni dall'insediamento nel Nuovo Mondo, la loro proficua attività di stampa. I versi della poesia J850, da cui ho tratto la citazione del titolo, sembrano reminiscenti proprio di quelle origini in cui il canto comunitario, in attesa del Giorno del Giudizio, teneva a bada l'oscurità della *wilderness* americana, connotata delle tante accezioni, positive e negative, del deserto biblico.

Come la critica ha ben illustrato, Dickinson rivisita frequentemente le strutture e la dizione degli inni tradizionali per creare testi radicalmente diversi, spesso sovversivi, manipolando sia metricamente lo spazio dell'inno che il suo contenuto, tanto che Victoria Morgan ritiene che le poesie di Dickinson, nella loro revisione del divino, dovrebbero essere lette come «alternative hymns», inni alternativi che modificano quelli tradizionali per incorporare le esperienze e la spiritualità della poetessa<sup>5</sup>.

Gli inni occupano ancora un posto privilegiato nella cultura religiosa e musicale del XIX secolo e, come le ballate, ugualmente diffuse e popolari, coniugano l'individualità, espressa nel rapporto io-Tu (I-Thou) della preghiera, con la dimensione comunitaria del canto. Come afferma Cristanne Miller, «Both ballads and hymns reveal aspects of their oral base as sung, shared, and shaped communally»<sup>6</sup>. La loro presenza nella poesia dell'Ottocento contribuisce a iscrivere l'immediatezza dell'oralità nella stabilità della pagina scritta. Entrambe le forme sono riscontrabili nella poesia di Dickinson e hanno contribuito a renderla «profoundly conversational» e «other dependent»<sup>7</sup>.

Come nelle ballate e negli inni, nei componimenti dickinsoniani a esprimersi è una voce poetica non individualizzata biograficamente, non caratterizzata fisicamente, nelle cui emozioni, dubbi e ricerche il lettore può facilmente riconoscersi e immedesimarsi. L'uso decontestualizzato

5 VICTORIA N. MORGAN, *Emily Dickinson and Hymn Culture: Tradition and Experience*, Burlington 2010.

6 CRISTANNE MILLER, *Reading in Time: Emily Dickinson in the Nineteenth Century*, Boston 2012, p. 50.

7 JED DEPPMAN, *Trying to Think with Emily Dickinson*, Amherst 2008, pp. 28-29.

dell' "io" e del "tu" crea un miscuglio di intimità e anonimato che contribuisce a rendere universali e contemporanei i suoi versi.

Da un lato l'io poetico rivela la sua individualità, nei termini dell'uso della lingua, delle immagini, del loro accostamento, mentre procede nella sua ricerca intellettuale, dall'altro articola vissuti universali, a iniziare dalla necessità dell'ascolto e della condivisione.

È esattamente questo aspetto della poesia di Dickinson ad aver affascinato Louise Glück, sin dalle prime letture delle sue poesie in adolescenza: l'essersi sentita scelta e riconosciuta da una voce poetica che intimamente la chiamava ad essere la sua confidente, a volte la sua co-cospiratrice, «as [she] sat there on the sofa». Un approccio alla poesia, quest'ultimo, che Glück farà proprio, attraendo a sé i lettori singolarmente, chiamandoli a collaborare al significato del testo, a entrare in un rapporto sentito come «intimate, seductive, often furtive or clandestine»<sup>8</sup>. Già nel saggio *Death and Absence*, contenuto nella raccolta *Proofs and Theories*, Glück aveva affermato che ciò che la poesia può conseguire è il contatto intimo con il lettore e che le poesie «do not endure as objects but as presences. When you read anything worth remembering, you liberate a human voice; you release into the world again a companion spirit. I read poems to hear that voice. And I write to speak to those I have heard»<sup>9</sup>. Queste affermazioni sembrano chiosare i versi dickinsoniani: «A Word that breaths distinctly / Has not the power to die» (J1651).

L'altro influsso religioso che riscontriamo nella poesia di Dickinson, meno studiato rispetto agli inni, è relativo alla tradizione omiletica, in particolare quella di Jonathan Edwards, ancora fortemente presente nell'enclave calvinista di Amherst di metà Ottocento. Sappiamo quanto le caratteristiche dell'oratoria puritana, quale si era diffusa nel Nuovo Mondo nel corso del XVII e XVIII secolo, persistessero nel XIX secolo anche disseminandosi in canali espressivi altri come nella saggistica, nel romanzo e nella poesia, alimentando la ricerca epistemologica degli autori americani dell'Ottocento. Certamente Dickinson apprezzava sia la

8 LOUISE GLÜCK, *Nobel Prize Lecture* (nobelprize.org). La motivazione con la quale le è stato assegnato il premio Nobel riconosce nella sua poesia questa mescolanza di individualità e universalità: «For her unmistakable poetic voice that with austere beauty makes individual existence universal».

9 LOUISE GLÜCK, *Death and Absence*, in *Proofs and Theories: Essays on Poetry*, Hopewell 2022, p. 133.

bellezza che la forza verbale di un sermone ben costruito e predicato, e più di una lettera testimonia la sua capacità di essere trasportata emotivamente da questo tipo di eloquenza. Nella sua poesia ella trae ispirazione da essa nei termini di forma, struttura, retorica, oralità, metafore e temi.

Come osserva Beth Maclay Doriani, i sermoni offrono a Dickinson un modello di lingua semplice e colloquiale, un linguaggio metaforico vivido e una tonalità di voce emotivamente carica di sentimenti<sup>10</sup>. Basandosi su queste fonti retoriche, Dickinson trova la *sua* voce profetica sul modello del *preacher/prophet* della tradizione omiletica puritana secondo la quale la parola del sermone, predicata dai ministri della chiesa, doveva essere quanto più trasparente possibile rispetto alla Parola del testo biblico, che doveva emergere in tutta la sua perfezione, purezza, eternità<sup>11</sup>.

Nella forma il sermone offre a Dickinson il suo caratteristico procedere sillogistico che fa appello all'intelletto degli ascoltatori secondo il modello tripartito di spiegazione del brano biblico scelto, riflessione dottrinale e sua applicazione a quella specifica comunità in ascolto. Una forma, quest'ultima, che nelle sue variazioni è riscontrabile nella metà della produzione poetica dickinsoniana.

Come i migliori predicatori puritani, le voci poetiche di Dickinson irrompono, in una miriade di inflessioni, sulla scena delle poesie, chiamando in causa il lettore/ascoltatore interno al testo che viene coinvolto nell'articolazione intellettuale del pensiero, in un contesto non privo di intense emozioni.

Quando la critica sottolinea che Dickinson mette in scena non una mente che ha pensato ma «a mind thinking»<sup>12</sup>, una mente che sta pensando, credo che questa affermazione debba essere messa in rapporto esattamente con l'influsso culturale della tradizione omiletica puritana. Senonché la sua mente la porta ben lontana dalle certezze della fede, che i sermoni hanno cercato costantemente di alimentare. Si consideri una poesia per tutte, la famosa *This World is not Conclusion* (J501), in cui

10 BETH MACLAY DORIANI, *Emily Dickinson, Homiletics, and Prophetic Power*, in «The Emily Dickinson Journal» 1, 2 (1992), pp. 54-75.

11 Cfr. MIRELLA VALLONE, *Performing Religion: la tradizione del sermone nel New England del XVII secolo* in *Teatro Sacro. Pratiche di dialogo tra religione e spettacolo*, a cura di PIER MAURIZIO DELLA PORTA, ALESSANDRO TINTERRI, Perugia 2019, pp. 239-252.

12 ERIKA SCHEURER, «Near, but remote»: *Emily Dickinson's Epistolary Voice*, in «The Emily Dickinson Journal» 4, 1 (1995), p. 99.

la certezza espressa nell'asserzione iniziale, ovvero che il mondo non si conclude con questa vita, ma la oltrepassa, viene erosa man mano che il componimento procede, insinuando il dubbio in maniera sempre più insistente, fino a una rappresentazione irridente della fede che procede incerta – scivola, ride e si riprende, arrossisce, si afferra a un ramoscello di evidenza e chiede a una banderuola la direzione. Dalla sua parte ha un gran gesticolare dal pulpito e il rimbombo di forti alleluia, che sollevano dal dolore dell'ignoto, ma non lo narcotizzano del tutto.

L'epoca in cui visse Emily Dickinson fu un'epoca di profonde trasformazioni sociali e culturali che investirono diversi ambiti del sapere, non ultimo quello religioso nel quale la tradizione fu messa in discussione e la fede dovette confrontarsi con crescenti istanze secolarizzanti. La sua poesia dà voce a questo mutamento in vari modi e con varie tonalità, considerando il gran numero di poesie che hanno come tema la religione e la fede. Esso trova una raffigurazione molto incisiva nella poesia *Those dying then* (J1551), in cui l'io poetico contrappone la generazione dei Padri che, morendo, aveva la certezza dell'aldilà, ovvero sapeva che sarebbe andata «alla mano destra di Dio», all'attuale generazione, che non trova più Dio in alcun luogo («That Hand is amputed now / And God cannot be found»). La mano amputata e Dio introvabile allo sguardo dell'uomo offrono, nella concisione della lingua e nella violenza dell'immagine, una descrizione drammatica di un cambiamento epocale.

Proseguendo sillogisticamente come in un sermone, l'io poetico non può non constatare che il rinunciare alla fede impoverisce la vita, rende il comportamento modesto («The abdication of Belief / Makes the Behavior small»): le azioni non hanno bisogno di innalzarsi, di elevarsi, di prendere un respiro più grande dell'umano. Il distico finale esprime l'esito del ragionamento: («Better an ignis fatuus / Than no illume at all») meglio un fuoco fatuo, meglio “far finta” di credere che rimanere nell'oscurità, che non essere illuminati e illuminare affatto.

L'immagine del fuoco fatuo con cui Dickinson conclude la poesia è estremamente efficace nello smantellare la retorica della luce come Rivelazione, che era stata uno dei cardini del Grande Risveglio. Il fuoco fatuo è quanto di più lontano da quella *Divine and Supernatural Light*, la cui natura e i cui effetti Edwards aveva illustrato in un famoso sermone, predicato agli albori del risveglio di Northampton nel 1733, con cui invitava i fedeli alla

conversione, esortandoli ad aprirsi al suo potere vivificante e rigenerativo.

Come è stato sottolineato, Edwards ha impiegato il concetto della luce più frequentemente, ne ha cercato più avidamente il significato e lo ha portato a più grandi altezze retoriche di qualsiasi altro teologo della sua epoca, in una ricerca che ha attraversato l'intera sua vita e predicazione<sup>13</sup>.

Possiamo affermare che la poesia di Dickinson è mossa dallo stesso desiderio e dalla stessa intensità conoscitiva che muovono la produzione omiletica e filosofica di Edwards, ma essi sono orientati a sondare l'oscurità, a liberare la *darkness* dalla sua accezione negativa, propria non solo dei ministri puritani ma di tutta la retorica biblica, facendone un luogo in cui sostare, un luogo di conoscenza e consapevolezza.

L'esplorazione dei cieli lascia insoddisfatte le voci poetiche dickinsoniane; anzi, diventa un'ulteriore occasione per esercitare il pensiero critico, come abbiamo visto, mettere in dubbio il sapere istituzionalizzato e in discussione la preghiera come momento di intimità e dialogo<sup>14</sup>. Dio è, infatti, associato a immagini di vuoto, distanza e indifferenza<sup>15</sup>. Ogni tentativo di comunicare con Lui è frustrato dal silenzio («If then He hear- » J437), dalla sua assenza di interesse («Of course – I prayed – / And did God Care?» J376), dall'assenza di un abbraccio («Hast thou no Arm for Me?» J502). L'io poetico si confronta con un Dio silenzioso che ha nascosto la sua vita eterea agli occhi, non abituati al cielo, degli uomini

13 Cfr. RONALD D. STORY, *Jonathan Edwards and the Gospel of Love*, Boston 2012; MIRELLA VALLONE, «A burning and shining light»: Jonathan Edwards e il revivalismo del Settecento, in GIUSEPPE NORI, MIRELLA VALLONE, CARLA VERGARO (a cura di), *Il sermone puritano tra adattamenti e contaminazioni*, Macerata 2024, pp. 85-108.

14 A questo proposito EMMA M. DUNCAN considera l'uso che la poetessa fa delle pratiche di culto cristiane dell'inno e della preghiera come centrale al suo progetto di defamiliarizzazione in *Defamiliarizing Faith: Emily Dickinson's Use of Hymns, Scripture, and Prayer*, in «Women's Studies» 50, 2 (2021), pp. 157-174. Anche MARY LOEFFELHOLZ (*The Value of Emily Dickinson*, Cambridge 2016) sottolinea la provocatoria opposizione di Dickinson alla teologia calvinista accostando la poesia *Prayer is the little implement* (J437) alla teologia della preghiera espressa da Edwards nel sermone *The Most High a Prayer-Hearing God* (1736).

15 Sulle immagini di Dio nella poesia di Dickinson cfr., tra gli altri, ROGER LUNDIN, *The Tender Pioneer in the Prairies of the Air: Dickinson and the Differences of God*, in «Religion & Literature» 46, 1 (2014), pp. 149-157; JAY LADIN, *Meeting Her Maker: Emily Dickinson's God*, in «Cross Currents» 56, 3 (2006), pp. 338-46; RICHARD E. BRANTLEY, *The Interrogative Mood of Emily Dickinson's Quarrel with God*, in «Religion & Literature» 46, 1 (2014), pp. 157-165; GLENN HUGHES, *Emily Dickinson and the Unknown God*, in *A More Beautiful Question: The Spiritual in Poetry and Art*, Columbia 2011, pp. 62-87.

(«He has hid his rare life / from our gross eyes» J338); con un Dio geloso che non sopporta che gli uomini preferiscano giocare tra loro piuttosto che con Lui («He cannot bear to see / That we had rather not with Him / But with each other play» J1719); con un Dio che esclude dal Paradiso, senza dare spiegazioni («Why – do they shut me out of Heaven? / Did I sing – too loud?» J248). La preghiera viene interrotta con l'età della ragione («I prayed, at first, a little Girl, / Because they told me to – / But stopped, when qualified to guess / How prayer would feel – to me →») quando ci si accorge che Dio non regge lo sguardo fisso, intenso e onesto di un bambino e il suo disegno sconcerta mettendo in luce il lato imprevedibile e volubile della sua personalità («And parts of his far plan / That baffled me – / The mingled side / Of his Divinity →» J576).

Nei componimenti dickinsoniani, la preghiera, o il tentativo di pregare, non genera, come dovrebbe seguendo la tradizione calvinista, alcun segno di conversione, cambiamento o rigenerazione nell'io poetico, vale a dire alcuna illuminazione che lo rassicuri relativamente alla sua salvezza.

Il dibattito con Dio nella poesia di Dickinson è espressione non solo di una controversia con la religione istituzionalizzata, che la porterà a interrompere la frequentazione delle funzioni religiose, ma anche di una lotta interiore con una forza patriarcale introiettata che entra in collisione con il processo di formazione identitaria della poetessa. Anche la religione, per Dickinson, partecipa di quel mondo sociale normativo e prescrittivo incapace di riconoscerla nella sua singolarità e di accettarla nelle sue inclinazioni e ambizioni intellettuali e artistiche.

Nelle poesie in cui la divinità è esplicitamente chiamata in causa, come abbiamo visto, e come noteremo anche per quelle poesie di *The Wild Iris* di Glück in cui l'io poetico si rivolge direttamente a Dio, prevale l'aspetto intellettuale, configurandosi esse come un esercizio della ragione che lascia l'io poetico intatto. Nel caso di Glück quest'ultimo si carica spesso di rabbia che sembra nascere dall'incapacità del soggetto di ricondurre quell'Alterità a sé, invece di fare il movimento opposto, indispensabile alla preghiera, di aprirsi all'altro. Tale apertura in Dickinson e in Glück si trova non nell'interrogazione dei cieli, ma nello scandaglio verso il basso, nel coraggio di «facing down the dark forces»<sup>16</sup>.

16 L. GLÜCK, *The Idea of Courage, in Proofs and Theories: Essays on Poetry*, cit., p. 28.



Come ha notato Wendy Barker nel suo studio sull'immaginario della luce nell'opera di Dickinson, la poetessa rifugge spesso la luce intensa del sole in quanto associata agli impegni prosaici del quotidiano, a obblighi e aspettative specificamente *gender-related*<sup>17</sup>. Non è una coincidenza che la casa della poesia, più bella di quella della prosa, nella quale l'io narrante dimora, ha stanze «impregnable of eye» (J657), compreso l'occhio «telescopico» di Dio che «perennial beholds us» (J413), ma che si aprono, al tempo stesso, all'infinito dell'immaginazione e alla libertà della sua espressione, vero Paradiso a portata di mano.

Dickinson, come Glück dopo di lei, fa dell'oscurità, subita e scelta, («We grow accustomed to the Dark → J419), e che pur non smette di suscitare angoscia, un luogo generativo e trasformativo, il luogo della conoscenza e del cambiamento in quanto consapevolezza, lo spazio dell'intimità e del desiderio; in definitiva, nella mia lettura, anche lo spazio della preghiera, quello in cui si abbandonano le difese e, sperando la propria vulnerabilità, ci si apre alla alterità.

In tal senso si configurano come preghiere tutti quei momenti di resa, spesso silenziosi, ma forse per questo più sottesi da un desiderio di ascolto (nella duplice accezione di essere ascoltati e di ascoltare una voce) e accoglienza, come i «bandaged moments of the soul» (J512), come «this dying I'm doing» mentre «The sun kept setting setting still» (J692) o «Those Evenings of the Brain – / When not a Moon disclose a sign— / Or Star—come out—within—» (J419), o quei momenti in cui si sente «a Funeral in [the] brain» e «I and Silence, some strange Race / Wrecked, solitary, here» (J280) o, ancora, quei momenti di angoscia quando, a mezzanotte, «everything that ticked – has stopped – / And Space stares all around →» (J510).

Si tratta di momenti che riecheggiano nella poesia di Glück nella quale lo scandaglio dell'oscurità ha una matrice psicoanalitica. Nel saggio *Education of the Poet* ella racconta di aver sofferto in adolescenza di anoressia nervosa per la quale aveva interrotto gli studi durante l'ultimo anno di liceo e, di conseguenza, non era riuscita ad iscriversi al college, come aveva da sempre pensato di fare. E aggiunge:

17 WENDY BARKER, *Lunacy of Light: Emily Dickinson and the Experience of Metaphor*, Carbondale and Edwardsville 1987.

For the next seven years, analysis was what I did with my time and with my mind; it would be impossible for me to speak of education without speaking of this process [...] Analysis taught me to think. Taught me to use my tendency to object to articulated ideas on my own ideas, taught me to use doubt, to examine my own speech for its evasions and excisions. It gave me an intellectual task capable of transforming paralysis—which is the extreme form of self-doubt—into insight [...] I was learning, I believe, how to write, as well: not to have a self which, in writing, is projected into images. And not, simply, to permit the production of images, a production unencumbered by mind, but to use the mind to explore the resonances of such images, to separate the shallow from the deep, and to choose the deep.<sup>18</sup>

La raccolta *The Wild Iris* (1992), su cui concentrerò la mia analisi, ambientata in un giardino, replica del giardino dell'Eden per la sua bellezza, fatta, ci viene detto, perché il genere umano imparasse una lezione, «Except / we didn't know what was the lesson»<sup>19</sup>, abbonda di poesie-preghiera. Una polifonia di voci la caratterizza: quella naturale dei fiori, a iniziare dall'iris selvatico che apre il volume, quella umana della donna-giardiniera, scandita in *Matins* e *Vespers*, e quella soprannaturale della divinità, che si esprime nei fenomeni naturali, come *Clear Morning*, *Spring Snow*, *Retreating Wind*, *Sunset*, ecc. Esse sono contraddistinte da una forte dimensione illocutoria che non produce però un dialogismo: ogni richiesta d'ascolto cade nel silenzio, ogni grido torna a sé. Se il lettore può intravedere trame di dialogo, si tratta pur sempre di un dialogo in assenza e asincrono.

Al tempo stesso, la difficile emersione della parola dal silenzio, spesso da un magma di desiderio e caos, che i componimenti poetici rivelano, evidenzia come uno dei temi della raccolta, se non il tema secondo alcuni critici, sia la riflessione sulla natura relazionale della lingua e la nascita dell'io poetico dalla dimensione interlocutoria con il lettore<sup>20</sup>. Le voci articolate nel volume possono essere lette anche come l'espressione di un dibattito interiore che prende la forma di una lotta spirituale di un io alla ricerca di risposte ed equilibrio mentre si confronta con i temi del desiderio, della bellezza, dell'amore, del dolore, della memoria e della morte.

18 L. GLÜCK, *Education of the Poet*, in *Proofs and Theories: Essays on Poetry*, cit. pp. 16-17.

19 LOUISE GLÜCK, *The Wild Iris*, New York 1992, p. 3.

20 Cfr. REENA SASTRI, *Louise Glück's Twenty-First-Century Lyric*, in «PMLA» 129, 2 (2014), pp. 188-203; CAMILLA BINASCO, *Un tacito conversare. Natura, etica e poesia in Mary Oliver, Denise Levertov e Louise Glück*, Milano 2020.

Come nelle poesie di Dickinson, gli *speakers* sono voci disincarnate, che esistono nello spazio dell'enunciazione, qui magnetizzate dal giardino e dalla sua vita, nell'arco temporale che si svolge dalla primavera agli inizi dell'autunno.

Glück adotta in molte poesie l'apparato della preghiera, con il rivolgersi esplicito della donna a Dio, nelle forme della richiesta, della supplica, del ringraziamento e, soprattutto, del lamento e della lamentela; ma, come Dickinson, lo mette ripetutamente in discussione. Anche la donna giardiniera di Glück, nel suo dibattere con la Divinità, non depone mai le armi della ragione e dell'intelletto («By this logic, you do not exist»<sup>21</sup>); Dio è descritto e sentito come un «Unreachable father»<sup>22</sup> che «disclose[s] virtually nothing»<sup>23</sup>, che non si cura affatto di lei e non lascia trapelare alcun sentimento («But the absence / of all feeling, of the least / concern for me – I might as well go on / addressing the birches, / as in my former life»<sup>24</sup>), che non solleva dalla solitudine, anzi la produce («Father, / as agent of my solitude, alleviate / at least my guilt; lift the stigma of isolation»<sup>25</sup>), che dà dolore come in dono perché gli uomini diventino consapevoli di aver bisogno di Lui («is pain / your gift to make me / conscious in my need of you, as though / I must need you to worship you, / or have you abandoned me / in favor of the field»<sup>26</sup>).

Procedendo nelle sue riflessioni la donna crede di riconoscere il piano di Dio nei suoi confronti («I know what you planned, what you meant to do, teaching me / to love the world»<sup>27</sup>): prima le insegna ad amare il mondo e poi la ferisce, lasciandola desolata, ma affamata di speranza, tanto da indurla a rifiutare di pensare che nulla le sia rimasto e credere invece che Dio le sia rimasto alla fine («I would refuse to see that finally / nothing was left to me, and would believe instead / in the end you were left to me»<sup>28</sup>).

Anche quest'ultimo, a cui Glück dà voce donando profondità temporale e prospettiva al presente del giardino, esprime delusione nei confronti delle

21 L. GLÜCK, *The Wild Iris*, cit., p. 36.

22 Ivi, p. 3.

23 Ivi, p. 12.

24 Ivi, p. 13.

25 Ivi, p. 26.

26 Ivi, p. 38.

27 Ivi, p. 52.

28 *Ibidem*.

sue creature, a cui ha dato tutto ciò che era loro necessario e che sarebbero dovute fiorire nell'animo; al contrario, sono rimaste «small talking things»<sup>29</sup>, incapaci di ascoltare e di capire, presuntuose nel mettere in dubbio ogni suo intento, e talmente prive di fiducia nell'uso della lingua da preferire di capitolare all'autorità, tanto da concludere: «When I made you, I loved you. / Now I pity you»<sup>30</sup>. Dio si confronta con un'umanità che non è in grado di riconciliarsi con l'idea della finitudine, per cui Egli deve continuamente ricordarle che, a differenza del mondo naturale, ella ha un inizio e una fine:

Whatever you hoped,  
you will not find yourselves in the garden,  
among the growing plants.  
Your lives are not circular like theirs:

your lives are the bird's flight  
which begins and ends in stillness –  
which *begins* and *ends*, in form echoing  
this arc from the white birch  
to the apple tree.<sup>31</sup>

Il tema del tempo occupa un posto centrale nella raccolta. Le tre voci sono portatrici di concezioni e vissuti temporali differenti: il tempo ciclico della natura, quello finito dell'uomo e l'eterno di Dio. Inoltre, la scelta della poetessa di far parlare la voce umana in poesie intitolate *Mattutini* e *Vespri* rimanda alla scansione del tempo della Liturgia delle Ore, che iscrive gli eventi della salvezza nel ritmo naturale e culturale dell'uomo. Questi componimenti rivelano il tentativo della donna di venire a patti con la finitudine umana e con il dolore prodotto dalla perdita e da forme varie di separazione, cercando di orientarsi verso un tempo pieno e redento. La preghiera rituale è, infatti, uno stacco dal fluire del tempo, un fermarsi, un indugiare che consente di riconciliare il tempo con l'eterno: «il rito si distende nel tempo e nello stesso momento lo modifica imprimendo all'esistenza un nuovo quadro di riferimento»<sup>32</sup>.

29 Ivi, p. 15.

30 *Ibidem*.

31 *Ibidem*.

32 IVICA ŽIŽIĆ, *Homo orans. La preghiera rituale nell'umanità dell'uomo*, in EDUARDO LÓPEZ-TELLO GARCÍA, STEFANO PARENTI, MARKUS TYMISTER (a cura di), *Carmina laudis. Risposta nel tempo all'eterno*, Roma 2016, p. 330.

Nello specifico, i due tempi crepuscolari della preghiera scelti da Glück dovrebbero essere di lode e di ringraziamento; eppure, come abbiamo visto, sono il lamento e la lamentela a prevalere, rivelando l'incapacità della donna di riconciliarsi con il divino. Inoltre, questi mattutini e vespri non convocano la comunità, ma appartengono alla devozione privata del soggetto. Nell'essere però evocati, così come nella poesia di Dickinson, in cui il riferimento agli inni è pervasivo, lasciano trapelare una nostalgia del rito, un desiderio di comunità che liberi le voci poetiche dall'isolamento, le riscatti dalla solitudine.

In *The Wild Iris* la postura della preghiera, quella postura interiore che si ha quando si sospende il pensiero, la mente è vuota e pronta ad essere pervasa dall'oggetto, non si ha, quindi, nei *Mattutini* e nei *Vespri*, ma nei componimenti in cui sono i fiori a parlare. È soprattutto in queste poesie che Glück tematizza il rapporto tra sofferenza e parola, a iniziare dal grido dell'iris selvatico, quel «Hear me out» che precede il racconto di una morte in vita e rinascita, di una lotta nell'oscurità, simile a quella del giglio dickinsoniano che «Through the Dark Sod – as Education [the Lily] passes sure» (J392). L'iris racconta come sia terribile «to survive / as consciousness / buried in the dark earth»<sup>33</sup>, ma anche come dal silenzio e dall'oblio sia riemersa la voce:

You who do not remember  
 passage from the other world  
 I tell you I could speak again: whatever  
 returns from oblivion returns  
 to find a voice:

from the center of my life came  
 a great fountain, deep blue  
 shadows on azure seawater.<sup>34</sup>

Servendosi della figura retorica della prosopopea, una delle più presenti nei componimenti dickinsoniani, Glück riveste i fiori del sentire umano più intimo, della fragilità che lo caratterizza, di una vulnerabilità che ha, evidentemente, per la poetessa, una sua intrinseca bellezza. Il fiore, con quel suo aprirsi e poi sfiorire, è luogo su cui proiettare ferite e fratture,

33 L. GLÜCK, *The Wild Iris*, cit., p. 1.

34 *Ibidem*.

la voce deputata a parlarne, come è il caso del *Red Poppy* che esclama, in chiusura del componimento, «I speak / because I am shattered»<sup>35</sup>. La voce e la parola emergono attraverso le crepe di un io in pezzi, immagine reminiscente di quella «crying wound» che Cathy Caruth mette al centro dei suoi studi sul rapporto tra trauma e scienze umanistiche. Partendo dall'episodio della *Gerusalemme Liberata*, utilizzato da Freud in *Al di là del principio del piacere* per spiegare il fenomeno della coazione a ripetere, in cui Tancredi trafigge un albero nella foresta incantata colpendo per la seconda volta l'amata Clorinda, Caruth si focalizza sul grido della donna che emerge dalla ferita, che legge come «the other within the self»<sup>36</sup>, che mantiene il ricordo degli eventi traumatici del passato, ma anche come la richiesta d'ascolto che emerge dal trauma, il grido rivolto a un altro, fosse anche esso espresso nel silenzio, nella «mute repetition of suffering»<sup>37</sup>.

La parola riesce a mettere in forma il dolore, permette di raccontarlo, come succede al *Trillium* che si sveglia di notte nel buio della foresta e non sa di provare dolore finché non arriva quella parola, finché non sente la pioggia scorrere via da lui:

Think what I understand already.  
I woke up ignorant in a forest;  
only a moment ago, I didn't know my voice  
if one were given me  
would be so full of grief, my sentences  
like cries strung together.  
I didn't even know I felt grief  
until that word came, until I felt  
rain streaming from me.<sup>38</sup>

Infine, possiamo considerare una preghiera le parole della rosa bianca (*The White Rose*) che trascorre la notte con lo sguardo fisso alla luce in attesa di un segno o di una risposta ai suoi interrogativi («Explain my life to me, you who make no sign, / though I call out to you in the night»<sup>39</sup>), finché al mattino i suoi petali bianchi scorrono sulla terra scura, chiarore

35 Ivi, p. 29.

36 CATHY CARUTH, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore 2016, p. 8.

37 Ivi, p. 10.

38 L. GLÜCK, *The Wild Iris*, cit., p. 4.

39 Ivi, p. 47.

assorbito dall'oscurità, che le fa sospettare di non aver invocato la luce, ma il buio dietro di essa:

And in the cold morning  
over the dark surface of the earth  
echoes of my voice drift,  
whiteness steadily absorbed into darkness

as though you were making a sign after all  
to convince me you too couldn't survive here

or to show me you are not the light I called to  
but the blackness behind it.<sup>40</sup>

La *darkness* richiamata in questa poesia è non solo espressione del dubbio che abita la fede, ma, nel suo mutarsi in *blackness* nel verso finale, è anche immagine di quel buco nero in cui la vita è risucchiata alla sua fine.

La riflessione sulla morte è presente ovunque nell'opera di Glück, così come l'enigma del limite posto da essa ha rappresentato una sfida poetica per Dickinson. In Glück tale riflessione è strettamente connessa ai temi della perdita e del lutto, e non riscattata, come abbiamo visto, da alcuna illuminazione o salvezza divina. Anzi, la divinità stessa in *The Wild Iris* definisce l'umanità che ha creato e finito «vision of deepest mourning»<sup>41</sup>.

L'ultima parola nella raccolta non è, però, di Dio, ma del giglio bianco (*The White Lilies*) che insegna all'uomo e alla donna che hanno coltivato il giardino, «like a bed of stars»<sup>42</sup>, durante tutta l'estate e che ora, alle soglie dell'autunno, sono angosciati dal pensiero che tutto possa finire, che tutto sia soggetto alla devastazione e possa andare perduto, a saper godere degli istanti di eternità nello scorrere del tempo:

Hush, beloved. It doesn't matter to me  
how many summers I live to return:  
this one summer we have entered eternity.  
I felt your two hands  
bury me to release its splendor.<sup>43</sup>

40 *Ibidem*.

41 Ivi, p. 61.

42 Ivi, p. 63.

43 *Ibidem*.

Se consideriamo le voci della raccolta come espressione di un dibattito interiore, qui ne troviamo la sintesi, con la dismissione dell'illusione di onnipotenza, che coltivare un giardino rigoglioso estivo, come divinità creatrice, ben visualizza, alla conquista dolorosa del confine e del limite, all'accettazione, cioè, di un tempo finito che, proprio in quanto tale, è capace di rilasciare attimi di bellezza e eternità.



# «I bianchi non possono pregare il Dio dei neri». La religione degli schiavi afroamericani

Cristina Mattiello

The old meeting house was caught on fire. The spirit was there. Every heart was beating in unison as we turned our minds to God to tell Him of our sorrows here below. God saw our need and came to us. I used to wonder what made people shout but now I don't. There is a joy on the inside and it wells up so strong that we can't keep still. It is fire in the bones. Any time that fire touches a man, he will jump.

Così un ex-schiavo predicatore di cui non si conosce il nome descrive gli incontri di preghiera nella piantagione<sup>1</sup>. *Shouting* (urlo) e *frenzie*<sup>2</sup> (una frenesia suscitata dallo Spirito) rendono unica questa espressione religiosa che nasce dal basso spontaneamente e si inserisce, nell'ambito cristiano imposto come unico possibile, nel contesto della violenza fisica e psicologica costante messa in atto dai "padroni".

Nella lunga storia della schiavitù negli Stati Uniti<sup>3</sup> l'elemento religioso mantiene sempre una sua centralità, che si protrae nel tempo anche dopo la liberazione. Le caratteristiche più appariscenti hanno fatto ipotizzare a molti studiosi un ruolo forte di elementi sopravvissuti dell'eredità africana, anche se il sistema, finalizzato alla disumanizzazione degli schiavi e delle

1 ALBERT J. RABOTEAU, *Slave Religion: The "Invisible Institution" in the Antebellum South*, New York 1978, p. 64. Per favorire la leggibilità del testo il termine "schiavi" maschile plurale sarà utilizzato per indicare sia schiavi che schiave.

2 «Urlo», «una frenesia suscitata dallo Spirito».

3 Si indicano qui solo alcuni titoli di un'amplessissima bibliografia: ERIC FONER, *Give me Liberty! An American History*, voll. 1, 2, New York 2017, JUNIUS P. RODRIGUEZ (Ed.), *Slavery in the United States: A Social, Political, and Historical Encyclopedia*, Santa Barbara, CA 2007, DOROTHY SCHNEIDER, CARL J. SCHNEIDER, *Slavery in America: From Colonial Times to the Civil War. An Eyewitness History*, New York 2000, DAVID BRION DAVIS, *Inhuman Bondage: The Rise and Fall of Slavery in the New World*, New York 2006.

schiaive, aveva come primo intervento radicale la cancellazione dell'identità individuale e delle radici collettive. Il dibattito resta aperto. Secondo alcuni studiosi, infatti, delle radici africane non restarono tracce significative: "In the United States the Gods of Africa died", sostiene E. F. Frazier<sup>4</sup>. Lo stesso concetto di "Spirito" in questa prospettiva è nella sostanza più cristiano che afferente a una religione naturale, che lo percepiva negli alberi, nei fiumi, nel cielo. È difficile però anche negare del tutto che il legame strettissimo con la musica e le particolari forme del ritmo, il protagonismo delle donne e una forte componente magica che si intravede nella ritualità rimandino in qualche modo a un'influenza dell'impronta iniziale. M.J., Herskovits, tra gli altri, è al polo opposto, e sostiene che negare le sopravvivenze africane incoraggi una visione razzista dei neri senza cultura<sup>5</sup>.

Molte testimonianze suffragano questa tesi. Nel 1878, quindi dopo la fine della schiavitù<sup>6</sup>, il vescovo metodista Daniel Alexander Payne assistette a un *bush-meeting*, un «incontro tra i cespugli».

After the sermon they formed a ring, and with coats off sung, clapped their hands and stamped their feet in a most ridiculous and heathenish way. I requested the pastor to go and stop their dancing. At his request they stopped their dancing and clapping of the hands, but remaining singing and rocking their bodies to and fro. This they did for about fifteen minutes.

Invano il vescovo cerca di farli sedere e ricondurli a cantare «in a rational manner»: «There must be a ring here – risponde il leader – or sinners will not get converted». Il vescovo è sconvolto da quelle «ignorant masses»: «Such preachers never rest till they create an excitement that consists in shouting, jumping and dancing»<sup>7</sup>. Alla fine, per non sottostare alle regole del vescovo, vanno tutti via. Anche l'etnomusicologo e antropologo Alan Lomax nel 1937 descrive la danza in cerchio in senso antiorario, con un leader del coro che dà un'intensità crescente, fino a una sorta di ipnosi di massa: «the worship is, basically, a dancing-singing phenomenon» eseguito «with the whole body» e «with a focus on

4 A. RABOTEAU, *Slave Religion: The "Invisible Institution" in the Antebellum South*, cit., p. 86.

5 Ivi, pp. 48-55.

6 L'abolizione formale della schiavitù fu sancita dal XIII Emendamento della Costituzione (1865).

7 A. RABOTEAU, *Slave Religion: The "Invisible Institution" in the Antebellum South*, cit., pp. 68-69.

rhythm rather than melody» e con una ripetizione che «sostiene l'attività collettiva del gruppo». E conclude che «this shout pattern» è originario dell'Africa occidentale<sup>8</sup>.

La cristianizzazione, poi capillare, fu all'inizio problematica. Si intuiva infatti che l'ineludibile evangelizzazione delle schiave e degli schiavi comportava il rischio di esiti impreveduti non positivi per i proprietari. Dare il battesimo implicava comunque il riconoscimento di una natura umana a persone che invece si volevano considerare oggetti di proprietà da abusare a piacimento. E poteva anche alla lunga risultare incompatibile con la schiavitù stessa, comportando quindi l'emancipazione. Per scongiurare questo pericolo si intervenne prima sul piano legislativo, in Maryland già nel 1664, poi in Virginia e via via negli altri Stati, poi sul piano religioso: nella formula del battesimo per gli schiavi si specificava che l'unico scopo era la salvezza dell'anima. Con iniziali oscillazioni tutte le chiese e le denominazioni protestanti arrivarono alla pratica sia della tratta che della schiavitù, nonostante alcune voci isolate contrarie. Unica eccezione i Quaccheri, sempre coerenti nella loro posizione nonviolenta, anche nei confronti dei Nativi, che anzi sostennero la Underground Railway, la rete clandestina d'appoggio agli schiavi fuggiaschi<sup>9</sup>.

Ma la prassi aveva bisogno di una "legittimazione", anche sul piano teologico. Se in campo laico si postulava semplicemente l'inferiorità intellettuale e fisica della "razza nera", in ambito religioso vergognosamente si cercò nella Bibbia un supporto<sup>10</sup>: in Genesi 9, 20-27 si racconta che, dopo che i tre figli di Noè, Sem, Cam e Jafet, erano usciti dall'Arca, Cam, l'agricoltore padre di Canaan, un giorno che Noè, ubriaco, si era scoperto, nel tabernacolo «vide le nudità» di suo padre, e lo disse ai suoi fratelli che, girati di spalle, si avvicinarono a lui e lo coprirono con un mantello. Noè, risvegliatosi, venendo a sapere dai fratelli quanto aveva fatto il figlio minore, disse: «25. Maledetto sia Canaan; sia servo dei servi e dei suoi fratelli. / 26. Ma disse: Benedetto sia il Signore Iddio di Sem, e sia Canaan loro servo. / 27. Iddio allarghi Iafet, ed abiti egli nei

8 Ivi, pp. 70-71.

9 ALBERTO PLACUCCI, *Chiese bianche e chiese nere. Cristianesimo e schiavitù negra negli Stati Uniti d'America (1619-1865)*, Torino 1990, pp. 113-161.

10 L'argomentazione centrale si fonda sul tema della «Noha's Curse» (la maledizione di Noè). Per un'analisi dettagliata si veda STEPHEN R. HAYENES, *Noha's Curse: The Biblical Justification of American Slavery*, Oxford 2002.

tabernacoli di Sem; e sia Canaan loro servo»<sup>11</sup>. Cam venne poi identificato come il capostipite dei neri, secondo alcuni perché la sua stirpe si mescolò a quella di Caino e la pelle divenne nera. Questa maledizione giustificerebbe la schiavitù prima dei Cananei sotto il Regno di Israele, poi degli afroamericani negli Stati Uniti, e questo assunto fu la copertura biblica di un evidente crimine ingiustificabile. Secondo alcune interpretazioni, che vedono risonanze sessuali nell'episodio, la colpa di Cam fu un incesto con la madre. Da questi versetti è scaturita infatti l'idea non solo dell'inferiorità di Cam e della sua discendenza, ma anche di una sua «abominable wickedness», che suscita l'ira di Dio contrapponendosi alla «sober, rational and sublime evangelical worship» dei bianchi. Cam fu anche associato al disordine e alla violazione dell'ordine costituito, alla violenza, alla ferocia, alla crudeltà e perfino all'orrore<sup>12</sup>. «Source of shame» per il Patriarca, «perde la sua posizione nella grande famiglia umana»<sup>13</sup>. Caratteristiche che avrebbe trasmesso alla «razza negra», utilizzate anche per giustificare la segregazione, che è insita nel sistema schiavile ma si prolunga fino agli anni del movimento dei diritti civili. La segregazione, spiegò Martin Luther King, crea negli oppressi un senso di inferiorità, che li induce ad accettare passivamente la situazione, perdendo la consapevolezza che non è giusta<sup>14</sup>. E il cristianesimo dei bianchi era a pieno titolo coinvolto nella costruzione di questa narrazione, per la quale anche l'abolizionismo era da condannare duramente.

Ma se questo fu il substrato teorico della prima evangelizzazione degli schiavi, c'è un'altra lettura possibile anche della storia di Cam, che ribalta quella ufficiale: Cam è in realtà la vittima innocente, la cui voce è stata ridotta al silenzio, nel contesto di dinamiche familiari violente, «abbandonato e marginalizzato». In senso lato quindi il «capro espiatorio» nell'accezione girardiana del termine, tanto che la sua figura è stata accostata a quella di Cristo<sup>15</sup>. Tutta la storia della religione afroamericana

11 *The Bible in Italian*, King James Version, Diodati 1649.

12 Ivi, p. 97.

13 Ivi, pp. 72-73.

14 MARTIN LUTHER KING, JR, *Stride Toward Freedom: The Montgomery Story*, New York 1958, p. 69.

15 S. HAYENES, *Noha's Curse: The Biblical Justification of American Slavery*, pp. 206-207, 212, 215. Per l'elaborazione del tema del capro espiatorio in contesti arcaici e con valenze religiose si veda RENÉ GIRARD, *Il capro espiatorio*, Milano 1982.

del resto è percorsa dalla consapevolezza della possibilità di un rovesciamento della lettura ufficiale, finalizzata a veicolare un messaggio di sottomissione e complice dell'oppressione e della violenza estrema subite dai neri. La "Bibbia dei padroni" veniva trasmessa dai predicatori bianchi, che sembravano conoscere solo Efesini 6, 5-7: «Servi, obbedite ai vostri padroni di quaggiù, con rispetto e timore», e occultavano non solo una contestualizzazione, ma perfino il fatto che il versetto 9 dello stesso passo esortava i padroni ad astenersi dalla violenza. Erano molti i Catechismi creati per veicolare agli schiavi un messaggio di sottomissione: «What did God make you for? To make a crop. What is the meaning of 'Thou shalt not comit adultery'? To serve our heavenly Father, and our earthly master, obey our overseer, and not steal anything»<sup>16</sup>. Perfino in paradiso – gli schiavi sarebbero andati in paradiso se avessero sempre obbedito ai padroni – non sarebbero stati con i bianchi: «No! There will be a wall between you: but there will be holes in it that will permit you to look your mistress when she passes by»<sup>17</sup>.

Era difficile però nascondere del tutto il messaggio di ugualitarismo che percorre il Vangelo e che, attraverso il battesimo, conferiva anche agli schiavi neri, in quanto figli e figlie di Dio come i bianchi, quella dignità umana che i padroni negavano loro. Più si diffonde il cristianesimo nella piantagione, più gli schiavi acquistano consapevolezza dell'ipocrisia dell'evangelizzazione bianca che con le menzogne punta a fornire una base teorica alla loro oppressione. Il codice morale che viene trasmesso a questo fine, infatti, è comunque un codice morale condiviso, che va applicato anche ai bianchi. Ed è difficile nascondere il riconoscimento, anzi la predilezione di Gesù per gli ultimi. L'atteggiamento violento dei padroni cristiani, anche dei religiosi, appare stridente e condannabile proprio in base ai principi evangelici. Gradualmente gli schiavi acquisiscono un senso di superiorità morale nei confronti dei padroni e contestano a livello teorico la schiavitù: l'aver preso sua madre e sua nonna in Africa, «Dat de sinfulles' stealin' dey is»<sup>18</sup>. Ma la contraddizione più forte

16 DONALD G. MATTHEW, *Slavery and Methodism*, Princeton 1965, p. 77, cit. in GAYRAUD S. WILMORE, *Black Religion and Black Radicalism: An Interpretation of the Religious History of Afro-American People*, New York 1973, p. 24.

17 A. RABOTEAU, *Slave Religion: The "Invisible Institution" in the Antebellum South*, cit., p. 213.

18 «Questo è il rubare che è peccato!», testimonianza di Josephine Howard, ex-schiava in Texas, ivi, p. 295.

è sulla violenza. Numerose sono le testimonianze di questo tipo: «The man that baptized me had a colored woman tied up in his yard to whip when he got home, that very Sunday and her mother belonged to the same church. We had to sit and hear him preach and her mother was in church hearing him preach»<sup>19</sup>.

Ma la religione cristiana tra gli schiavi ha anche un altro effetto fondamentale, come ha osservato E.F. Frazier: all'interno del sistema schiavile basato sulla frantumazione dei nuclei e l'annientamento dell'identità di gruppo e individuale, essa «provided a new basis for social cohesion», la costruzione di un «Noi contro loro» che creava solidarietà nella disgregazione imposta, e che aiutava, come ha scritto G. Gilmore, a «hold soul and body together» and «preserve physical existence and mental sanity». Il ritrovarsi insieme ad assistere alle funzioni, anche se in posizione subordinata, e ad ascoltare la predicazione, sia pure strumentale, dà impulso alla creazione di relazioni interne significative. Lentamente il condividere l'ascolto della Parola comincia a delineare un senso di comunità e incoraggia gli schiavi a trovare per questo uno spazio autonomo, che nella vita quotidiana di violenza offre un conforto, un momento di sollievo<sup>20</sup>. Ma non devono esserci i bianchi: «The whites preached to the niggers and the niggers preached to themselves». E ancora: «Dat ole white preachin' wasn't nothin'. Ole white preachers used to talk wid dey tongues widdout sayin' nothin' but Jesus told us slaves to talk wid our hearts»<sup>21</sup>. «The slaves \_ afferma E. D. Genovese \_ reshaped the Christianity they had embraced; they conquered the religion of those who had conquered them»<sup>22</sup>.

La preghiera è non solo un momento essenziale per ribadire una coscienza di sé e la propria dignità, ma è anche il primo nucleo di un atto

19 Testimoniaza di Susan Boggs, ex-schiava in Virginia, ivi, p. 167.

20 «Fornisce una nuova base di coesione sociale», «a tenere insieme corpo e anima», «a preservare l'esistenza fisica e la sanità mentale». EDWARD FRANKLIN FRAZIER, *The Negro Church in America*, New York 1974, p. 14, GYRAUD S. WILMORE, *Black Religion and Black Radicalism: An Interpretation of the Religious History of Afro-American People*, New York 1983, p. 222. Ma si vedano anche, tra le numerose analisi, A. RABOTEAU, *Slave Religion: The "Invisible Institution" in the Antebellum South*, cit., pp. 295-297, JAMES H. CONE, *Teologia nera della liberazione e Black Power*, Torino 1970, pp. 32-33.

21 Testimonianze di Lizzie Hughes, ex-schiava in Texas, e Nancy Williams, ex-schiava in Virginia, EUGENE D. GENOVESE, *Roll Jordan Roll. The World the Slaves Made*, New York 1976, pp. 208, 214.

22 E. GENOVESE, *Roll Jordan Roll: The World the Slaves Made*, cit., p. 212.

di resistenza. Il suo valore era riconosciuto e condiviso dai padroni e per questo la loro opposizione era feroce. Durante la Guerra civile, mentre i padroni pregavano disperatamente perché la Confederazione resistesse, gli schiavi erano certi che alla fine il loro grido a Dio avrebbe portato alla loro liberazione. Ma fin dall'inizio nel loro pregare per il giorno futuro del riscatto, gli schiavi incorporavano come parte del loro passato mitico l'Esodo di Israele dalla schiavitù narrato nell'Antico Testamento e in questo modo articolavano una loro comune eredità, delineando un'identità storica collettiva. «The image of Moses, the this-worldly leader of his people out of bondage, and Jesus, the otherworldly Redeemer, blended into a pervasive theme of deliverance», mentre la violenza di alcune profezie veterotestamentarie veniva riferita al giorno in cui i loro padroni sarebbero stati puniti per le atrocità commesse<sup>23</sup>.

Nella piantagione le riunioni per la preghiera erano segrete; si svolgevano nei boschi, tra i cespugli, nelle caverne, più raramente nelle capanne:

Us niggers used to have a prayin' ground down in the hollow and sometime we come out of the field scorchin' and burnin' up with nothin' to eat, and we wants to ask the good Laws to have mercy [...] We takes a pine torch and goes down in the hollow to pray.<sup>24</sup>

È la notte il momento della preghiera, perché la vita degli schiavi è «from sundown to sunup»<sup>25</sup>. Pregavano nascosti, dietro tendoni di stracci bagnati, per attutire i rumori. Tutti in ginocchio, in cerchio, con il preacher in mezzo, anche lui in ginocchio. Utilizzavano una pentola, piena d'acqua, o rovesciata, e cantavano sopra di essa, pensando che il suono non si sarebbe propagato all'esterno. Se qualcuno si eccitava troppo, con una mano davanti alla bocca veniva riportato a un atteggiamento più cauto. A volte univano insieme la testa e danzavano girando, cercando di non far rumore<sup>26</sup>.

23 Ivi, pp. 252-255.

24 Testimonianza di Richard Caruthers, ex-schiavo in Texas, A. RABOTEAU, *Slave Religion: The "Invisible Institution" in the Antebellum South*, cit., p. 218.

25 «Dal tramonto all'alba». È anche il titolo di GEORGE P. RAWICK, *Lo schiavo americano dal tramonto all'alba. La formazione della comunità nera durante la schiavitù negli Stati Uniti*, Milano 1979.

26 A. RABOTEAU, *Slave Religion: The "Invisible Institution" in the Antebellum South*, cit., p. 218, pp. 215-216.

Di fronte alla loro assunzione autonoma del cristianesimo, infatti, la reazione fu violenta. La preghiera era oggetto di una forte repressione, a cui gli schiavi resistevano con incredibile determinazione: «The white folks would come in when the colored people would have prayer meeting, and whip everyone of them». I rischi erano altissimi: un'ex-schiava racconta che il fratello fu ucciso a frustate perché trovato a un incontro notturno di preghiera. Ma la frusta non fermava la volontà di pregare<sup>27</sup>.

I bianchi avevano paura non solo della coscienza di un'identità umana che vedevano emergere nei loro schiavi, ma anche del loro impulso all'alfabetizzazione, perché in ambito protestante il rapporto diretto di ogni credente col testo biblico è centrale. «Negroes [...] almost worshipped the Bible, and their anxiety to read it was their greatest incentive to learn». Che gli schiavi imparassero a leggere e scrivere era vietato e le punizioni, anche per quei bianchi che si prestavano ad insegnare, erano feroci<sup>28</sup>. La spinta verso la religione era incontenibile e dalle riunioni clandestine nei cespugli a poco a poco si struttura quella che è stata definita «The Invisible Institution»<sup>29</sup>, il nucleo delle chiese afroamericane, con al centro il *preacher* nero, lo schiavo predicatore che è l'antenato di tutti i leader politici afroamericani, per i quali l'intreccio tra linguaggio politico e linguaggio religioso è imprescindibile<sup>30</sup>.

È nella clandestinità che emergono in modo naturale figure che sono un po' leader di comunità, un po' *exorter* ma che ben presto diventano *preacher* a tutti gli effetti. La loro legittimazione è tutta dal basso e la preghiera degli schiavi – come fino a oggi quella afroamericana – resta infatti un'espressione molto comunitaria: tutti hanno qualcosa da dire, tutti vogliono esprimersi, verbalmente, con i gesti, con il canto<sup>31</sup>. Il *preacher* ha il compito di catalizzare l'energia globale che la Parola sprigiona, nella ricerca del contatto con lo Spirito: il «pregare forte» è l'unica autentica

27 Testimonianze di un ex-schiavo di cui non si conosce il nome e della ex-schiava Charlotte Martin, cit. in A. RABOTEAU, *Slave Religion*, cit., pp. 214-215.

28 CARTER G. WOODSON, *Education of the Negro Prior to 1861*, New York 1915, p. 221, cit. in ivi, p. 240.

29 L'espressione, divenuta popolarissima, fu utilizzata per la prima volta da F. FRAZIER in *The Negro Church in America*, cit.

30 Impossibile dar conto della vastissima bibliografia sul tema. Si veda per un quadro di sintesi GAYRAUD S. WILMORE, *Black Religion and Black Radicalism: An Interpretation of the Religious History of Afro-American People*, New York 1973.

31 A. RABOTEAU, *Slave Religion: The "Invisible Institution" in the Antebellum South*, cit., p. 217.



preghiera intimamente riconosciuta: «White folks can't pray right to de black man's God. Can't nobody do it for you. You got to call on God yourself when de spirit tell you»<sup>32</sup>.

A proposito di questa potentissima figura Eugene D. Genovese pone un quesito molto suggestivo: gli *exorters*, poi *slave preachers* erano stati prima *conjurers*, sciamani? In altri termini: si possono rintracciare in queste figure radici africane preesistenti alla cristianizzazione, delle quali la pentola rovesciata degli incontri clandestini, con le sue molteplici valenze, sarebbe il segno più evidente?<sup>33</sup> Se per lui la domanda resta senza risposta per la carenza di fonti, secondo W. E. B. Du Bois invece questa ascendenza è assodata: «it was an adaptation and mingling of heathen rites among the members of each plantation»<sup>34</sup>. Il carisma tutto dal basso del *preacher* è estraneo non solo a una preparazione religiosa culturale, ma alla razionalità stessa. «Ole white preachers used to talk wid dey tongues widdout sayin' nothin' but Jesus told us slaves to talk wid our hearts»<sup>35</sup>. Il *preacher* nero, anche se non ha bisogno di una sofisticata preparazione teologica, ha un rapporto intenso col testo biblico, che ruota intorno ai concetti espressi da Paolo in Atti 17,26: «Egli ha tratto da uno solo tutte le nazioni degli uomini» e in Col. 3, 11: «Qui non vi è Greco o Giudeo, circoncisione o incirconcisione, barbaro, Scita, schiavo, libero, ma Cristo è tutto e in tutti», concetti potenzialmente liberanti perfino in un contesto di oppressione estrema, poi usati anche dall'abolizionismo laico. E ha un patrimonio narrativo ricchissimo: le storie bibliche come paradigmi e *exempla*, sul piano della comunicazione più efficaci di qualunque discorso astratto, perché racconti di speranza e riscatto che nelle sue parole risuonavano intensamente per il qui ed ora. In un'atmosfera di alta intensità emotiva – «They called on God out of heavy heart» – nella preghiera gli schiavi scioglievano l'angoscia – «Thank God, O I shall not live here always!» – ed esprimevano sofferenza, speranza, conforto reciproco, consolazione, con al centro il contrasto tra la situazione presente e un futuro che Dio porterà migliore: «My knee bones am aching, / My

32 E. GENOVESE, *Roll Jordan Roll: The World the Slaves Made*, cit., p. 214.

33 Ivi, p. 255. Sulla pentola rovesciata si veda anche A. RABOTEAU, *Slave Religion: The "Invisible Institution" in the Antebellum South*, cit., p. 216, WILLIAM EDWARD BURGHARDT DU BOIS, *The Gift of Black Folk & The Souls of Black Folk*, Grapevine 2024, pp. 164-167.

34 Ivi, p. 167.

35 E. GENOVESE, *Roll Jordan Roll: The World the Slaves Made*, cit., p. 208.

body's rackin' with pain, / 'lieve I'm a chile of God, / And this ain't my home, / 'Cause Heaven's my aim»<sup>36</sup>.

Il senso di consolazione della preghiera comunitaria sostenuta dal *preacher* è tale che lentamente subentra un senso di gioia: «Some gits so joyuous they start to holler loud and we has to stop up they mouth. I see niggers git so full of the Lawd and so happy they draps unconscious»<sup>37</sup>. Attraverso lo «Spirito» il *preacher* fonda un legame strettissimo con la comunità, che si manifesta con il continuo intercalare ritmico degli astanti – «Amen», «Allelujah!», «You've said it», «Oh yeah» – con cui le sue parole diventano espressione di tutto il gruppo. Caratteristiche che segnano l'originalità della figura del pastore nero anche nella modernità: «A leader, a politician, an orator, a "boss," an intriguer, an idealist—all these he is, and ever too, the center of a group of men, now twenty, now a thousand in number»<sup>38</sup>.

Il *preacher* nero esprime e condivide anche il dolore della vita nella piantagione, e a volte assume i toni di Giobbe e chiedendosi: se esiste un Dio, è un Dio giusto? E se lo è perché tollera che una razza opprime e renda schiava l'altra?<sup>39</sup> Ma mantiene sempre viva nella comunità la speranza, anzi la certezza che Dio porrà fine alla schiavitù. E ha fino in fondo la consapevolezza del suo ruolo, che è anche un ruolo politico. Sente che è suo dovere parlare per e in difesa degli oppressi, perché Dio non accetta chi non reagisce di fronte al male. Il concetto stesso di speranza nella predicazione e nella preghiera dei *preacher* neri è però rovesciato rispetto a quello dei bianchi. Speranza non è per gli schiavi dover accettare il presente in attesa di una futura realtà celeste, come volevano i padroni. Al contrario «grazie alla speranza che ha origine in Gesù il presente diventa insopportabile» e si arriva alla consapevolezza che schiavitù e fede cristiana sono inconciliabili. La moderna teologia nera della liberazione afferma sul piano teologico quello che gli schiavi e le schiave sentivano istintivamente: è la religione dei bianchi che tradisce il Messaggio. Allora speranza è *muoversi* verso un nuovo futuro, che è stato loro promesso, e che potrebbe essere anche qui: la speranza del *preacher* nero non è passiva e può diventare pro-

36 A. RABOTEAU, *Slave Religion: The "Invisible Institution" in the Antebellum South*, cit., pp. 217-218.

37 Testimonianza di Richard Caruthers, ex-schiavo in Texas, *Ibidem*.

38 W. DU BOIS, *The Gift of Black Folk & The Souls of Black Folk*, cit., p. 163.

39 BENJAMIN E. MAYS, *The Negro God*, New York 1968, pp. 44-49, cit. in J. CONE, *Teologia nera della liberazione e Black Power*, cit., pp. 39-42.

testa<sup>40</sup>. La possibilità di un'improvvisa accentuazione della valenza politica del ruolo è sempre presente infatti in lui. Furono poche le rivolte di schiavi, data la sproporzione delle forze, ma tutte e tre le più rilevanti furono precedute da notti di preghiera e i leader erano predicatori: Richmond, Virginia, 1800, guidata dall'*exorter* Gabriel Prosser, che si definiva il Sansone nero, Charleston, South Carolina, 1822, con Denmark Vesey e altri esponenti attivi della locale chiesa metodista. Ma soprattutto la rivolta di Southampton, Virginia, 1831 nella quale Nat Turner, predicatore battista, fondò la sua azione sulla figura di Cristo come «liberatore degli oppressi»: a Highland Garnet, a Buffalo nel 1848 disse: «il più umile coltivatore agli occhi di Dio è altrettanto libero quanto il più orgoglioso monarca. La libertà è uno spirito mandato da Dio (...) Fratelli, è venuta l'ora in cui dovete agire di vostra iniziativa» e al processo il cui esito era scontato disse: «Non è stato forse Cristo crocifisso?»<sup>41</sup>. E non bisogna dimenticare la tradizione di donne *preacher*, che operavano in clandestinità nella schiavitù, e nella fase successiva non comunque ostacolate dalle stesse chiese nere: Sojourner Truth, Julia A. Foote, Zilpaha Elaw, Jarena Lee, Old Elizabeth e altre. La loro retorica potente e emotiva aveva al centro la «chiamata» dello Spirito e tutte tendevano a sensibilizzare in particolare le donne creando gruppi quasi protofemministi<sup>42</sup>.

La preghiera degli schiavi si esprime anche attraverso la musica nella forma originale degli Spirituals. Frederick Douglass, schiavo fuggiasco e poi leader abolizionista ne dà un ricordo toccante: «Lungo il cammino facevano risuonare i vecchi fitti boschi, per miglia e miglia intorno, di canti sfrenati in cui si esprimevano insieme la gioia più intensa e la tristezza più profonda. Li componevano lì per la strada, incuranti sia del tempo che del tono [...] ogni nota era una testimonianza contro la schiavitù e una prece a Dio perché ne rompesse le catene»<sup>43</sup>. Gli Spirituals

40 Ivi, pp. 43-44. Come evidenza qui una corrispondenza tra il concetto di speranza degli schiavi predicatori e la Teologia della speranza di JÜRGEN MOLTSMANN (*Teologia della speranza*, Brescia 1964).

41 W. P. RAWICK, *Lo schiavo americano dal tramonto all'alba. La formazione della comunità nera durante la schiavitù negli Stati Uniti*, cit., p. 158.

42 Si veda almeno WILLIAM L. KATZ (Ed.), *Narrative of Sojourner Truth*, Salem 1990 e WILLIAM L. ANDREWS (Ed.), *Sisters of the Spirit: Three Black Women Autobiographies of the XIX Century*, Bloomington 1988.

43 FREDERICK DOUGLASS, *Memorie di uno schiavo fuggiasco*, Roma 1992, pp. 54-55. Per un repertorio ampio degli Spirituals si veda almeno *Digitized Publications of Spirituals from*

hanno una struttura aperta, con strofe che presentano una parte fissa semplice e facilmente riproducibile, e una parte integrabile da chiunque attraverso l'improvvisazione. In questo modo i sentimenti individuali diventano condivisi, il canto si costruisce collettivamente e contribuisce a costruire e rinsaldare la comunità. È una struttura che intrinsecamente manifesta il senso del mutuo supporto nel dolore. La partecipazione al canto è totale, i canti sono *shouted*, gridati con tutto il corpo che si muove e interagisce: «O shout, O shout, O shout away,/ And don't you mind, / And glory, glory, And when 'twas night I thought 'twas day»<sup>44</sup>. Du Bois non ha dubbi sull'ascendenza africana di questa musica: «Sprung from the African forests, where its counterpart can still be heard, it was adapted, changed, and intensified by the tragic soul-life of the slave, until, under the stress of law and whip, it became the one true expression of a people's sorrow, despair, and hope»<sup>45</sup>.

La religione ha una forza insostituibile in quel contesto drammatico e il rapporto emozionale con Dio acquista una concretezza che lo lega al piano della realtà, anche se trascende il tempo storico. Il presente si estende all'indietro fino ad includere la dimensione biblica, personaggi, scene e eventi dell'Antico e del Nuovo Testamento diventano vivi e presenti e agiscono come in un dramma, in una mescolanza di reale e soprannaturale nella vita quotidiana caratteristica della visione del mondo degli schiavi. I personaggi biblici più vicini sono quelli che hanno passato dure prove: Giacobbe, Mosè, Giosué, Noè, Daniele e poi «weeping Mary», «sinking Peter», and «doubting Thomas» entrano nella loro vita attraverso le parole del canto<sup>46</sup>.

L'identificazione con i figli di Israele già centrale nella tradizione bianca puritana<sup>47</sup> assume in questo contesto una valenza opposta. Per i neri il passaggio dell'Oceano non è l'Esodo verso la «Terra promessa di latte e miele», la terra di Canaan, ma il viaggio verso la schiavitù e l'iden-

*the Nineteenth Century*, Published Online, Cambridge University Press, 03 November 2023; Cleveland Public Library, *Index to Negro Spirituals*, Cleveland 1937, rev. ed. Chicago: Center for Black Music Research, 1991, *The Spirituals Database*: <https://spirituals-database.com/>.

44 A. RABOTEAU, *Slave Religion: The "Invisible Institution" in the Antebellum South*, cit., p. 245.

45 W. DU BOIS, *The Gift of Black Folk & The Souls of Black Folk*, cit., p. 164.

46 A. RABOTEAU, *Slave Religion: The "Invisible Institution" in the Antebellum South*, cit., p. 250.

47 Si veda SACVAN BERCOVITCH, *The American Jeremiad*, Madison 1978, in particolare pp. 6-7.

tificazione è con Israele schiavo in Egitto<sup>48</sup>: «Go down, Moses, way down in Egypt's land / Tell ol' Pharaoh, Let my people go» (*Go Down Moses*). La Terra di Canaan nelle loro aspettative è la libertà. Una libertà spirituale, certo, ma anche materiale, dalla schiavitù e il canto assume un carattere di protesta e di ribellione<sup>49</sup>. Il linguaggio degli Spirituals ha infatti una duplice valenza, fino ad essere in certe circostanze un segnale per le riunioni clandestine: «Rifugiati da Gesù» (*Steal Away to Jesus*), perché la corsa verso di lui è anche la corsa verso il Nord libero. Anche in *Joshua Fit the Battle of Jerico* la certezza che Dio è contro l'oppressione degli schiavi suggerisce l'identificazione con Giosuè in lotta con Gerico e dà la forza di sopportare il dolore e sperare ancora.

Il viaggio, il cammino nella solitudine delle zone selvagge, la *wilderness*, è un archetipo centrale, collegato alla figura consolatrice e redentrice di Cristo: «Jesus call you. Go in de wilderness, / Jesus call you. Go in the wilderness to wait upon de Lord», / «Hunt till you fid him, Hallelujah, / And a-huntin for de Lord»<sup>50</sup>. È la valle dello Spirito, in cui si incontra Gesù per liberarsi dal peccato, ma è anche il luogo nascosto delle riunioni di preghiera segrete. Un'ex-schiava ricorda la madre che, piangendo perché il fratello era stato venduto e portato via, cantava: «Oh my good Lord, go low in the valley to pray, / To ease my troubling mind»: «Nobody knows de trouble I see / Nobody knows but Jesus», solo lui può dare la forza per non cedere alla disperazione<sup>51</sup>. Non bisogna cedere mai: «O brothers, don't get weary / We are waiting for the Lord / We'll land on Canaan's shore», «Brudder, keep you lamp trimmin' and a-buring» e facciamo attenzione a Satana, che è «a liar»: «he got me once and he let me go», perché «Jesus is my bosom friend and roll 'em out of the way»<sup>52</sup>.

È dall'istituzione invisibile nella piantagione di schiavi che nasce la chiesa nera. Nasce dalla protesta per la segregazione e la marginalità cui i neri erano obbligati, chiusi in recinti in spazi secondari: un giorno, nel 1787 nella chiesa metodista di Philadelphia viene loro impedito di pregare inginocchiati nella navata centrale, allora al termine i neri si alzano

48 La migliore analisi si trova in DAVID HOWARD-PITNEY, *African American Jeremiad: Appeals For Justice in America*, Philadelphia 2005.

49 J. CONE, *Teologia nera della liberazione e Black Power*, Torino 1970, pp. 32-33.

50 A. RABOTEAU, *Slave Religion*, cit., pp. 254-255.

51 Ivi, pp. 251, 258.

52 Ivi, pp. 256-258.

e decidono non tornare più<sup>53</sup>. La chiesa nera nasce come “Chiesa Separata”, sulla base di un’affermazione di autonomia e pari dignità: la “separazione”, infatti, è compiuta volontariamente, tra uguali, è una scelta di libertà, mentre la segregazione una modalità di oppressione da parte dei bianchi<sup>54</sup>. Nel tempo le chiese afroamericane, istituzionalizzandosi, hanno a volte perso la spinta iniziale, ma le radici dello schiavo predicatore dell’Istituzione invisibile della piantagione sono rimaste a dare forza e suggestione alla predicazione nera. Lo riconosce lo stesso Martin Luther King, quando a Montgomery, la sera in cui prenderà l’avvio il Movimento per i diritti civili, non avendo avuto il tempo di preparare un sermone, che doveva essere anche un discorso politico, improvvisa: «Per la prima volta, allora capii che cosa volevano dire i predicatori di un tempo quando dicevano: “Apri la bocca e Dio parlerà per te”»<sup>55</sup>.

53 J. CONE, *Teologia nera della liberazione e Black Power*, cit., p. 35.

54 M. LUTHER KING, JR., *Stride Toward Freedom: The Montgomery Story*, New York 1990, p. 69, ALEX HALEY, a cura di, *Autobiografia di Malcolm X*, Torino 1967, cit., p. 289.

55 M. LUTHER KING, JR., *Stride Toward Freedom: The Montgomery Story*, cit., p. 63.

# Robert Frost e Edward Thomas: poesie e preghiere di primavera

Giuseppe Nori

Robert Frost (californiano di nascita, ma di origini della Nuova Inghilterra) e Edward Thomas (londinese di Lambeth, ma di origini gallesi) si conoscono a Londra nella prima metà degli anni Dieci del Novecento. La frequentazione che avviano dopo il loro primo incontro caratterizzerà in modo indelebile, da un lato, il cosiddetto periodo inglese (1912-1915) del poeta americano e trasformerà in modo inaspettato, dall'altro, la scrittura del critico e prosatore inglese<sup>1</sup>. Entrambi ultratrentenni, i due uomini si ritrovano ben presto non solo a diventare amici e ammiratori reciproci, ma anche a coltivare prospettive letterarie e meditare insieme su progetti di vita lungo strade venutesi a incrociare da direzioni diverse fino a sovrapporsi, per poi dividersi e proseguire verso destinazioni opposte. Lunga e ricca di conseguimenti e riconoscimenti si rivelerà la strada presa dall'americano, tornato in patria nel febbraio del 1915 dopo aver coronato il tanto atteso esordio poetico proprio in Inghilterra tra il 1913 e il 1914: Frost morirà a Boston, prossimo agli ottantanove anni, il 29 gennaio 1963. Breve e tragica sarà invece quella del britannico: Thomas cadrà in battaglia a trentanove anni sul fronte francese nei pressi di Arras, il 9 aprile 1917, essendosi arruolato nel luglio del 1915, pur con moglie e tre figli, a un'età che (prima del secondo «Service Act» britannico del maggio 1916) lo avrebbe comunque salvaguardato dall'obbligo del primo conflitto mondiale, a seguito dell'entrata in guerra della Gran Bretagna, dopo l'invasione tedesca del Belgio, il 4 agosto 1914.

1 Cfr., tra gli altri studi, JOHN EVANGELIST WALSH, *Into My Own: The English Years of Robert Frost, 1912-1915*, New York 1988; SEAN STREET, *All the Difference: Robert Frost in England, 1912-1915*, in MARK RICHARDSON (Ed.), *Robert Frost in Context*, Cambridge 2014, pp. 271-278; EDNA LONGLEY, *An Atlantic Chasm? Edward Thomas and the English Lyric*, in «Literary Imagination» 16, 2 (2014), pp. 233-247.

### *Our year*

In una lettera a Amy Lowell dell'ottobre 1917, è lo stesso Frost a riassumere e suggerire, con profonda, elegiaca commozione, questo quadro di intensa amicizia. Alla scrittrice bostoniana che aveva assunto la guida del gruppo imagista, scalzando Pound e usurpando il suo posto (a detta dei detrattori della donna), così Frost afferma in un passo molto personale e intimo:

I don't know that I ever told you, but the closest I ever came in friendship to anyone in England or anywhere else in the world I think was with Edward Thomas who was killed at Vimy last spring. He more than anyone else was accessory to what I had done and was doing. We were together to the exclusion of every other person and interest all through 1914 – 1914 was our year. I never had, I never shall have another such year of friendship.<sup>2</sup>

Dopo aver venduto la sua fattoria a Derry, New Hampshire, Frost arriva con la famiglia in Gran Bretagna (Scozia – Glasgow) il 2 settembre 1912, per poi sistemarsi a Beaconsfield, non distante da Londra. L'americano ha 38 anni, non ha pubblicato ancora un libro di poesie, sebbene un libro lo abbia già pronto con sé, e per il quale è in cerca di un editore proprio oltreoceano. *A Boy's Will*, questo il titolo scelto, con un richiamo a Longfellow<sup>3</sup>, verrà accettato per la pubblicazione da Marie Louise Nutt, della storica casa editrice David Nutt di Londra. La buona notizia arriva il 26 ottobre 1912, meno di due mesi dopo il suo sbarco in terra britannica. Il libro uscirà a inizi aprile dell'anno dopo. Tra gennaio e aprile del 1913 Frost incontra e frequenta varie personalità letterarie – non solo il gruppo degli imagisti («des Imagistes») intorno a Pound, al

2 LAWRENCE THOMPSON (Ed.), *Selected Letters of Robert Frost*, New York 1964, p. 220. In una precedente lettera del 29 aprile 1917 a Edward Garnett Frost aveva affermato: «Edward Thomas was the only brother I ever had», ivi, p. 217.

3 Come noto, il titolo di Frost riprende il ritornello di *My Lost Youth* (1855) di Longfellow, «A boy's will is the wind's will, / And the thoughts of youth are long, long thoughts», che il poeta di Harvard cita nella poesia alla fine di ognuna delle dieci strofe come un verso di un canto lappone («a verse of a Lapland song») che riverbera nella sua mente. Cfr. HENRY WADSWORTH LONGFELLOW, *Poems and Other Writings*, J. D. McCLATCHY (Ed.), New York 2000, pp. 337-340, e ivi, per la fonte tedesca di Longfellow (l'antologia di Herder), p. 839: «Lapland folksong included in Johann Gottfried von Herder's anthology of popular poetry, *Die Stimmen der Völker in Liedern* [1778-79]; Longfellow is remembering the lines, "Knabenwille ist Windeswille, / Jünglings Gedanken lange Gedanken"».



quale viene presentato da F.S. Flint, ma anche il gruppo dei cosiddetti georgiani («Georgian Poets») – facendo via via sempre più emergere la sua presenza, non senza qualche frizione (ad esempio, e non solo, con lo stesso Pound), soprattutto nella seconda metà dell'anno, dopo la pubblicazione di quel suo primo volume di versi<sup>4</sup>.

Nell'agosto del 1913 Frost conosce il poeta georgiano Wilfrid Gibson, che lo mette in contatto con un altro poeta del gruppo, Ralph Hodgson: scrittore, quest'ultimo, che, dopo due raccolte poetiche (una del 1907 e l'altra del 1918), avrà un'interessante evoluzione transnazionale, prima in Giappone e poi negli Stati Uniti, con un ultimo volume di versi del 1958, che includerà anche memorabili epigrammi<sup>5</sup>. È Hodgson che a sua volta organizza l'incontro tra Frost e Thomas il 6 ottobre 1913. Dall'iniziale conoscenza si svilupperà una sintonia crescente che sfocerà in quella memorabile «amicizia» di un anno, tanto rimpiaanta dall'americano.

Il luogo dell'incontro a Londra è un ristorante vegetariano, il St. George Restaurant, St. Martin's Lane, West End, un posto abituale per le riunioni di scrittori che Thomas organizzava e presiedeva. Già dal 1911 Thomas godeva di fama e autorevolezza come giornalista e critico letterario. Oltre all'esordio poetico con *A Boy's Will*, la molla che fa scattare queste connessioni e questi incontri con i letterati britannici è anche una poesia che Frost stava facendo circolare in manoscritto, *The Death of The*

4 L'incontro tra Frost e l'imagista F.S. Flint (punto di diramazione dei successivi contatti letterari dell'americano a Londra, tanto da riconoscergli il merito di essere stato «the man who opened England to me») avviene l'8 gennaio del 1913 all'inaugurazione della «Poetry Bookshop» di Harold Monro a Bloomsbury, Devonshire Street. Cfr. sia L. THOMPSON (Ed.), *Selected Letters of Robert Frost*, cit., pp. 50, 152; sia STREET, *All the Difference*, cit., p. 272. Di lì a poco Monro diventerà un riferimento per molti poeti, tra cui, appunto, i Georgiani, di cui pubblicherà le antologie, cinque volumi di *Georgian Poetry*, curati da Edward Marsh, tra il 1912 e il 1922, variamente dedicati a personalità letterarie quali, nell'ordine, Robert Bridges, Rupert Brooke e James Elroy Flecker (*in memoriam*), Edmund Gosse, Thomas Hardy, e Alice Meynell. A queste antologie faranno da contrappunto quelle degli imagisti, a partire dalla prima curata da Pound, *Des Imagistes*, la cui edizione su rivista («The Glebe» 1,5, February 1914) sarà riproposta nel corso dello stesso anno in formato libro a New York da Boni, a Londra dallo stesso Monro. Tra i vari studi, cfr. RENNIE PARKER, *The Georgian Poets: Abercrombie, Brooke, Drinkwater, Gibson and Thomas*, Plymouth 1999.

5 Ad esempio, per restare in tema di preghiera e poesia, cfr. i seguenti epigrammi, uno su disperazione e speranza: «Oaths in anguish rank with prayers»; l'altro su fede e visione: «Some things have to be believed to be seen», in RALPH HODGSON, *Collected Poems*, New York 1961, pp. 171, 173.

*Farm Hand*, e che poi col titolo definitivo *The Death of the Hired Man* verrà inclusa nel suo secondo libro, *North of Boston*, pubblicato sempre a Londra da Nutt, a metà maggio del 1914, l'anno suo e di Thomas.

Nel corso di quest'anno ineguagliabile, irripetibile, i due scrittori si frequentano sempre più assiduamente. A testimonianza della stima e dell'amicizia crescenti c'è anche la corrispondenza epistolare, che evidenzia il fruttuoso scambio tra i due – con le loro visioni sul mestiere di vivere e di scrivere, gli apprezzamenti e i commenti, le oneste, reciproche *responses* a opere *in fieri* o di fresca pubblicazione – lungo un arco di tempo che va da metà dicembre 1913 a inizi aprile del 1917, quando, una settimana prima di cadere in battaglia, Thomas vergherà quella che si rivelerà essere la sua ultima lettera all'amico tornato oltreoceano<sup>6</sup>. Tra i vari argomenti occasionali o specifici toccati (con entusiasmo o riserva) nella corrispondenza iniziale di quell'anno spiccano: la struttura dialogica di *The Death of The Farm Hand*; un numero della rivista americana «Poetry», del febbraio 1914, dove era apparsa *The Code: Heroics*, poesia anch'essa poi inclusa da Frost in *North of Boston*; un potenziale libro sulla lingua parlata e la letteratura che Thomas ritiene debba essere scritto al più presto da Frost («you really should start doing a book on speech and literature»), a rischio, altrimenti, che possa scriverlo lui stesso al suo posto; la profetica proiezione del prosatore Thomas verso la poesia, quasi a chiedere ulteriore conferma all'amico americano («I wonder whether you can imagine me taking to verse»); nonché l'ammissione, a riprova di questa latente o repressa propensione lirica, di lasciarsi sempre più andare, di recente, alla scrittura di annotazioni spontanee («brief unrestrained impressions of things lately seen») che Thomas reputa, per percezione e soggetto, essere simili a quelle dell'amico, al punto da chiedersi e chiedergli: «Is this North of Bostonism?»<sup>7</sup>.

6 Per la corrispondenza tra i due scrittori vedi MATTHEW SPENCER (Ed.), *Elected Friends: Robert Frost & Edward Thomas to One Another*, Foreword by MICHAEL HOFMANN; Afterword by CHRISTOPHER RICKS, New York 2003. Si veda anche EDNA LONGLEY (Ed.), *A Language Not to Be Betrayed: Selected Prose of Edward Thomas*, New York 1981.

7 M. SPENCER (Ed.), *Elected Friends*, cit., pp. 6, 8, 9, 10, 11. Secondo R. PARKER, *The Georgian Poets*, cit., p. 39, da queste lettere scritte a Frost tra febbraio e maggio del 1914, si evincono vari fattori che stavano predisponendo Thomas verso una possibile svolta poetica, non tutti riconducibili alla nuova amicizia con l'americano, anche se questa resta cruciale: «Firstly, there was the enormous amount of contemporary verse which he read and reviewed for money; [...]. Secondly, he had several friends who tried

*The flowers I love*

In una lettera di inizio giugno 1914 Thomas informa Frost che sta intanto leggendo le poesie di *North of Boston* in manoscritto, una ogni notte, a tarda ora, essendo da una parte sovrastato dal lavoro («I am so plagued with work»), e dall'altra rammaricato per il fatto di non avere ancora ricevuto il libro, uscito a maggio («the book is out, & yet I have not got it from anywhere»)<sup>8</sup>. A inizio luglio, con in mano finalmente il volume, che porta con sé in treno, Thomas conferma la ripetuta lettura delle poesie dell'amico. «There is not a bad one among them», gli dice, «not one I haven't enjoyed very much»<sup>9</sup>, per poi metterlo al corrente di un progetto editoriale (inconsueto, ma congeniale per l'inclinazione di entrambi verso il paesaggio e gli ambienti naturali e agresti) in cui ha intenzione di coinvolgerlo, includendo alcune sue liriche tratte dalla precedente raccolta *A Boy's Will*:

Now I've promised to make an anthology of Flower poems for a publisher who preferred it to an original essay on what not. Will you tell me of some? And I might just possibly be able to find room for "A Tuft of Flowers" if you agreed & if I am not compelled to use a large leaven of garden poems – the book being mostly pictures of mostly garden flowers. Or "A Late Walk" is more practicable in length, or "Mowing". But remember I have got to include, so to speak, Shakespeare & Jesus Christ.<sup>10</sup>

L'opera – un vero e proprio progetto intersemiotico, con ventiquattro tavole a colori dell'acquarellista scozzese Katharine Cameron, intercalate a settanta poesie floreali scelte da Thomas – prenderà poi lentamente forma nel corso dell'anno successivo e uscirà col titolo *The Flowers I Love* prima a Londra, nel 1916, per i tipi di T.C. & E.C. Jack, e dopo a New York, nel 1917, per quelli di Stokes<sup>11</sup>. Significativo è senz'altro il

to persuade him that his talents were being used wrongly, and that he ought to write poems». Quindi sebbene Frost sia riconosciuto (a torto o a ragione) come «the "only begetter"», anche «Gordon Bottomley, John Freeman, Walter de la Mare, and Eleanor Farjeon», sottolinea Parker, «had already raised the matter with him».

8 M. SPENCER (Ed.), *Elected Friends*, cit., p. 12.

9 Ivi, p. 14.

10 Ivi, p. 15.

11 *The Flowers I Love: A Series of Twenty-Four Drawings in Colour by Katharine Cameron, with an Anthology of Flower Poems, selected by Edward Thomas*, London 1916. In America viene pubblicata con lo stesso titolo.

fatto che le poesie di Frost menzionate da Thomas, come se la scelta, già in sé stessa limitata, dovesse essere obbligatoriamente in alternativa tra loro, verranno invece incluse tutte e tre nel volume<sup>12</sup>. Nell'ordine dell'indice, *Mowing* appare alle pp. 6-7 (sesta poesia della raccolta dopo Shakespeare, Milton, Herrick, Tennyson, Walter de la Mare); *A Tuft of Flowers* alle pp. 42-43; e infine *A Late Walk* alle pp. 71-72.

Nel frattempo, nel corso dell'estate di quel 1914, Thomas pubblica ben tre recensioni di *North of Boston*, di cui memorabile resta l'attacco della prima, apparsa il 22 luglio sul «Daily News», storico quotidiano londinese fondato da Dickens nel 1846, intitolata, con la suggestiva, grande semplicità di un saluto inaugurale, *A New Poet*: «This is one of the most revolutionary books of modern times», afferma deciso il recensore, «but one of the quietest and least aggressive. It speaks, and it is poetry»<sup>13</sup>. Le altre due che appaiono in agosto – anch'esse con titoli semplici: *Robert Frost*, l'una, su «The New Weekly», e *Poetry*, l'altra, su «The English Review» – non sono da meno<sup>14</sup>. Tutte celebrano, tra le altre qualità, soprattutto il parlato dell'americano, che secondo Thomas costituisce la principale e grande originalità dell'opera. Così recita l'incipit della sua seconda recensione di *North of Boston*:

This an original book which will raise the thrilling question, What is poetry?, and will be read and re-read for pleasure as well as curiosity, even by those who decided that, at any rate, it is not poetry. At first sight, some will pronounce simply that anyone can write this kind of blank verse, with all its tame common words, straightforward constructions, and innumerable perfectly normal lines. Few that read it through will have been as much astonished by any American since Whitman.<sup>15</sup>

Reiterando l'enfasi sul «common speech» della prima recensione, Thomas fa continui richiami al suo utilizzo e alla sua valorizzazione, con espres-

12 D'altronde, nella lettera del 19 maggio 1914, aveva già espresso a Frost il suo compiacimento per due delle tre poesie menzionate: «I am pleased with myself for hitting on "Mowing" & "The Tuft of Flowers"». For I forgot the names of those you meant me particularly to read, these I suppose being amongst them». In aggiunta, *Mowing* verrà citata per intero da Thomas nella sua seconda recensione di *North of Boston* quando richiama l'attenzione sul suo primo libro *A Boy's Will*. Cfr. M. SPENCER (Ed.), *Elected Friends*, cit., p. 14, pp. 22-23.

13 Ivi, p. 16.

14 Ivi, pp. 20-25.

15 Ivi, p. 20.

sioni sparse quali: «common words», «colloquialisms», «the predominance of conversation», «a terse, plain phrase», «the ordinary English speech», o, più semplicemente e in generale, «speech», «language» e «plain language»<sup>16</sup>. Non astenendosi, inoltre, dal ripetere anche la parola tabù, «prose», già pronunciata e argutamente elaborata in chiusura della prima recensione, così egli coglie l'essenza della poetica frostiana del «sentence sound»<sup>17</sup>:

With a confidence like genius, [Mr Frost] has trusted his conviction that a man will not easily write better than he speaks when some matter has touched him deeply, and he has turned it over until he has no doubt what it means to him [...]. It is a beautiful achievement, and I think a unique one [...].<sup>18</sup>

The language ranges from a never vulgar colloquialism to brief moments of heightened and intense simplicity. There are moments when the plain language and lack of violence make the unaffected verses look like prose, except that the sentences, if spoken aloud, are most felicitously true in rhythm to the emotion.<sup>19</sup>

Se Thomas coglie il valore poetico di Frost, Frost, a sua volta, non solo coglie la vocazione poetica di Thomas, ma in qualità di attento lettore delle sue opere ne conferma anche il compimento, vale a dire la piena realizzazione, già conseguita e in essere, nella sua stessa prosa. Come affermerà in retrospettiva in una lettera di fine giugno 1921 a Grace Walcott Conkling, sarebbe un errore esagerare il debito dell'uno nei confronti dell'altro e viceversa: «Anything we may be thought to have in common we had before we met», precisa Frost alla collega della Bread Loaf School of English. «The most our congeniality could do was confirm us both in what we were. There was never a moment's thought about who may have been influencing whom»<sup>20</sup>. Escludere la questione

16 Ivi, pp. 20, 23, 24.

17 Tra i vari pronunciamenti al riguardo, la nota definizione di Frost («I give you a new definition of a sentence: // A sentence is a sound in itself on which other sounds called words may be strung»), corredata di varie spiegazioni e vari esempi, cade all'interno di una lunga lettera del 22 febbraio 1914, scritta proprio da Beaconsfield in Inghilterra, indirizzata all'amico di famiglia John T. Bartlett. Cfr. L. THOMPSON (Ed.), *Selected Letters of Robert Frost*, cit., pp. 110-114. Sulla teoria poetica di Frost, relativa alla voce e al suono, alla versificazione e al parlato, si veda PAOLA LORETO, *La voce di Robert Frost: un timbro grave sotto un tono leggero*, Milano 1999, tra l'altro l'unica monografia interamente dedicata al poeta americano nel nostro paese.

18 M. SPENCER (Ed.), *Elected Friends*, cit., pp. 20, 23.

19 Ivi, pp. 24-25.

20 DONALD GERARD SHEEHY et al. (Eds.), *The Letters of Robert Frost. Volume 2, 1920-1928*, Cambridge 2016, p. 172.

di una qualche influenza diretta tra i due, a senso unico o a doppio senso, non significa però ignorare o sminuire gli effetti di quell'affinità che anni dopo Frost definirà «a relation of elected friends»<sup>21</sup>. «I dont mean that we did nothing for each other», chiarisce infatti Frost. «He gave me standing as a poet – he more than anyone else». Di converso, egli continua, «I dragged him out from under the heap of his own work in prose he was buried alive under». Disseppellirlo da sotto tutta quella prosa – non solo quella già scritta («on what not») su commissione, ma anche quella che, in prospettiva, era ancora da scrivere – aveva semplicemente contribuito a fare emergere la poesia che già c'era:

He was throwing to his big perfunctory histories of Marlborough and the like written to order such poetry as would make him a name if he were but given credit for it. I made him see that he owed it to himself and the poetry to have it out by itself in poetic form where it must suffer itself to be admired. It took me some time. I bantered, teased and bullied all the summer we were together at Leddington and Ryton. All he had to do was put his poetry in a form that declared itself. The theme must be the same, the accent exactly the same. He saw it and he was tempted. It was plain that he had wanted to be a poet all the years he had been writing about poets not worth his little finger.<sup>22</sup>

In un *memoir* sugli ultimi anni della vita di Thomas, dedicato alla vedova del poeta, così Eleanor Farjeon, amica di famiglia e sua confidente epistolare, conferma quel momento cruciale di svolta. Nel 1914, ella afferma, Thomas «discovered his deepest friendship in the American poet Robert Frost, and made in himself the even greater discovery of the English poet Edward Thomas»<sup>23</sup>. Alcuni anni dopo, nel saggio introduttivo a una scelta di poesie del britannico, da lei curata, questa volta dedicata ai tre orfani del poeta, Farjeon reitera il valore del dono reciproco, uno scambio che raggiunge la massima intensità durante la frequentazione estiva nel mese di agosto tra le contee di Gloucester e Hereford (l'«estate [...] a Leddington e Ryton» che Frost menziona proprio nella lettera alla Conkling). Richiamando una poesia di Thomas composta nel maggio del

21 È questo il verso che chiude la poesia, *Iris by Night*, l'ultima delle tre liriche che Frost dedica a Edward Thomas, pubblicata prima sulla «Virginia Quarterly Review» nell'aprile del 1936 e poi inclusa nel suo sesto volume di versi, *A Further Range*, dello stesso anno.

22 D. G. SHEEHY et al. (Eds.), *The Letters of Robert Frost. Volume 2*, cit., p. 173.

23 ELEANOR FARJEON, *Edward Thomas: The Last Four Years*, London 1958, p. 55.

1916, *The Sun Used to Shine*, che prende spunto dalle lunghe camminate estive dei due scrittori nell'agosto del 1914, Farjeon osserva:

"The Sun Used to Shine" is Edward's special poem for the man with whom he could talk, or not-talk, of anything and everything above and below the surface, with whom he could travel a road, or rest on it, as with nobody else. This poem says more than any other what walking with Edward Thomas could be when two are in perfect accord, as these two were; when the talk roved naturally from men and poetry to the wars of the present and past; when the silences fell easily on speech and thought, and their kindred senses absorbed the pallor of autumn crocus, the flavour of wasp-stung apples, the glitter of water in the moonlight. This was the poets' walk, taken when Edward Thomas was making England realise the poet in Robert Frost, Robert was making Edward realise the poet in himself. These were the two friends' gifts to one another.<sup>24</sup>

Se il 1914 si conferma dunque come l'*annus mirabilis* dell'amicizia tra i due scrittori, allora l'agosto di quell'anno può essere considerato il *mensis mirabilis* che porta a compimento lo scambio dei doni. E se, come dice sempre Farjeon, «[t]o go for a walk with Edward Thomas was a sure way of discovering something you hadn't noticed about a tree, a weed, a flower»<sup>25</sup>, gli elementi naturali che entrambi mettono al centro della loro scrittura – e in particolare i fiori – spiccano per concentrazione stilistica e semantica.

*A Boy's Will* di Frost è infatti anche una raccolta di fiori: fiori variamente rappresentati o richiamati dal poeta in senso non solo simbolico («window flower», «buried flower», «faded flowers gay», «flowers [...] plucked [and] cast», «a flower unplucked», «a flower of gold», «fond flowers», a «gem-flower»), ma anche generico («orchard white», «a blossom», «many flowers», «spikes of flowers», «tuft of flowers», «roadside flowers»), oltre che specifico («aster», «pogonias», «orchises», «roses», «flowers of witch hazel»). Le opere di Thomas, da parte sua, sono ugualmente costellate di fiori: fiori che nel momento in cui dalla prosa egli decide di fare infine emergere la poesia li riposta, e quindi a dare a essa quella forma che la dichiarasse tale, come suggeriva con impeto Frost, vanno di conseguenza a confluire, a volte anche *verbatim*, in molti dei versi che il britannico inizia prima ad appuntare e poi a comporre a partire dai mesi finali di quell'anno e che continuerà a produrre anche dopo l'arruolamento fino all'anno della sua tragica morte.

24 ELEANOR FARJEON, *Walking with Edward Thomas*, in *The Green Roads: Poems by Edward Thomas*, ELEANOR FARJEON (Ed.), London 1965, pp. 21-22.

25 Ivi, p. 8.

È così, ad esempio, che *The Sun Used to Shine* emergerà dal breve, intenso saggio *This England* del novembre 1914, in cui Thomas ricorda i giorni estivi passati insieme a Frost, con le loro escursioni rurali e le soste, le conversazioni e i dubbi, gli sguardi pensosi all'orizzonte lontano dischiuso da qualche avvallamento o apertura nel paesaggio:

If talk dwindled in the traversing of a big field, the pause at gate or stile braced it again. Often we prolonged the pause, whether we actually sat or not, and we talked – of flowers, childhood, Shakespeare, women, England, the war – or we looked at a far horizon, which some dip or gap occasionally disclosed.<sup>26</sup>

Il fatto che i «fiori» aprano l'elenco di Thomas (senza sminuire gli altri argomenti che enumera, incluso quello più doloroso della guerra appena scoppiata), è di per sé eloquente. Tra le 142 poesie che tra dicembre 1914 e gennaio 1917<sup>27</sup> danno forma e sostanza alla sua produzione in versi, ampio al riguardo è il relativo campo semantico-lessicale. La *imagery* floreale di Thomas, infatti, è varia e sparsa, a volte pervasiva, costituita tanto da iperonimi (quali i più generici «flower/s», «blossom/s», «bloom», «petals»), quanto da iponimi (nomi di fiori al singolare e/o al plurale, sia in se stessi specifici, sia associati o meno alle loro piante o erbe e alle loro infiorescenze, quali, per richiamarne solo alcuni, «rosemary» e «lavender», «elder-flower» e «wild rose», «mistletoe» e «cowslip», «mugwort» e «sunflowers», «crocus» e «betony», «buttercup» e «kingcup», «hawthorn» e «celandine»). La prosa lirica *This England*, per esempio, inizia con la rievocazione di un soggiorno d'infanzia in una canonica della contea di Hereford, il cui nome, pur senza alcun ricordo preciso di quell'evento lontano, è sempre risaltato nella sua mente con un significato distinto, agreste e nobile al contempo: «it stood out among county names», Thomas afferma, «as the most delicately rustic of them all, with a touch of nobility given it long ago, I think, by Shakespeare's "Harry of Hereford, Lancaster, and Derby"».

26 EDWARD THOMAS, *This England*, in M. SPENCER (Ed.), *Elected Friends*, cit., p. 33.

27 Al di là degli appunti, o passi precedenti di prosa (pubblicata o meno) a cui Thomas attinge, la Longley stabilisce l'intervallo di tempo della produzione poetica, dal 3 dicembre 1914 (col primo componimento, *Up in the Wind*) al 13 gennaio 1917 (con l'ultimo, *The Sorrow of True Love*). Cfr. EDNA LONGLEY, *Introduction*, in EDWARD THOMAS, *The Annotated Collected Poems*, EDNA LONGLEY (Ed.), Tarsset 2008, p. 11, nonché, della stessa, l'imponente apparato critico al volume, tra cui in particolare la sezione delle *Notes*, pp. 143-321.



Poi, con un'avversativa che staglia il tempo cronologico, muove subito dal passato al presente: «But now I was here for the third time since the year began»<sup>28</sup>, afferma lo scrittore, puntualizzando le tre occasioni, da primavera a fine agosto, di quel fatidico 1914. Ognuna di esse (oltre che da alberi e frutteti, orti e prati, rovi e felci, campi e pascoli, ruscelli e sentieri, cancelli e siepi, animali da pastura e canti di uccelli) è dai fiori che è proprio anche e inevitabilmente caratterizzata: «apple trees in flower», «daffodils» e «may-blossom» (tra aprile e maggio); «the white and the pink wild roses» (a metà estate); e infine «the purple headed wood-betony with two pairs of dark leaves on a stiff stem» (sotto la luna nuova di agosto, il mese lì passato con Frost). Eletta a sentinella del paesaggio inglese in tempo di guerra, è la «betonica» che porta al culmine la *imagery* floreale del saggio, per poi tornare con un ossimoro («the stateliest of small flowers on earth») in *The Sun Used to Shine*, la poesia che celebra il momento forse più alto della loro comunione personale e artistica: un tributo a Frost, che Frost ricambierà anni dopo, *in memoriam*, con *Iris by Night*.

### *Springtime prayers*

I fiori, in Frost, sono spesso rappresentati come le forme più emblematiche della primavera, in particolare di inizio primavera, «early springtime, in its fresh, frail, and transient beauty»<sup>29</sup>. Come tali, tanto più preziosi in quanto tra i più effimeri esistenti in natura, essi diventano spesso veicoli simbolici che tendono a trasformare le poesie in preghiere proprio a fronte della fragilità e caducità del vivente: ossia «prayers or spells against the law of growth in nature which predicates the inevitability of the season's death»<sup>30</sup>.

In *A Boy's Will*, che tanto aveva colpito Thomas proprio per il folto campo lessicale dei fiori, *A Prayer in Spring* è in tal senso un vero e proprio «example of the prayer kind of poem»<sup>31</sup>. Oltre alla funzione meta-linguistica e quindi meta-poetica assegnata al titolo della lirica (costituita

28 E. THOMAS, *This England*, cit., pp. 31-32.

29 RICHARD FOSTER, *Leaves Compared with Flowers: A Reading in Robert Frost's Poems*, in «The New England Quarterly» 46, 3 (1973), p. 403.

30 *Ibidem*.

31 *Ibidem*.

da quattro quartine in distici baciati), emblematica, fin dal verso iniziale, è anche la funzione conativa che caratterizza l'invocazione di apertura. «Oh, give us pleasure in the flowers today», recita l'incipit: un verso che avvia nelle prime tre unità strofiche una serie in parte anche anaforica di implorazioni affinché si salvaguardi il presente primaverile («the springing of the year»), tutte rivolte a Dio, come poi si scopre nell'ultima strofa: un «God above» che li farà la sua apparizione, in rima anti-grammaticale col sostantivo «love», quale destinatario delle suppliche<sup>32</sup>.

Questa lirica esemplare della forma poesia-preghiera è ancor più significativa, si potrebbe aggiungere, anche per la sua collocazione sequenziale nella silloge. Da un lato, *A Prayer in Spring*, è preceduta da *To the Thawing Wind*, dove anche qui la funzione conativa, rafforzata dall'interiezione e dall'esclamativo, viene attivata fin dall'incipit: «Come with rain, O loud Southwester!». Con questo verso che avvia la preghiera, l'io lirico invoca il vento di sud-ovest quale auspicato portatore del disgelo, vale a dire la fine dell'inverno che segna l'inizio della primavera e tutto il risveglio, l'impeto e il moto a essa a più di un livello associati. Dall'altro lato, la poesia è seguita da *Flower-Gathering*, già eloquente fin dal titolo per il richiamo floreale, sebbene meta-poeticamente più complicata, nonché resa a tratti ambigua dalla sua struttura proairetica. È questa costituita da una sequenza logico-temporale di congiunzione e disgiunzione dell'io lirico con la controparte femminile (l'uomo che parte al mattino, la donna al suo fianco che, dopo averlo accompagnato per un breve tratto, resta invece a casa), a cui segue, al termine del viaggio giornaliero di andata e ritorno dell'uomo («the ages of the day»), la ricongiunzione della coppia. Se l'uno è il mittente e protagonista attivo, l'altra è la destinataria (privilegiata, o meno) non solo della comunicazione verbale (contorta da quattro interrogative a lei rivolte a cavallo delle due ottave), ma anche, infine, di quei «faded flowers gay», ossimorico cor-

32 EDWARD CONNERY LATHEM (Ed.), *The Poetry of Robert Frost*, New York 1967, p. 12.

Tutte le citazioni dalle opere poetiche di Frost sono tratte da questa edizione, mentre le traduzioni italiane dei versi citati o richiamati sono di chi scrive. In italiano l'opera poetica di Frost è stata tradotta in genere con scelte rappresentative dalle sue varie raccolte. Tra le edizioni si segnalano *Poesie scelte*, con testo a fronte, versioni e introduzione di FRANCO DE POLI, Parma 1961; *Conoscenza della notte e altre poesie*, scelta e tr. it. di GIOVANNI GIUDICI, Torino 1965; *Fuoco e ghiaccio: poesie*, con testo a fronte, tr. it. di Silvia Bre, a cura di OTTAVIO FATICA, Milano 2022.

relativo oggettivo dei fiori/versi che l'amato ha raccolto/scritto allontanandosi dall'amata, e che all'amata, con cui si ri-unisce al ritorno, affida poi in custodia: un omaggio con la preghiera implicita (posta in chiusa) di accettarli a compensazione dell'assenza subita: «They are yours, and be the measure / Of their worth for you to treasure / The measure of the little while / That I've been long away»<sup>33</sup>.

La poesia successiva, *Rose Pogonias*, è anch'essa una preghiera forse ancor più emblematica di *A Prayer in Spring*<sup>34</sup>, in cui Frost ripropone la coppia precedentemente messa in scena in *Flower-Gathering*. Se i due protagonisti erano prima distinti nei ruoli della comunicazione verbale («I» / «you»), separati quindi dall'azione, e infine riuniti dal dono che concilia, essi sono ora, in *Rose Pogonias*, dall'io lirico messi entrambi attivamente in scena, per un'altra raccolta di fiori, in prima persona plurale, «we». La scena è lo spazio sacro che la natura sembra aver predisposto per loro – «A temple of the heat» – alla cui descrizione è riservata per intero la prima delle tre ottave di «fourteeners» bipartiti che costituiscono la poesia:

A saturated meadow,  
Sun-shaped and jewel-small,  
A circle scarcely wider  
Than the trees around were tall;  
Where winds were quite excluded,  
And the air was stifling sweet  
With the breath of many flowers,  
A temple of the heat.

Con la tipica strategia emersoniana di omologazione estetica tra natura (americana) e arte (europea), lo spazio verde viene qui a essere configurato come una vera e propria opera architettonica dell'uomo. La mirabile simmetria che in questo senso caratterizza il posto – un prato pieno e saturo, «a forma di sole e piccolo gioiello», di ampiezza circolare quasi perfettamente corrispondente all'altezza degli alberi che lo racchiudono – connota lo spazio dell'incontro con la bellezza della natura all'esterno (le «pogonie rosa» del titolo, orchidee autoctone del Nord-America orientale) come uno spazio interno non solo circoscritto ma anche chiu-

33 Ivi, pp. 11-12, 12-13.

34 Ivi, pp. 13-14.

so. È questo un luogo protetto, in cui non accede né circola nemmeno l'aria; «i venti [sono] del tutto esclusi», al punto da renderlo «dolcemente soffocante», a causa dell'intenso profumo esalato dall'enorme quantità di fiori lì concentrata. «Un tempio del tepore» davvero. È questo l'edificio sacro che la natura ha predisposto per l'esperienza epifanica dei due protagonisti, ai quali essa dà quindi loro accesso, nelle due unità strofiche a seguire, per il rituale<sup>35</sup> dell'«adorazione» («worship»), prima, e della «preghiera» vera e propria («prayer»), subito dopo.

La seconda ottava sembra dare per implicito il passaggio iniziatico della soglia. Se, prima, si può immaginare la coppia in posizione pro-fana di pellegrini/spettatori all'esterno o sul bordo del sacro recinto (dove l'esperienza estetica si consuma come semplice fruizione visiva del bello), ora essa viene invece rappresentata in azione, oltre il *limen*, all'interno dell'anello luminoso e odoroso del tempio:

There we bowed us in the burning,  
As the sun's right worship is,  
To pick where none could miss them  
A thousand orchises;  
For though the grass was scattered,  
Yet every second spear  
Seemed tipped with wings of color,  
That tinged the atmosphere.

I due protagonisti «si inchinano nel calore» verso il suolo erboso. E chini, se non proprio inginocchiati, come la prossemica vuole per chi si pone in adorazione della divinità (laddove il sole in alto, al pari di ogni altro elemento del creato, anche quello più vile e oscuro, viene visto come manifestazione e parte del Dio vivente, essendo la natura «the living garment of God»)<sup>36</sup>, essi iniziano la raccolta. Tuttavia, in devoto rispetto di questa manifestazione vivente del divino, che va venerata e

35 Nell'Indice della prima edizione (sia inglese, sia americana) del volume, suddiviso in tre sezioni, tutte le poesie di *A Boy's Will* (tranne due) erano accompagnate da brevi glosse esplicative. Quella di *Rose Pogonias* recitava: «He is no dissenter from the ritualism of nature». Cfr. *A Boy's Will*, New York 1915, p. VIII.

36 Per la visione dell'idealismo post-kantiano che da Goethe, Schlegel e Novalis si trasmette fino a Coleridge, Carlyle e Emerson si rinvia a GIUSEPPE NORI, *Garment of the Unseen: The Philosophy of Clothes in Carlyle and Emerson*, in CRISTINA GIORCELLI, PAULA RABINOWITZ (Eds.), *Fashioning the Nineteenth Century: Habits of Being 3*, Minneapolis 2014, pp. 52-81.

non violata, l'azione ha luogo in aree del prato in cui l'abbondanza dei fiori (in iperbole, «migliaia di orchidee») non renderebbe percepibile la perdita (la loro «mancanza»). Se da un lato si evita così la deturpazione del luogo sacro, dall'altro si salvaguarda l'aura estetica della potenziale fruizione visiva altrui (dato che ogni «altro stelo», a fronte del fiore colto, è coronato da «ali colorate», ossia dai delicati petali alati, tipici della ponia rosa nord-americana).

Dopo la raccolta rispettosa, che, in quanto tale, viene rappresentata come armonica e funzionale, in accordo dunque essa stessa con l'«adorazione» della natura (e che al presente si definirebbe proto-ecologica, ossia responsabile e sostenibile rispetto all'ambiente), c'è il momento devozionale vero e proprio:

We raised a simple prayer  
 Before we left the spot,  
 That in the general mowing  
 That place might be forgot;  
 Or if not all so favoured,  
 Obtain such grace of hours,  
 That none should mow the grass there  
 While so confused with flowers.

L'ultima ottava chiude dunque la poesia con una «preghiera» che viene innalzata dalla coppia, passata (verosimilmente) dalla posizione china dell'adorazione durante la raccolta dei fiori alla posizione eretta al momento dell'invocazione, prima di uscire dal tempio. La prossemica verticale colloca i due protagonisti tra il prato in basso e il cielo in alto, pur non venendo attivata alcuna funzione conativa dall'io lirico verso un destinatario esplicito, presumibilmente posto, tuttavia, al di sopra di loro, in sintonia con le parole che si elevano in forma di supplica («We raised»). La preghiera, tuttavia, non è così semplice o umile («simple») come viene definita dall'io lirico quale portavoce della coppia. O meglio, la sua semplicità o umiltà, rispetto a ciò che gli oranti sperano che venga concesso, è complicata da rimandi teologici impliciti ed espliciti, evocati dal termine cruciale «grazia», in linea con la gerarchia delle due opzioni augurate, quella prioritaria e quella in subordine, ai fini della salvezza auspicata dei fiori.

L'auspicio primario espresso dalla preghiera, dovendo l'erba del prato essere prima o poi necessariamente tagliata, è quello dell'oblio, si

che «quel posto possa essere dimenticato», e quindi tralasciato da parte dell'agente preposto al compito: in questo caso da parte dell'uomo che, nel naturale periodo della «falciatura generale», verrebbe così a essere strumento allegorico o iconografico della *grim reaper*, la morte, quale “mietitrice trista” che reca in mano la fienaja. Ma non è all'agente umano (volontario o involontario) che la preghiera sembra essere rivolta, bensì a un agente superiore, come se qui Frost invocasse una Potenza più grande, somma, innominabile, che potesse applicare al rovescio la dottrina teologica della preterizione. È questa, infatti, la dottrina calvinista per cui, sulla base di un qualche insondabile disegno, Dio sceglie di “passare oltre” (*praeterire*), e quindi tralasciare (abbandonandole a se stesse), alcune creature in quanto non destinate alla salvezza, quindi escluse, imper-scrutabilmente, dal dono della Sua grazia. Applicare al contrario questa dottrina significherebbe così assegnare alla dimenticanza del luogo e delle creature che lo animano la funzione opposta, ossia il potere di elargire, pur per un periodo determinato, la grazia salvifica. In subordine a tale privilegio, dovesse essere impossibile concederlo, la preghiera ripiega sulla richiesta di una «grazia» per così dire inferiore, più limitata nel tempo («a grace of hours»), sicché la “mietitrice trista” posponga l'ora fatale, e non operi quando i fiori, pur nella caducità che li contraddistingue, sono ancora un tutt'uno estetico con l'erba.

Questo auspicio che si possa evitare l'inevitabile in natura (un paradigma frostiano) ritorna in *Spring Pools*, la lirica di apertura di *West-Running Brook* (1928), la poesia forse più famosa in questo senso, tra le altre, del poeta americano. Per quanto impersonale e oggettiva, è anch'essa una preghiera di fine inverno e inizio primavera tesa a invocare la salvaguardia delle forme del vivente. Da proteggere, in questo caso, sì da scongiurarne la perdita, sono tanto le pozze d'acqua di neve sciolta in una radura nei boschi (un altro tempio, pur non del tepore, bensì del freddo e dei brividi nel passaggio delle stagioni), quanto i fragili fiori spuntati accanto a esse:

These pools that, though in forests, still reflect  
 The total sky almost without defect,  
 And like the flowers beside them, chill and shiver,  
 Will like the flowers beside them soon be gone,  
 And yet not out by any brook or river,  
 But up by roots to bring dark foliage on.

The trees that have it in their pent-up buds  
 To darken nature and be summer woods –  
 Let them think twice before they use their powers  
 To blot out and drink up and sweep away  
 These flowery waters and these watery flowers  
 From snow that melted only yesterday.<sup>37</sup>

Composta da due sestine (ognuna, per schema rimico, suddivisibile in un distico baciato e una quartina a rima alternata), *Spring Pools* è leggibile come un'operazione poetica di intenzionalità autoriale a livello sia meta-formale, sia più ampiamente meta-generico. In virtù della supplica devozionale con cui nella chiusa l'io lirico implora infine gli alberi che dall'alto dominano la scena (in realtà un auspicio ai limiti dell'ammonimento: «Let them think twice»), la poesia mira sì a evitare la distruzione violenta, ancorché naturale e non imputabile all'attività umana («To blot out and drink up and sweep away»), dell'equilibrio sottostante di acqua e fiori, ossia di quell'incanto speculare di nitore e tremolio veicolato dal chiasmo «These flowery waters and these watery flowers» che verrebbe in tal modo a dissolversi. Nel contempo, però, essa sembra anche proporsi come un tentativo di eludere la conseguente ripercussione per così dire formale dell'evento indesiderato sulla stessa arte verbale, ossia quella di dover dare forma al lamento o canto dolente che in genere si intona per compensare (o rassegnarsi a) una perdita subita. In questo senso *Spring Pools* può essere interpretata come un'attestazione pre- o anti-elegiaca, tanto più netta quanto più rarefatta, vale a dire un'esortazione a opporsi o quanto meno a sottrarsi criticamente all'elegia non solo come specifica forma poetica, ma anche come genere più ampio e tradizionale, a fronte dell'insufficienza o dell'inadeguatezza del suo intento consolatorio.

### *Wreaths and requiems*

Thomas non avrebbe avuto modo di leggere *Spring Pools* o qualsiasi altra lirica di *West-Running Brook*. Ma per lo scrittore britannico la poesia come preghiera, anche (e soprattutto) quando questa diventa elegia, non sembra essere oggetto di critica come in Frost, sebbene anche in Frost inevitabili «tracce» elegiache siano spesso presenti quali residui ine-

37 E. C. LATHEM (Ed.), *The Poetry of Robert Frost*, cit., p. 245.

ludibili del genere e delle sue varie forme poetiche<sup>38</sup>. Anzi, l'elegia sembra tanto più affine all'inclinazione nostalgica e malinconica di Thomas (un'inclinazione spesso al limite della pulsione di morte attraverso acute fasi depressive e autodistruttive) quanto più il prosatore si scopre poeta.

Al di là di una sola lirica intitolata *Prayer* (un titolo poi ridimensionato a proto-titolo o titolo alternativo)<sup>39</sup>, la poesia che può essere più direttamente associata alla preghiera è la ben nota *Rain*, scritta da Thomas il 7 gennaio 1916<sup>40</sup>. Composta da diciotto versi, la lirica è sintatticamente divisa in due parti, due frasi complesse, che di fatto possono essere lette come due unità strofiche distinte, pur non separate dallo spazio testuale che a livello grafologico le renderebbe tali. La prima unità è costituita da sei versi. Nell'incipit la «pioggia» batte il ritmo del verso con una triplice ripetizione del titolo stesso, quasi a rappresentare anche al livello fonologico (testuale e referenziale) il suono che essa produce all'ascolto di chi la ode cadere:

Rain, midnight rain, nothing but the wild rain  
On this bleak hut, and solitude, and me  
Remembering again that I shall die  
And neither hear the rain nor give it thanks  
For washing me cleaner than I have been  
Since I was born into this solitude.

È dunque la pioggia notturna che scende incessante sulla baracca (una delle tante nel campo di addestramento della base militare di Hare Hall, a Romford, Essex) a indurre l'io lirico al raccoglimento: un'intensa concentrazione mentale e spirituale che, pur all'apparenza diversissima, rinvia a una delle meditazioni notturne più toccanti della poesia

38 Cfr. GUY ROTELLA, *Robert Frost and the Vestiges of Elegy*, in «Literary Imagination» 14, 1 (2012), pp. 88-102.

39 Al componimento, menzionato come «prayer», si allude in una lettera del 15 luglio 1915 di Thomas alla Farjeon, quindi nel titolo (tra parentesi quadre) della poesia *For These [Prayer]* in *The Collected Poems of Edward Thomas*, R. GEORGE THOMAS (Ed.), Oxford 1978, pp. 239, 402-403.

40 E. THOMAS, *The Annotated Collected Poems*, E. LONGLEY (Ed.), cit., p. 105. Tutte le citazioni dalle opere poetiche di Thomas sono tratte da questa edizione, mentre le traduzioni italiane dei versi citati o richiamati sono di chi scrive. Il vuoto italiano su Thomas è stato colmato da *La strada presa: poesie scelte*, con testo a fronte, a cura di PAOLO FEBBRARO, Roma 2017, un'edizione corredata di un'estesa *Introduzione*, pp. 9-33 (dove si tratta anche del rapporto con Frost) e relativi apparati critici.



inglese. Come l'ascolto del canto notturno dell'usignolo spinge il poeta romantico ad abbandonarsi al suo desiderio di morte, così l'ascolto della pioggia notturna spinge il poeta soldato, nella sua più profonda solitudine, a cui sembra destinato fin dalla nascita, a fare riemergere il pensiero ricorrente della sua fine. «Darkling I listen; and, for many a time / I have been half in love with easeful Death», dice Keats nella sua ode più famosa, fino a contemplare l'epilogo indolore della sua vita proprio al culmine della «mezzanotte» («to cease upon the midnight with no pain»). L'auspicio tenebroso trasforma così il canto di gioia dell'uccello in una preghiera per i defunti («thy requiem», «thy plaintive anthem») <sup>41</sup>. Il *memento mori* di Thomas durante la «pioggia di mezzanotte» («Remembering again that I shall die») è ripetitivo («again») nella meditazione della poesia, in quanto continuamente presente e reiterato anche nella vita e nella sua scrittura (privata e pubblica). In *Rain*, tuttavia, il *memento* si arricchisce non solo di un esercizio affine, per quanto lugubre, quale la *praemeditatio mortis*, ma anche di una duplice dimensione devozionale. La *praemeditatio* chiude la prima parte della poesia. Essa prospetta la liberazione dell'io lirico per sottrazione, proiettandolo mentalmente verso la privazione tanto dell'ascolto della pioggia («neither hear the rain») quanto dell'atto del ringraziamento da esprimere alla stessa («nor give it thanks») per la purificazione che opera su di lui («washing me cleaner»). Lo sviluppo devozionale vero e proprio, invece, spetta alla seconda parte della poesia, un'unità che per intensità stilistica e semantica può essere considerata, a mio avviso, all'altezza della chiusa di *The Dead*, nei *Dubliners* di Joyce.

La seconda parte della lirica è costituita anch'essa da un'unica frase, ancor più complessa, non solo per il raddoppiamento dell'estensione testuale (dodici versi rispetto alla prima di sei), ma anche per la transizione apparentemente contraddittoria da un momento devozionale all'altro. Il passaggio tra questi due momenti è immediato, a inizio di unità, dove alla lapidaria benedizione del verso di apertura della strofa segue subito l'avvio della preghiera vera e propria che, ininterrotta come la pioggia, continua per gli undici versi successivi fino al termine della lirica:

41 JOHN KEATS, *Ode to a Nightingale* in *Selected Poems and Letters*, DOUGLAS BUSH (Ed.), Boston 1959, pp. 206-207, vv. 51-52, 56, 60, 75.

Blessed are the dead that the rain rains upon:  
 But here I pray that none whom once I loved  
 Is dying to-night or lying still awake  
 Solitary, listening to the rain,  
 Either in pain or thus in sympathy  
 Helpless among the living and the dead,  
 Like a cold water among broken reeds,  
 Myriads of broken reeds all still and stiff,  
 Like me who have no love which this wild rain  
 Has not dissolved except the love of death,  
 If love it be towards what is perfect and  
 Cannot, the tempest tells me, disappoint.

Il verso iniziale è un'auto-citazione, di fatto ripresa *verbatim* da *The Icknield Way*, un'opera in prosa del 1913, dove al termine di una cupa meditazione sulla pioggia Thomas esprime la convinzione che prima o poi scoprirà il vero senso delle parole che un tempo tanto amava: «“Blessed are the dead that the rain rains on”»<sup>42</sup>. Gesto simbolico o comportamentale, atto linguistico o enunciato performativo, la benedizione è anche un vero e proprio lemma biblico a sé stante, ai cui diversi termini e impieghi nella lingua di origine l'inglese della «King James Version» (*bless*, *blessing*, *blessed*) rende solo parzialmente giustizia<sup>43</sup>. Nello specifico, la benedizione (ri)pronunciata qui nella poesia può essere comunque associata alla categoria dell'invocazione del divino da parte delle creature umane per augurare il bene o il favore ad altre creature, situazioni o anche cose all'interno della stessa sfera umana e naturale<sup>44</sup>. Se da un lato, in traduzione, il termine «blessed» si rileva più frequentemente nella formula di benedizione dei Salmi e dei Proverbi, dall'altro esso raggiunge il culmine, a fronte dell'equivalente greco neo-testamentario (*makários*, ossia beato, felice), nelle beatitudini evangeliche del discorso della montagna (Matteo 5). La problematicità di questa seconda parte della poesia (che si riflette poi sull'intero componimento) è però data dal passaggio in avversativa dalla benedizione iniziale («Blessed are») alla preghiera («But here I pray») con cui l'io lirico esprime l'auspicio che – al presente, in quella stessa notte di pioggia («to-night») – nessuno di coloro

42 EDWARD THOMAS, *The Icknield Way*, London 1913, p. 283: «In a little while or in an age – for it is all one – I shall know the full truth of the words I used to love, I knew not why, in my days of nature, in the days before the rain; “Blessed are the dead that the rain rains on”».

43 Cfr. F. RACHEL MAGDALENE, *Bless*, *Blessing*, in *Eerdmans Dictionary of the Bible*, DAVID NOEL FREEDMAN (Ed.), Grand Rapids 2000, p. 192.

44 *Ibidem*.

che ha amato stia morendo o giaccia sveglio e solo, nel dolore o nell'impotenza della compassione, come in una lacerante condizione liminale tra vita e morte. È questa una condizione che viene inoltre resa complessa dalle due subordinate comparative di secondo grado che si susseguono in anafora, la prima impersonale («Like a cold water among broken reeds»), la seconda, invece, espressione diretta della personalità («Like me who have no love»). Entrambe culminano nel *cupio dissolvi* che chiude la poesia-preghiera. Accentuato dalla triplice ripetizione del termine chiave «love», è questo un desiderio sacro-secolare di estenuazione totale, un dileguamento nella pioggia che lava e dissolve tutto, come ha già lavato e dissolto ogni «amore» dell'io lirico, tranne quello per la morte stessa. Se è vero che l'amore autentico è solo «amore per ciò che è perfetto», perfetto allora è, appunto, «l'amore per la morte». In quanto tale – recita il messaggio che il canto ossessivo della pioggia di mezzanotte reca al poeta soldato, non meno di quello estasiante che l'usignolo reca al poeta romantico – è quello il solo amore a cui affidarsi in quanto amore che «non può [...] deludere».

*Rain* è una poesia che, tra le tante, dimostra come le opere in versi di Thomas siano in sostanza estratti concentrati di quelle che lui considerava le parti migliori delle sue opere in prosa. Questo è quanto l'autore stesso, in via generale, aveva espresso l'anno prima in una lettera dell'8 marzo 1915 a John Freeman (richiamandosi in paragone, tra l'altro, anche a Frost, da pochi giorni tornato in America):

By the way what I have done so far have been like quintessences of the best parts of my prose books – not much sharper or more intense, but I hope a little: since the first take off they haven't been Frosty very much or so I imagine and I have tried as often as possible to avoid the facilities offered by blank verse and I try not to be long – I even have an ambition to keep under 12 lines (but rarely succeed).<sup>45</sup>

A distanza di un anno, in una lettera del 16 marzo 1916 indirizzata allo stesso Frost, Thomas menziona proprio *Rain* a conferma precisa di questa tecnica compositiva, la tecnica sollecitata dall'americano, di cui cita il suggerimento (rimando scatologico scherzoso a parte) dato a suo tempo: «Your letter of February 24 only reached me yesterday», scrive Thomas proprio da Hare Hall Camp in risposta a una lettera ricevuta dall'amico oltreoceano. «It referred to some verses I had sent – dismal ones, I gather. Perhaps one

45 JOHN MOORE, *The Life and Letters of Edward Thomas* (1939), Gloucester 1983, p. 326.

was called "Rain". A form of excrement you hoped it was when you said "work all that off in poetry and I shan't complain". Well I never know»<sup>46</sup>.

Se Thomas riesce perfettamente a creare opere in versi come estratti quintessenziali della sua prosa, meno riuscito è l'intento di perseguire le forme della *brevitas*. Tuttavia alcune delle sue poesie meno lunghe, soprattutto quando arrivano a concentrarsi in pochi versi, meno ancora dei suoi dodici auspicati nella lettera a Freeman, possono davvero essere considerate «quintessences of a quintessence»<sup>47</sup>. È questo il caso di quattro poesie uniche, che Thomas limita alla singola forma della quartina. In particolare tre di queste rappresentano, nel loro insieme, momenti diversi tra fine inverno e primavera, come quelli tanto cari al suo amico americano di *A Boy's Will*. Ed è proprio a Frost, sempre nella lettera sopra citata del 16 marzo 1916 da Hare Hall, che Thomas ne descrive uno. «Nearly all the work is indoors, & the weather is changing at last», scrive all'amico. «The snow has melted. The sun is very warm. The rooks in the camp trees are nesting»<sup>48</sup>. Il passo, in realtà, era già diventato poesia pochi giorni prima, una quartina dal titolo eloquente, *Thaw*:

Over the land freckled with snow half-thawed  
The speculating rooks at their nests cawed  
And saw from elm-tops, delicate as flowers of grass,  
What we below could not see, Winter pass.<sup>49</sup>

Sebbene in questa poesia del «disgelo» siano i «corvi» i protagonisti, attori e spettatori dall'alto del passaggio tra fine inverno e inizio primavera, la delicatezza dei «fiori di campo» menzionata per richiamare quella delle «cime degli olmi» è indice della stagione che si apre e preludio alle tante fioriture che seguiranno.

Nelle altre due poesie, attinenti tanto al tema primaverile quanto alla *brevitas* formale, i fiori sono infatti centrali, e, come in Frost, vengono messi in risalto per meditare sulla fragilità e sulla caducità del vivente, non tanto o non solo però nel senso simbolico della stagione, quanto e anche nel senso storico della stagione di guerra disseminata di morti.

46 M. SPENCER (Ed.), *Elected Friends*, cit., p. 126.

47 Così le definisce E. LONGLEY in nota a E. THOMAS, *The Annotated Collected Poems*, cit., p. 284.

48 M. SPENCER (Ed.), *Elected Friends*, cit., p. 126.

49 E. THOMAS, *The Annotated Collected Poems*, cit., p. 114.

Di conseguenza, sembra inevitabile che esse finiscano per assumere una forma elegiaca che va a sovrapporsi sia a quella civica della commemorazione dei caduti (sebbene «no orthodox war memorial»)<sup>50</sup> sia a quella devozionale della preghiera per i defunti.

In ordine di composizione, scritta il 6 aprile 1915 (martedì dopo Pasqua di quell'anno), così recita *In Memoriam (Easter, 1915)*:

The flowers left thick at nightfall in the wood  
 This Eastertide call into mind the men,  
 Now far from home, who, with their sweethearts, should  
 Have gathered them and will do never again.<sup>51</sup>

La visione dei fiori lasciati non colti al calar della sera nei boschi sollecita una triste e pensosa rammemorazione degli uomini lontani da casa. Poiché non potranno mai più raccogliarli insieme alle loro amate, si presuppone che essi non torneranno mai più («never again») da loro. La meditazione diventa così preghiera per i defunti, un *requiem* pasquale in cui la morte – nonostante la perdita di uomini su questa terra, assoluta per le amate, il paese e l'umanità – dovrebbe essere compensata dalla speranza consolatoria della resurrezione che si celebra nel giorno della festività a essa dedicata. *The Cherry Trees*, composta tra il 7 e l'8 maggio 1916, rappresenta un altro sommesso lamento elegiaco per l'assenza dell'evento rituale per eccellenza della comunità, lo sponsale degli amati che più non si celebra, vanificato dalle perdite causate dalla guerra:

The cherry trees bend over and are shedding  
 On the old road where all that passed are dead,  
 Their petals, strewing the grass as for a wedding  
 This early May morn when there is none to wed.<sup>52</sup>

Come i fiori non raccolti al calar della sera nei boschi a Pasqua, così i petali caduti dei fiori di ciliegio nel mattino di maggio, sparsi tra l'erba sulla vecchia strada che custodisce il ricordo pietoso di coloro che lì più non passano, né passeranno, perché morti, vanno a formare le ghirlande spontanee che la natura offre a primavera per la commemorazione dei

50 Cfr. E. LONGLEY in nota a E. THOMAS, *The Annotated Collected Poems*, cit., p. 225.

51 E. THOMAS, *The Annotated Collected Poems*, cit., p. 80.

52 Ivi, p. 120.

caduti. Con queste ghirlande<sup>53</sup> di fiori Edward Thomas accompagna i suoi *requiem*, quasi in rituale premonizione di un destino che è ad attendere il poeta soldato, solo e lontano da casa, la casa a cui nemmeno lui farà ritorno<sup>54</sup>, per portare a compimento il suo amore per ciò che è perfetto, l'unico designato a non deludere i mortali.

53 «Wreath» è il termine qui preso in prestito dall'annotazione della LONGLEY in riferimento alla poesia *In Memoriam* (*Easter, 1915*), in E. THOMAS, *The Annotated Collected Poems*, cit., p. 225. In riferimento invece alla poesia *The Cherry Trees*, sempre a mo' di chiosa, è opportuno ricordare che nella tradizione britannica il ciliegio è anche un albero cimiteriale, la cui presenza non è infrequente nei luoghi verdi di sepoltura inglesi.

54 Edward Thomas, caduto in azione, Battaglia di Arras, 9 aprile 1917, lunedì dell'angelo, sepolto nel Cimetière militaire d'Agny, Francia.

# Cosmoteandrisimo e culto primordiale in *To a God Unknown* di John Steinbeck

Cristiano Marasca

## *To a God Unknown come parabola del sacro*

*To a God Unknown* è un'opera che genera nel lettore un profondo senso di smarrimento lasciandolo, per usare le parole dell'autore, «puzzled and unable to understand what he has witnessed»<sup>1</sup>. Questo disorientamento accomuna lettore e personaggi, ambo le parti di fronte ad un «mistero» da interpretare. Una sensazione a cui non era estraneo lo stesso Steinbeck, come rivela la dedica di una copia del romanzo all'amico Duke Sheffield:

This story has grown since I started it. From a novel about people, it has become a novel about the world. [...] The story is too big, Duke. I'm so afraid of it sometimes... Joseph is a giant shouldering his way among the ages, pushing the stars aside to make a passage to god. [...] I believe it and Joseph believes it. The story is a parable.<sup>2</sup>

Anche la storia editoriale italiana del romanzo riflette una certa complessità, tradotto da Eugenio Montale nel 1940 (con il contributo non dichiarato di Lucia Rodocanachi in veste di *ghost translator*), il testo vide la luce solo sei anni dopo, a causa dei veti della censura<sup>3</sup>.

- 1 Cfr. CHERYL WESTON, JOHN V. KNAPP, *Profiles of the Scientific Personality: John Steinbeck's "The Snake"*, in «Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature» 22, 1 (1989), p. 97.
- 2 JACKSON J. BENSON, *The True Adventures of John Steinbeck, Writer*, New York 1984, p. 260.
- 3 ALBERTO FRACCACRETA, *Il simbolismo autoriflesso in Montale traduttore e tradotto*, in «Semicerchio», LVIII-LIX (2018/1-2), Pisa 2019, p. 90. Sul rapporto tra Montale e la Rodocanachi: EUGENIO MONTALE, *Lettera a Ed. Mondadori 14 settembre 1940*, in SERGIO BOZZOLA, *Steinbeck, Rodocanachi, Montale. Tra traduzione e revisione*, «Studi Novecenteschi» 18 (1991), n. 42, p. 354.

In un certo senso comprendere *To a God Unknown* può essere paragonato alla soluzione di un puzzle complesso. Come osserva Thomas S. Kuhn, la risoluzione di problemi, in ambito scientifico come in quello ludico, richiede spesso un processo di semplificazione: individuare le tessere dello stesso colore, raggrupparle e ricostruire così sezioni del disegno complessivo.<sup>4</sup> Un procedimento che richiama anche le parole di T.S. Eliot: «What we call the beginning is often the end, and to make an end is to make a beginning, the end is where we start from»<sup>5</sup>.

Il presente saggio intende ricomporre gli indizi disseminati nel romanzo, mostrando come la dimensione dell'“arcano” – di difficile comprensione – assuma i tratti del *mysterium fascinans* e del numinoso, con precisi richiami al sacro, e di come i personaggi, posti di fronte a una realtà che li sovrasta, ne ricercano il senso attraverso la preghiera, in forme diverse, e in pratiche culturali o meditative.

Nella seconda parte, l'analisi si concentrerà sull'atteggiamento del protagonista verso la realtà cosmica di Nuestra Señora Valley, in una forma di culto non istituzionalizzato, lontano dalle liturgie codificate, e riconducibile a una dimensione primordiale dell'uomo. Si approfondiranno così la preghiera, il culto, il rito e, più in generale, il rapporto con il trascendente e con il mondo, nella prospettiva del teologo Raimon Panikkar, che definisce questa complessa relazionalità come *cosmoteandrismo*<sup>6</sup>.

### *Steinbeck e il Sacro: tra teologia e natura*

Quale fu, innanzitutto, il rapporto di Steinbeck con il sacro, la preghiera e il culto? Per lungo tempo la critica ha sostenuto che il suo atteggiamento fosse essenzialmente ateo; una visione, questa, messa in discussione nell'ultimo decennio da William Ray<sup>7</sup>, il quale ha sottolineato il peso che ebbe, nella formazione dello scrittore, la frequentazione assidua della chiesa episcopaliana, soprattutto nelle attività liturgiche, come chie-

4 Cfr. THOMAS S. KUHN, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago 1970, p. 35.

5 T. S. ELIOT, *Little Gidding*, in *Four Quartets*, Londra 1974, p. 59.

6 RAIMON PANIKKAR, *Il ritmo dell'essere. Le Gifford Lectures, filosofia e teologia*, tomo I, Milano 2012, p. 347.

7 Cfr. WILLIAM RAY, *John Steinbeck, Episcopalian: St. Paul's, Salinas: Part Two, After World War II*, in «The Steinbeck Review» 11, 1 (2014), p. 14.



richetto e corista, fino alla partenza per Stanford. In seguito, Steinbeck si allontanò da molti aspetti della “high churchness” dell’episcopalismo della sua giovinezza, pur continuando occasionalmente a partecipare a funzioni religiose, come ricordano amici e familiari. La religione rimase comunque una *powerful presence* nelle sue opere, tanto che Timmermann lo definì un «anglicano agnostico»<sup>8</sup>. Nel suo ultimo progetto editoriale, *Travels With Charley* (1962), Steinbeck dichiarò l’intenzione, viaggiando da est a ovest degli Stati Uniti, di frequentare la chiesa la domenica<sup>9</sup>. Scelse inoltre di celebrare i propri funerali nella chiesa episcopaliana di St. James, a Madison Avenue, New York, e non ultimo, ebbe ad affermare: «outside of the Boy Scouts and the Episcopal choir, I have never had an impulse to join things»<sup>10</sup>.

Se, come spesso accade, parte della natura più profonda di un uomo emerge dalla sua biblioteca, in quella di Steinbeck colpisce la presenza di testi legati a un retroterra familiare di tipo religioso: «some literature was in the air around me. The Bible I absorbed through my skin. My uncles exuded Shakespeare, and Pilgrim’s Progress was mixed with my mother’s milk»<sup>11</sup>. Lo stile e il linguaggio narrativo di Steinbeck sono profondamente intrisi di riferimenti biblici. Tra i suoi volumi figurava anche una copia di *Travels Through Arabia Deserta* di Charles Doughty, un testo di profondissime riflessioni religiose nel confronto con l’Islam che egli considerava «the greatest secular prose in English that I know», lodandone la capacità di forgiare la lingua come «a great stone with designs of metal and outcroppings of preciousness, emerald and diamond and obsidian». Nonostante la maggiore semplicità stilistica, anche Steinbeck condivide con Doughty l’attenzione agli aspetti spirituali e religiosi e la descrizione minuziosa dei gesti cultuali negli incontri narrati<sup>12</sup>.

8 Cfr. WILLIAM RAY, *John Steinbeck, Episcopalian: St. Paul’s, Salinas: Part One*, in «Steinbeck Review» 10, 2 (2013), p. 121.

9 Cfr. JOHN STEINBECK, *Travels with Charley: In Search of America*, Harmondsworth 1980, p. 25.

10 JOHN STEINBECK, *America and Americans and Selected Nonfiction*, New York 2002, p. 102.

11 JOHN STEINBECK, *The Acts of King Arthur and His Noble Knights*, a cura di CHASE HORTON, London 1977, p. XII.

12 JOHN STEINBECK, *Lettera a Pascal Covici, 22 gennaio 1949*, in JOHN STEINBECK, *Steinbeck: A Life in Letters*, a cura di ELAINE STEINBECK, ROBERT WALLSTEN, New York 1975, pp. 347-348.

Questa duplice sensibilità si riflette in uno dei concetti chiave di questo saggio, il *cosmoteandrisimo*, ben sintetizzato proprio nella frase su Boy Scouts e coro episcopaliano.

In essa si intrecciano due modalità di approccio al reale: da un lato, il culto, il canto, la bellezza, la preghiera istituzionale come vie di accesso al trascendente; dall'altro, il rapporto diretto con la natura, l'ideale del *trapper*, dell'uomo dei boschi di Thoreau. Due dimensioni – la terra e il cielo – che Steinbeck, in coerenza con la sua idea di *dissonant symphony*, riesce a conciliare e a rendere vive nei suoi personaggi. Non a caso, proprio una delle sue letture predilette, *Il ramo d'oro* di Frazer, afferma: «in fin dei conti, le nostre somiglianze con i selvaggi sono ben più numerose delle differenze [...] Noi siamo come gli eredi di una fortuna tramandata da tanti secoli che si è persa la memoria di quelli che l'hanno costruita»<sup>13</sup>.

*Dal sacro familiare al sacrificio cosmico: la trama dell'opera*

Joseph Wayne, trentacinquenne, nel 1902 lascia la casa paterna in Vermont per stabilirsi in California. Nella Nuestra Señora Valley acquista un terreno e costruisce la sua dimora sotto una quercia che assume progressivamente un valore simbolico, soprattutto dopo la morte del padre. Richiama i fratelli e, con Juan, scopre un boschetto con una roccia sorgiva percepita come luogo sacro. Sposa Elisabeth, che a sua volta avverte la sacralità del sito, ma l'omicidio di Benji da parte di Juanito incrina la vita della comunità.

Joseph sviluppa pratiche culturali legate alla quercia, che esasperano Burton fino ad allontanarlo. Una grave siccità colpisce la valle: Elisabeth muore cadendo dalla roccia e Rama si concede a Joseph in un gesto rituale. La famiglia si dissolve; Thomas parte, mentre Joseph rimane convinto che la roccia sia il cuore della terra. Dopo l'incontro con un uomo che sacrifica al sole, intensifica i riti fino a offrire sangue e vita: mentre muore, cade la pioggia.

13 JAMES G. FRAZER, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, trad. di L. Berti, Torino 1973, vol. 1, p. 425.

*Dal "numinosum" alla preghiera: il sacro come esperienza liminale*

Il rapporto con il reale, la percezione del "numinosum" e l'esperienza liminale costituiscono il primo nucleo tematico del romanzo. L'opera si apre con un inno vedico che descrive un dio sconosciuto attraverso attributi ambivalenti: «giver of breath, his shadow is life», chiudendo ogni strofa con l'interrogativo «who is the God to whom we shall sacrifice?»<sup>14</sup>. La domanda introduce sia la ricerca dell'identità di questo *unknown God* sia l'inevitabilità del sacrificio, ben diversa dal riferimento paolino all'ara dell'Areopago (Atti 17: 23).

Il sacrificio segna da subito l'identità di Joseph: di fronte al matrimonio dei fratelli confida al padre «there won't be enough in the land for all of us» e «the farm is too small – and [...] I have a hunger for land of my own sir»<sup>15</sup>. La sua partenza verso la California è insieme un'impresa pionieristica e un'offerta rischiosa. La benedizione paterna assume toni eucologici: «May the blessing of God and my blessing rest on this child. May he live in the light of the Face. May he love his life»<sup>16</sup>, invocazione rivolta non tanto al figlio quanto a Dio, garante della sua protezione. La traduzione di Montale trasforma in seconda persona il testo della benedizione «Possa tu vivere nella luce del Volto e amare la tua stessa vita»<sup>17</sup>, ma nel testo originale l'invocazione è tutt'altro che rivolta al figlio ma piuttosto ad un Dio (indefinito) cui il vecchio padre si rivolge affidandogli il figlio. Una benedizione nel senso stretto intesa come invocazione a Dio per ottenere la protezione sul figlio.

Il primo incontro di Joseph con la Nuestra Señora Valley ripropone i tratti della liminalità e dell'ambivalenza: «he sniffed at the valley hungrily [...] he laughed with delight»<sup>18</sup>. Addentrandosi nella foresta «Joseph became timid and yet eager», e l'esperienza con la terra assume quasi i toni di un flirt amoroso. Steinbeck sottolinea come il protagonista appaia «half

14 JOHN STEINBECK, *To a God Unknown*, in JOHN STEINBECK, *Novels and Stories 1932-1937: The Pastures of Heaven, To a God Unknown, Tortilla Flat, In Dubious Battle, Of Mice and Men*, a cura di ROBERT DEMOTT e ELAINE A. STEINBECK, New York 1994 (vol. 72), p. 173.

15 Ivi, p. 176.

16 Ivi, p. 177.

17 JOHN STEINBECK, *Al Dio sconosciuto*, trad. it. Eugenio Montale, Milano 1956, p. 9.

18 J. STEINBECK, *To a God Unknown*, cit., p. 178.

drugged and overwhelmed by the forest of Our Lady [...]. The endless green halls and aisles and coves seemed to have meanings as obscure and promising as symbols of an ancient religion». Joseph, scosso, esclama: «Perhaps I'm ill [...] when I open my eyes I may find that all this is a delirium and fever»<sup>19</sup>. La scena si carica di presagi autoavverantesi: «the fear came upon him that this land might be the figure of a dream which would dissolve into a dry and dusty morning» e di dettagli simbolici, come il ramo di manzanita (*Arctostaphylos Densiflora*), pianta sacra presso i nativi americani, che gli fa cadere il cappello, costringendolo a scendere da cavallo e a toccare fisicamente la terra. In uno stato di trance, Joseph prende coscienza: «he had been dull and now suddenly was sensitized; had been asleep and was awakened», fino a intuire, in forma iniziatica, la morte del padre: «He's dead [...] My father must be dead»<sup>20</sup>. Venendo a chiudere un'ampia sequenza narrativa. Il prosieguo è sempre negli stessi toni: «it was a trail of innumerable meanings»<sup>21</sup>. Allo scorgere per la prima volta della grande quercia che sarà il centro della sua proprietà, Joseph entra in una sorta di rapimento estatico: «A long time he sat there. As he looked into the valley, Joseph felt his body flushing with a hot fluid of love. "This is mine"»<sup>22</sup>. L'autore insiste sulla percezione della terra – l'odore della pioggia, il contatto con l'erba in toni quasi sensuali – finché Joseph, riprendendosi, si chiede: «what is this? [...] what came over me then? Can I have a need that great?»<sup>23</sup>.

La morte del padre, comunicata dai fratelli in una lettera, ripropone elementi di liminalità e ambivalenza: «His mind was not clear at last. He said some very peculiar things. He did not talk about you so much as he talked to you. He said he could live as long as he wanted, but he wished to see your new land. [...] I need to go there and see». Negli ultimi istanti «he talked a great deal about floating over the country and he thought he was doing it» e, ormai estraniato, «he talked about mating animals [...] said the whole earth was a...», lasciando la frase sospesa. Il resoconto si chiude con una nota decisiva: «I tried to get him to pray with me that his last words were not Christian words [...] his last words were to you, as

19 Ivi, p. 179.

20 Ivi, p. 180.

21 *Ibidem*.

22 Ivi, p. 181.

23 Ivi, p. 182.

though he talked with you»<sup>24</sup>. La ricezione della notizia è causa di un ulteriore stato di “alterazione” in Joseph «His mind was inert and numb, but there was no sadness in him». Ed in una scena estatica, segnata da sensazioni uditive legate ai suoni della natura avverte che il padre «which had dwelt in his youth like a cloud of peace, had entered the tree»<sup>25</sup>. E ancora una volta la reazione è quella della preghiera (anche se inconscia, verbalmente inespressa, ed inconsapevole): «he raised his hand in greeting. He said very softly “I’m glad you’ve come, sir. I didn’t know until now how lonely I’ve been for you”». La preghiera all’albero / padre diventa quasi un dialogo «the tree stirred slightly» e ancora prosegue «it is good land, you see [...] you’ll like to be staying, sir». Ma la condizione in cui si trova è di difficile razionalizzazione, tanto che «he shook his head to clear out the last of the numbness and he laughed at himself, partly in shame for the good thoughts, and partly in wonder at his sudden feeling of kinship with the tree»<sup>26</sup> attribuendo la colpa di tale stato mentale alla solitudine.

Il primo avventurarsi di Joseph in un boschetto al cui centro si erge una roccia mastodontica coperta di muschi, e da cui sgorga una sorgente, suscita nuovamente sensazioni con una certa curvatura mistica: «The edifice was something like an altar that had melted and run down over itself». E di fronte alla scena invita gli altri quasi ad un sacro silenzio: «be still a moment, Tom. [...] there’s something here. You are afraid of it, but I know it, Somewhere, perhaps in an old dream, I have seen this place, or perhaps felt the feeling of this place [...] this is holy and this is old. This is ancient – and holy»<sup>27</sup>.

Il rito del matrimonio in una cappella protestante di Monterey si ammantava di analoghi elementi mistici: «the church had so often seen two ripe bodies die by the process of marriage that it seemed to celebrate a mystic double death with its ritual. Both Joseph and Elizabeth felt the sullenness of the sentence. “You must endure”»<sup>28</sup>. Durante il matrimonio Elizabeth sussurra una preghiera: «I must pray a little. Lord Jesus, make things easy for me because I am afraid. In all the time I’ve had to learn about myself, I have learned nothing. Be kind to me, Lord Jesus, at least

24 Ivi, p. 192.

25 Ivi, p. 193.

26 *Ibidem*.

27 Ivi, p. 207.

28 Ivi, p. 227.

until I learn what kind of thing I am»<sup>29</sup>. Anche qui la sua invocazione si intreccia a percezioni sensoriali di tipo visivo: «she wished there were a crucifix some place in the church, but it was a Protestant church, and when she drew a picture of the Christ in her mind, He had the face, the youthful beard, the piercing puzzled eyes of Joseph who stood beside her»<sup>30</sup>. I pensieri di Joseph durante il rito non si discostano molto: tra sé commenta «There's a foulness here», mentre anche per lui l'incontro con il totalmente Altro assume tratti sensoriali, questa volta uditivi, «here's God, come late to the wedding. Here's the iron god at last», afferma, e Steinbeck annota: «He felt that he would pray if he knew some powerful way to do it. "This ties in. This is the marriage – the good iron voice" [...] Beloved bells, pounding your bodies with your frantic hearts»<sup>31</sup>.

L'arrivo dei novelli sposi al ranch segna un ulteriore passaggio liminale, amplificato dalla scena successiva. Giunti al passo che si apre sulla valle, Steinbeck descrive il paesaggio con intensità cromatica e emotiva, paragonabile ai dipinti di Thomas Moran nei *Western Surveys*<sup>32</sup> o alle vedute montane di Albert Bierstadt e Thomas Hill della Hudson River School<sup>33</sup>. L'ingresso nella proprietà, come già accaduto a Joseph, assume i tratti di un'esperienza mistica: «my eyes were open and I was asleep», osserva Elizabeth, il cui volto «had gone haggard and her eyes were horrified». «I want to stop, dear. I'm afraid», esclama, «she stood shivering in the shade». Joseph vorrebbe confidarle il suo vissuto interiore, ma lo affida nuovamente alla preghiera: «I'm cold with a thing to say, and prayerful for a way to say it». «He was entranced», nota l'autore, mentre Joseph riflette: «Christ nailed up might be more than a symbol of all pain [...] And a man standing on a hilltop with his arms outstretched, a symbol, he too might be a reservoir of all the pain that ever was». La reazione di Elizabeth è immediata: «for a moment she broke into his thinking, crying "Joseph, I'm afraid"»<sup>34</sup>. Tentando di spiegare il luogo e l'esperienza, Joseph afferma:

29 *Ibidem*.

30 *Ibidem*.

31 Ivi, p. 228.

32 REBECCA BEDELL, *The Anatomy of Nature: Geology & American Landscape Painting, 1825-1875*, Princeton 2002, pp. 123-145.

33 LINDA S. FERBER, *The Hudson River School: Nature and the American Vision*, New York 2009, pp. 151-159.

34 J. STEINBECK, *To a God Unknown*, cit., p. 232.

This is a space between the real and the clean, unwavering real, undistorted by the senses. Here is a boundary. Yesterday we were married and it was no marriage. This is our marriage – through the pass – entering the passage like sperm and egg that have become a single unit of pregnancy. This is a symbol of the undistorted real. I have a moment in my heart, different in shape, in texture, in duration from any other moment [...] Christ in his little time on the nails carried within his body all the suffering that ever was, and in him it was undistorted.<sup>35</sup>

Dopo alcuni tentennamenti e paure indistinte, Elizabeth esclama:

«I'm afraid, Joseph, I'm terribly afraid». In fine acconsente: «I'll go, Joseph [...] I'll have to go, but I'll be leaving myself behind. I'll think of myself standing here [...] I'll be a grown woman on the other side». Varcato il passo e aperta la vista sulla valle, cerca di ridimensionare l'esperienza: «I've been having a bad dream. I've been asleep. I'll forget the dream now. It wasn't real!». <sup>36</sup>

Un presagio introduce la svolta narrativa: «There's an enemy out to-night. The air is unfriendly»<sup>37</sup>, afferma Joseph poco prima di apprendere l'uccisione di Benji da parte di Juanito. La notte, che Rama paragona a Halloween «when ghosts are loose», diventa occasione di confessioni segrete: «He is eternal, his father died, and it was not a death [...] I worship him, and there's no need of a return in that»<sup>38</sup>.

L'esperienza mistica si attenua, ma riaffiora nei toni profetici della brezza biblica di Elia (1 Re 19: 9-16): «The wind brought a pine smell down from the hills [...] the hills reached out tender arms to him and the mountains were as gentle and insistent as loving woman who is half asleep»<sup>39</sup>.

Infine, il contatto con il totalmente Altro si manifesta nel perdono accordato a Juanito: «Joseph felt very glad now, for within him there was arising the knowledge that his nature and the nature of the land were the same»<sup>40</sup>.

Ancora una volta l'esperienza olfattiva, segnata dal profumo resinoso tipico dei boschi californiani – popolati dal *Calocedrus decurrens* (*Incense Cedar*) – richiama in Elizabeth desideri e memorie durante la gravidanza: «the resinous odor of the needles seemed the most delicious thing in the world. She longed to smell it until her body ached with desire. And all

35 Ivi, p. 232.

36 Ivi, p. 234.

37 Ivi, p. 239.

38 Ivi, p. 246.

39 Ivi, p. 249.

40 Ivi, p. 253.

the time she looked at the black pine grove on the ridge»<sup>41</sup>. Il richiamo degli alberi diventa irresistibile e, scorrendo il boschetto sulla collina, confessa: «I want to drive myself, I want to be alone»<sup>42</sup>. Giunta alla radura al centro del bosco, la sua ricerca si compie:

All of her irritation was gone now; she went happily forward and entered the forest [...] there was a demand upon her that she penetrate deep into the forest [...] Her eyes grew wide with wonder at the circle of trees and the clear flat place. And then her eyes swept to the huge, misshapen green rock. She whispered to herself "I think I knew it as here, something in my breast told me it was here, this dear good thing".<sup>43</sup>

Contemplando quindi la roccia «her mind lost all sharp thought and became thronged with slowly turning memories, untroubled meaningless and vague»<sup>44</sup>. Fino a quando, in un senso mistico di potenza, la roccia inizia ad apparirle nelle fattezze di un animale accovacciato

a vibration of horror was sweeping through the glade [...] before her fear was gone, she scrambled up to her kneed to pray. She tried to think what had happened in the glade, but the memory of it was fading. It was an old thing, so old that I have nearly forgotten it [...] it was an unlawful thing» and she prayed "Our father, which art in Heaven, hallowed be Thy name" – and she prayed "Lord Jesus protect me from those forbidden things, and keep me in the way of light and tenderness. Do not let this thing pass through me into my child, Lord Jesus. Guard me against the ancient things in my blood".<sup>45</sup>

Li Elizabeth ricorda le parole del padre, secondo cui i loro antenati, millenni prima, avevano seguito la via druidica. L'effetto della preghiera è immediato: «When the prayer was done, she felt better. A clear light entered her mind again and drove out the fear, and with it, a memory of the fear»<sup>46</sup>.

Più avanti, quando Elizabeth accenna alla sua visita alla roccia, Joseph commenta: «I know the place» e «it's a strange place»<sup>47</sup>. Nel successivo ritorno della coppia al boschetto riaffiorano i segni olfattivi già legati al sacro: «I'd like to have you ride up to the pines with me. The smell of pines would

41 Ivi, p. 279.

42 Ivi, p. 280.

43 Ivi, p. 281.

44 Ivi, p. 281.

45 Ivi, p. 282.

46 Ivi, p. 283.

47 Ivi, p. 291.



be good». Elizabeth cerca di razionalizzare l'esperienza: «my condition was responsible for what happened. I was oversensitive [...] it was quiet, Joseph, more quiet than anything I've ever known. I sat in front of the rock because that place seemed saturated with peace. It seemed to be giving me something I needed». L'esperienza si intensifica fino a una confessione radicale: «And I loved the rock [...] more than you or the baby or myself [...] the rock was the strongest, dearest thing in the world»<sup>48</sup>. Ma la percezione muta bruscamente: «something malicious was in the glade, something that wanted to destroy me». Fuggita dal bosco, prega a lungo: «when I got outside, I prayed. Oh, I prayed a long time». Col tempo, però, l'esperienza si trasforma in sogno inquietante, e Elizabeth decide di tornare per verificare «that it is just an old moss-covered rock in a clearing. Then I won't dream about it any more». Interrogando Joseph: «are you afraid of the place, too?», resta infine nel dubbio che egli le abbia tenuto nascosto qualcosa<sup>49</sup>.

Quando infine i due raggiungono il boschetto, alla domanda di Joseph sul motivo della visita, Elizabeth risponde: «I'm going to scotch the rock», espressione dal senso ambiguo «mettere fine, rendere innocuo, colpire, ferire»<sup>50</sup>. La dichiarazione, fino ad allora taciuta, è seguita da un presagio: un falco piomba su una lepre per spezzarle il collo, ma manca il colpo «he should have broken its neck with the first blow, but he missed»<sup>51</sup>, e scompare sorvolando il bosco. Poco dopo, di fronte alla roccia, Elizabeth cerca di ridurre a ragione l'esperienza: «You see, it was only my condition»; «Nothing in there, just a deep hole in the rock»; e infine: «I'll never dream of you any more». Tentando di ammansirla, domarla, – «to tame it» – si arrampica sulla pietra, ma precipita e muore sul colpo. Joseph reagisce con parole che riconoscono il mistero insito nel luogo e nell'accaduto: «I don't know what it is [...] it was too simple, too easy, too quick»<sup>52</sup>. La sua risposta si fa preghiera-dialogo, simile a quella già rivolta all'albero: «Now you are two, and you are here. Now I will know where I must come»<sup>53</sup>.

Un dettaglio apparentemente marginale, ma tutt'altro che insignificante, merita attenzione: i funerali di Elizabeth, appena accennati e relegati sullo

48 Ivi, p. 307.

49 Ivi, p. 308.

50 <https://www.wordreference.com/definition/scotch> (ultima visita: 1 dicembre 2024).

51 J. STEINBECK, *To a God Unknown*, cit., p. 312.

52 Ivi, p. 313.

53 Ivi, p. 313.

sfondo. Steinbeck annota soltanto che «The children played quietly. They played “Aunt Elizabeth’s Funeral” for weeks, burying a cartridge box over and over»<sup>54</sup>. La ritualità messa in atto dai bambini, ripetuta ossessivamente, diventa per loro un modo di accostarsi all’incomprensibile e all’ignoto, e anticipa alcuni tratti dell’atteggiamento ritualizzato di Joseph lungo il romanzo.

In seguito Joseph e Thomas esplorano la costa e, notando un’area intatta dalla siccità, Joseph osserva: «I wonder where the moisture comes from [...] no grass is there, but here in the creases it’s as green as a jungle [...] our land is dry and there’s no help for it. But here – I resent this place, Thomas»<sup>55</sup>. Sulle pendici che scendono verso l’oceano incontrano un uomo che vive in una baracca: per Thomas è uno svitato, per Joseph un enigma affascinante. È un trapper che, ogni sera, osserva il tramonto e sacrifica al sole un animale catturato, ponendolo su un altare: «a large stone slab resting on four blocks of wood, and the smooth surface of the stone was scoured and clean». L’altare, circondato da una balaustra con panche, ricorda da vicino le chiese dell’epoca di Steinbeck. Joseph, colpito, lo tempesta di domande e pensa: «This man has discovered a secret [...] he must tell me if he can»<sup>56</sup>. Ma l’uomo risponde in modo evasivo e oracolare: «I don’t know [...] I have made up reasons, but they aren’t true. I have said to myself “The sun is life. I give life to life” – “I make a symbol of the sun’s death”. When I made these reasons I knew they weren’t true». Joseph commenta: «These were words to clothe a naked thing, and the thing is ridiculous in clothes [...] You would be uneasy if it were not done. You would feel that something was left unfinished». La riflessione si lega così a una dimensione primordiale, «a naked thing». Il dialogo tra Joseph e l’uomo, pur avvolto nel mistero, è di profonda comprensione reciproca. Quest’ultimo confida: «In every man this thing is hidden. It tries to get out, but a man’s fears distort it. He chokes it back»<sup>57</sup>.

Rimasto solo al ranch dopo la partenza del fratello, Joseph torna al boschetto con atteggiamento sacrale: «He entered the glade bareheaded and stood looking at the rock»<sup>58</sup>, avviando un nuovo rituale legato all’innaffiare i muschi. Quando Juanito lo rivede, lo invita a consultare padre Angelo<sup>59</sup>.

54 Ivi, p. 322.

55 Ivi, p. 328.

56 Ivi, p. 332.

57 Ivi, pp.331-333.

58 Ivi, p. 344.

59 Ivi, p. 350.

L'incontro tra i due oscilla tra profonda comprensione e radicale incomprendimento. Joseph chiede al prete preghiere per la pioggia, mentre il sacerdote si concentra sulla sua salvezza. Emerge tuttavia una comunanza sottile: Joseph percepisce «a tenderness emanating from the priest and his soft voice soothed him». Padre Angelo lo accoglie con parole enigmatiche: «I thought you might come some time»; «I'm priest enough to recognize a priest». Dopo la partenza di Joseph riflette, con un pensiero che Steinbeck definisce «in sudden heresy»: «Thank God he has no will to be remembered, to be believed in; else there might be a new Christ here in the West». Spinto dal mistero, prega a lungo: «[he] prayed for Joseph's soul before the high altar, [...] for forgiveness for his own heresy, and [...] that the rain might come quickly and save the dying land»<sup>60</sup>.

Il riconoscimento al limite dell'eresia di padre Angelo «I'm priest enough to recognize a priest»<sup>61</sup>, mette in luce un tratto peculiare di Joseph: il suo rapporto con la ritualità, non istituzionale ma naturale, quasi un retaggio primordiale del paleolitico, radicato nella dimensione più profonda dell'essere umano.

### *A Custom so old cannot be wrong: culto primordiale e rito nel romanzo*

L'atteggiamento culturale-rituale di Joseph, o che si sviluppa attorno alla sua figura, emerge sin dalle prime pagine. Nella benedizione impartita dal padre John al figlio si coglie una meticolosità quasi ossessiva: «Put your hands here – no, here. My father did it this way. A custom so old cannot be wrong. Now leave your hand there»<sup>62</sup>. Al lettore resta tuttavia il dubbio: qual è il gesto appropriato?

Dopo aver intestato a sé i centosessanta acri della proprietà a Nuestra Señora Valley, Joseph promette a uno dei messicani del luogo di organizzare una festa – ulteriore segno rituale, sebbene non di carattere strettamente religioso. Al centro della proprietà svetta l'albero destinato a diventare oggetto di culto, definito «venerable tree»<sup>63</sup>. Alla notizia della

60 Ivi, p. 358-359.

61 Ivi, p. 358.

62 Ivi, p. 177.

63 Ivi, p. 190.

morte del padre, Joseph confida a Juanito: «My father is in that tree. My father is that tree! It is silly, but I want to believe it»<sup>64</sup>.

Il culto di Burton, per contro, è essenzialmente di matrice calvinista, centrato sulla venerazione della Parola di Dio: «Burton ruled his wife with a firm and scriptural hand»<sup>65</sup>. I contrasti con il fratello nascono anche dal suo atteggiamento censorio, ad esempio rispetto ai commenti sull'accoppiamento del bestiame: «The scripture mentions such forbidden things»<sup>66</sup>. Per Joseph, questo atteggiamento si traduce in un giudizio oppressivo: «He has a secret in him that makes everything I think or do unclean»<sup>67</sup>.

Dopo i richiami della gente del luogo alla ciclicità delle siccità, che Joseph tenta di esorcizzare, iniziano a emergere atti sempre più ritualizzati attorno all'albero. Thomas, notando gesti insoliti, gli chiede: «Why do you hang the hawks you kill in the oak tree beside your house?»<sup>68</sup>. Di fronte alle risposte elusive del fratello, insiste: «I almost know what you're doing, Joe. [...] It is about the dry years, Joseph? Are you working already against them?»<sup>69</sup>. Interpreta così quelle pratiche come riti apotropici contro siccità e miseria. Quando i rapporti con Burton si fanno tesi, Joseph ammette: «I'm worried about something, and I don't know what it is»<sup>70</sup>, e confida candidamente: «I don't understand it myself [...]. I just do the things I do, I don't know why except that it makes me happy to do them: after all [...] a man has to have something to tie to, something he can trust to be there in the morning»<sup>71</sup>.

La festa di Capodanno organizzata con la comunità e con padre Angelo offre un nuovo terreno di scontro con Burton: «I'll give no sanction to the Pope on this land». Mentre Burton resta a pregare in casa, all'esterno viene eretto un altare mobile dove padre Angelo celebra la Messa. Il sacerdote, descritto come «a stern man where the church was concerned, but once out of the church, and with the matters of the church out of the way, he was a tender and humorous man», appare figura tollerante. La celebra-

64 Ivi, p. 193.

65 Ivi, p. 197.

66 Ivi, p. 200.

67 Ivi, p. 201.

68 Ivi, p. 204.

69 Ivi, p. 205.

70 Ivi, p. 300.

71 Ivi, pp. 204-205.

zione è resa con pochi tratti: «at eight o'clock he lighted the candles, drove out the altar boys and began the mass. His voice rumbled beautifully»<sup>72</sup>.

La festa si apre con un gesto cerimoniale: l'apertura della botte e la libagione di vino a terra, che Joseph poco dopo offre anche all'albero. Padre Angelo lo ammonisce:

Be careful of the groves, my son. Jesus is a better saviour than a hamadryad [...] The Devil has owned this country for many thousands of years, Christ for a very few. And as in a newly conquered nation, the old customs are practiced a long time, sometimes secretly and sometimes changing slightly to comply with the tenor of the new rule.<sup>73</sup>

Danze, musiche e canti assumono valore rituale, e Joseph esclama: «We have found something here, all of us. In some way we've come closer to the earth for a moment [...] it's kind of a powerful prayer»<sup>74</sup>. Per Burton, invece, si tratta di idolatria: «It's the devil-worship, I tell you! [...] First the devil-worshipping priest and his wooden idols, and then this!»<sup>75</sup>. Il contrasto culmina nell'irrompere di un tuono che divide le interpretazioni: «It's God's voice in anger», dice Burton; «Listen again, Burton. It's a thunderstorm», replica Thomas<sup>76</sup>.

I dialoghi di Joseph con l'albero diventano sempre più frequenti. Gli affida persino la notizia della gravidanza di Elizabeth: «I will put it in your arms when it is born»<sup>77</sup>, e confida: «The priest knows [...] He knows part of it, and he doesn't believe. Or maybe he believes and is fearful»<sup>78</sup>.

Anche Elizabeth, a un certo punto, chiede spiegazioni. Joseph definisce le sue pratiche «kind of a game [...] it gives me a feeling that I have my father yet»<sup>79</sup>. D'ora in poi i riferimenti all'albero tra i due si intrecciano con la parola *game*, che non indica solo gioco, ma anche partecipazione e impegno. Il termine richiama la radice protoindoeuropea \**ga* + \**man* (da cui deriva anche *mantra*): un'attività che, sotto la veste ludica, rivela una dimensione intellettuale e spirituale, capace di dare sollievo alle ansie del protagonista.

72 Ivi, p. 266.

73 Ivi, p. 267.

74 Ivi, p. 269.

75 Ivi, p. 269.

76 Ivi, p. 270.

77 Ivi, p. 275.

78 Ivi, p. 275.

79 Ivi, p. 285.

Quando Joseph decide di «offrire» simbolicamente il figlio all'albero, il gesto assume i tratti di un rito iniziatico, suggellato dalla scelta del nome John, quello del nonno paterno. Elizabeth lo ammonisce: «Still playing the game, that isn't a game, Joseph?»<sup>80</sup>, mentre Burton, indignato, lo caccia con parole di forte eco biblica: «then I cast you out», riecheggiando Matteo 12:28 sulla cacciata dei demoni. La tensione si acuisce: Elizabeth lo avverte di non lasciarsi travolgere dal "gioco", e lo stesso Joseph ammette con incertezza: «Maybe I've been doing wrong without knowing it. There's an evil hanging over the land»<sup>81</sup>.

L'unico passo in cui compare esplicitamente il termine *worship* è legato a Rama, che confida a Elizabeth la sua venerazione per Joseph<sup>82</sup>, e, nella notte della morte di quest'ultima, si concede a lui come in un atto cultuale di fertilità<sup>83</sup>.

La riflessione sul sacrificio diventa esplicita nell'incontro con l'uomo della scogliera: Joseph rimprovera Thomas di temere ogni rituale, perché «it seems a trap, a kind of little trap»<sup>84</sup>. I gesti di cura per il muschio della roccia, il sacrificio di un vitello e infine la sua autoimmolazione per implorare la pioggia si configurano come l'esito estremo di questa ritualità primordiale.

*Dal culto primordiale al cosmoteandrisimo: simbolo e preghiera in Steinbeck*

Prima ancora delle elaborazioni antropologiche e teologiche, è Emerson a suggerire una prospettiva che Steinbeck farà propria in *To a God Unknown*. In *Self-Reliance* scriveva: «the prayer of the farmer kneeling in his field to weed it, the prayer of the rower kneeling with the stroke of his oar, are true prayers heard throughout nature!»<sup>85</sup>.

80 Ivi, p. 293.

81 Ivi, p. 301.

82 Ivi, p. 247.

83 Ivi, p. 319-321.

84 Ivi, p. 338.

85 RALPH WALDO EMERSON, *Self-Reliance*, in RALPH WALDO EMERSON, *Essays & Lectures*, a cura di JOEL PORTE, Library of America, New York 1983 (LoA n. 15), p. 271. In merito al valore fondativo del passo di Emerson si veda anche: JAMES M. MOORE, *Prayer in America: A Spiritual History of Our Nation*, New York 2005, p. 157.

Il paesaggio e le vicende del romanzo sono infatti intessuti di simboli, talvolta sottili. Come osservava Julien Ries: «Il simbolo è rivelatore dell'invisibile e del mistero, attraverso il simbolismo [...] l'uomo arcaico è entrato nel mistero della trascendenza, ha fatto le prime esperienze del sacro. Queste esperienze [...] daranno alla coscienza umana una crescita che non cesserà più. Decifrata alla luce dei simboli, la vita umana rivela le sue profondità, il suo lato divino e sacro»<sup>86</sup>. Joseph Wayne legge la realtà in chiave simbolica, e lo stesso Steinbeck partecipa di questa visione: la loro religiosità si manifesta proprio attraverso l'universo simbolico che accomuna autore e personaggio.

*Simboli primordiali e ierofanie naturali: albero, pietra e acqua*

Julien Ries osserva che i simboli hanno rivelato all'uomo arcaico le strutture del reale, consentendogli di attribuire senso alla propria esistenza: l'*homo religiosus* fu, in primo luogo, *homo symbolicus*<sup>87</sup>. Il sacro, infatti, non si manifesta mai allo stato puro, ma sempre attraverso oggetti, miti, persone o simboli, portatori dell'invisibile. Da qui l'eterogeneità delle sue forme: alberi e pietre sacre, sciamani, sacerdoti. Così, la pietra resta pietra, ma per l'uomo religioso può diventare "epifania" del divino<sup>88</sup>. Questa prospettiva, accettabile per Joseph e in parte per padre Angelo, risulta invece inconciliabile con il rigorismo calvinista di Burton.

Agli occhi di Joseph, l'albero è il segno del legame tra cielo e terra, radici e crescita, passato e futuro. Esso racchiude la memoria del padre, la fecondità della fattoria e la speranza della valle<sup>89</sup>. Il suo benessere è inoltre inscindibile dall'acqua, che con albero e montagna forma una "trilogia sacra": fonte di vita e rigenerazione, principio di purificazione e simbolo cosmico nelle tradizioni vedica, egizia, ebraica e cristiana<sup>90</sup>.

Il cuore simbolico del romanzo è il boschetto circolare, con la roccia da cui sgorga l'acqua, descritto come un naturale *Stonehenge*. Spazio avvolto dal silenzio, esso diventa centro vitale della vicenda e luogo di

86 JULIEN RIES, *Simbolo. Le costanti del sacro*, Tomo 1, Milano 2008, p. 25.

87 Cfr. Ivi, pp. 15-16.

88 Cfr. Ivi, p. 31, p. 132.

89 Ivi, p. 132.

90 Cfr. Ivi, p. 133.

esperienza del sacro: un “centro” in cui l’uomo, come nei pellegrinaggi, collega principio e fine, visibile e invisibile, e sperimenta una possibile conversione della propria vita<sup>91</sup>.

*Il rito come forma di preghiera di fronte all’esperienza del sacro e comportamento mitico*

Il progressivo abbandonarsi di Joseph al “gioco” rituale, fino alla morte, rivela la naturale inclinazione dell’uomo al rito: un bisogno di schemi e certezze che rendano percepibile il visibile e, auspicabilmente, l’invisibile. Come scrive Ries, «il rito è un atto o un gesto individuale o collettivo, compiuto in vista di un risultato che va oltre questo mondo empirico [...]. È un atto simbolico tramite il quale l’uomo stabilisce un contatto con una realtà che trascende questo mondo»<sup>92</sup>.

Più ancora della preghiera, il rito è la forma paradigmatica di rapporto con il sacro. «In tutte le religioni, l’uomo che compie un rito fa un gesto significativo per la propria vita, se ne attende efficacia e benefici. Il rito si compie per mezzo di elementi presi dal cosmo: acqua, luce, sale, olio»<sup>93</sup>. Nei riti, simboli e significati si trasformano in esperienza, come avviene per Joseph, per l’uomo della scogliera e, in parte, per padre Angelo. Essi sono «espressione simbolica mediante la quale l’uomo cerca un contatto vitale con la Realtà trascendente, col divino, con Dio»<sup>94</sup>.

Allo sguardo puritano di Burton e a quello razionalista di Thomas, questa gestualità appare invece come “feticismo religioso e idolatria”: la convinzione che un potere concentrato in oggetti o esseri possa essere imbrigliato per ottenere benefici. L’incomprensione dei fratelli, il disagio di Elizabeth e la difficoltà di padre Angelo riflettono quella del lettore stesso di fronte all’autoimmolazione di Joseph: un atto che si fatica a interpretare, perché troppo carico di significati, o forse del tutto privo di senso.

91 Cfr. Ivi, p. 253.

92 JULIEN RIES, *Mito e Rito. Le costanti del sacro*, Tomo 2, Milano 2008, p. 261.

93 Ivi, p. 266.

94 Ivi, p. 271. La forte connotazione simbolica dell’opera porta alcuni ad accomunarla addirittura al realismo magico: GAVIN JONES, *Reclaiming John Steinbeck: Writing for the Future of Humanity*, Cambridge 2021, pp. 37-40.



*Il sacrificio: vertice e paradosso della preghiera in To a God Unknown*

Emblematica della natura ambivalente del sacrificio è la vicenda di James Cook alle Hawaii. Nel primo approdo primaverile venne accolto come manifestazione del dio Lono, simbolo di rinnovamento e fecondità; al suo ritorno, però, nel tempo liturgico della morte di Lono, fu ucciso ritualmente il 14 febbraio 1779. Il gesto che un tempo lo aveva divinizzato divenne così anche la sua condanna.

In questa prospettiva, il sacrificio appare dunque come un atto al tempo stesso incomprensibile e necessario: carico al contempo di attrazione e repulsione, oblazione e soppressione<sup>95</sup>. In questa tensione si colloca anche il destino di Joseph in *To a God Unknown*. La sua autoimmolazione presso la roccia non è soltanto un gesto estremo, ma rappresenta l'atto vertice della sua preghiera: un modo radicale di intercedere per la terra e per la vita, trasformando il proprio corpo in parola rivolta al divino.

Così il sacrificio si manifesta come il compimento della preghiera stessa: quando la parola non basta più, essa si fa gesto, e quando il gesto si esaurisce, si fa dono di sé. Joseph, come Cook, incarna questo paradosso: un sacrificio che non si comprende appieno, ma che non si può smettere di tentare di comprendere<sup>96</sup>.

*Il Cosmoteandrisimo come sintesi di preghiera e ritualità nell'opera*

Come riportare tutto ad un ordine di senso? L'antropologia riconosce nella questione *de divini* un'invariante umana, presente in ogni epoca e cultura almeno dall'*homo sapiens* in poi. Esiste una consapevolezza che non sappiamo tutto, che la vita custodisce un Mistero. Questo Mistero abbraccia ciò che chiamiamo Mondo, ciò che chiamiamo Uomo e ciò che molte culture chiamano Divino. La consapevolezza di questa triade appartiene alla nostra stessa natura, pur nelle differenze di nomi e concetti. Siamo insieme ad altri uomini su una Terra comune, sotto lo stesso Cielo e avvolti dall'Ignoto. C'è un'interconnessione tra i tre: la triade teoantropocosmica<sup>97</sup>.

95 Cfr. PAOLO DIEGO BUBBIO, *Il sacrificio. La ragione e il suo altrove*, Roma 2004, p. 112.

96 Cfr. Ivi, p. 12.

97 R. PANIKKAR, *Il ritmo dell'essere*, cit., p. 347.

Nel romanzo questa triade si manifesta come intreccio di preghiera e ritualità. Joseph non distingue nettamente il gesto orante dal rito, né il culto della natura dalla ricerca di Dio. La sua esperienza mostra come la preghiera, quando si fa totale, confluisca nel sacrificio, e come il rito, quando non si riduce a formalità, diventi via di accesso al trascendente. È in questa oscillazione che prende forma una sintesi cosmoteandrica: uomo, mondo e divino non sono sfere separate, ma dimensioni intrecciate di un'unica esperienza vitale.

In tal senso, il sacrificio finale di Joseph non è solo un finale ad effetto, ma la rivelazione di un ordine più profondo: la vita stessa, in tutte le sue forme, come preghiera incarnata e come rito cosmico che unisce terra, uomo e cielo.

# 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)<sup>1</sup>, 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»<sup>2</sup>. 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»<sup>3</sup>. La presa di posizione è netta, eppure, già nel secondo verso, egli deve ammettere che: «I listen hard».

Come abbiamo scritto in precedenza<sup>4</sup>, 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”<sup>5</sup>.

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 Ovest<sup>6</sup> – 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»)<sup>7</sup>, 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*<sup>8</sup>, 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, Eleanora<sup>9</sup>, 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.<sup>10</sup>

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 intreccia 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 luna<sup>11</sup>, 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»<sup>12</sup>, con il risultato che «his [del poeta] tone and style lose some of their tension»<sup>13</sup>. 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*<sup>14</sup>. 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»<sup>15</sup>. 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»<sup>16</sup>, poiché riconosceva in sé la capacità creativa (del poeta)<sup>17</sup>. 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 Driscoll<sup>18</sup>, 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»<sup>19</sup>. 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 omosessuali<sup>20</sup>. 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 Lui<sup>21</sup>. 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 montagne<sup>22</sup>. 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»<sup>23</sup>.

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 enfaticizzano 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 riserve<sup>24</sup>. 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»<sup>25</sup>.

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 divinità<sup>26</sup>. 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 giustificazione<sup>27</sup> 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).





# 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 venti<sup>1</sup>. 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?»<sup>2</sup>. 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 TOYR MAMAN OF FEELINGS  
TOO FEW WERE STARS TOO MANY WERE BLACK HOLES.<sup>3</sup>

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 domenicali 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.<sup>6</sup>

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»<sup>7</sup>.

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 esaudita<sup>8</sup>.

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»<sup>9</sup>; 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.<sup>10</sup>

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 perfettibile, essa incontra gli assi cartesiani solo all'infinito<sup>11</sup>. Infine si delinea la poetica del *pot pourri*, i cui risultati mescolano, tramite un'intertestualità portata all'estremo<sup>12</sup>, 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. Lungi dal trovare difficoltà nel sintonizzarsi con le «voices from the other world»<sup>13</sup>, 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.<sup>14</sup>

- 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.<sup>15</sup>

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 protagonisti<sup>16</sup>; 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)<sup>17</sup>.

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*<sup>18</sup>, riducendosi a «shells / Of a vacuum roughly man-sized» (*Bronze*)<sup>19</sup>. Uno «hidden god, / Unknelt to», senza le preghiere dei mortali, «feels himself to be a fake»<sup>20</sup>.

L'apparizione di Gesù, uno dei “profeti maggiori”, con Buddha e Mao-metto, 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.<sup>21</sup>

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* mondo<sup>22</sup>. 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 pirotecnica, dialogando col desiderio di credere. Giova a questa strategia l'appartenenza del poeta all'area ideologica di un assoluto anti-fondamentalismo<sup>23</sup>. La dimensione di ciò che è *metà tà physikà* è sempre ancorata a terra<sup>24</sup>.

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.<sup>25</sup>

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 filosofo<sup>26</sup>.

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.<sup>27</sup>

Mother Nature, inizialmente, si presenta distratta, indifferente, *self-centered*, severa («A RUTHLESS FORCE AT ONCE FECUND AND LAZY»)<sup>28</sup>, 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.<sup>29</sup>

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.<sup>30</sup>

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.<sup>31</sup>

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»<sup>32</sup>. 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.<sup>33</sup>

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»<sup>34</sup>.

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")<sup>35</sup>, 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 logico<sup>36</sup>.

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](http://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.<sup>37</sup>

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»<sup>38</sup>.

Con la pubblicazione di *Selected Poems: 1946-85* (1992) e di tre nuove raccolte nel decennio 1985-1995<sup>39</sup>, 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 trascurati<sup>40</sup>. 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.<sup>41</sup>

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”<sup>42</sup>. 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.<sup>43</sup>

Un’ultima osservazione. In linea con l’intera esistenza di Merrill, e con l’andamento a sinusoide 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*<sup>44</sup>. 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»<sup>45</sup>.

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](http://yalereview.org/article/merrills-last-letters) (consultato il 28 Gennaio 2025).



# Sacre radici di resistenza: la preghiera come atto politico in *Parable of the Sower* di Octavia E. Butler

Tamiris Bura Froes

Respect God.  
Shape God.  
Pray working.  
Octavia Butler, *Parable of the Sower* (1993)

Octavia E. Butler, scrittrice afroamericana, matriarca dell'Afrofuturismo, movimento culturale caratterizzato dall'intersezione tra fantascienza, tecnologia e culture africane e della diaspora, presenta in *Parable of the Sower* un futuro distopico che riflette con lucidità profetica le attuali ansie ambientali e sociali del presente. Pubblicato nel 1993, il romanzo immagina un futuro inquietantemente vicino, ambientato tra il 2024-2027, in cui gli Stati Uniti sono devastati da disuguaglianze economiche estreme, cambiamenti climatici irreversibili e un diffuso collasso dell'ordine sociale. In questo scenario desolante, la protagonista Lauren Oya Olamina, una giovane donna afroamericana affetta da *hyperempathy syndrome*, una condizione che la porta a sentire fisicamente il dolore altrui, elabora una nuova fede chiamata Earthseed. Questa religione emergente, il cui principio principale è che 'God is Change', offre una guida spirituale per affrontare la devastazione e si propone anche come un sistema filosofico e pratico per la sopravvivenza e la costruzione di una comunità più equa, anche in risposta alla crescente disuguaglianza e al fondamentalismo religioso.

L'interesse suscitato dall'approccio di Butler alla religione e alla spiritualità si riflette chiaramente nell'antologia *God Is Change: Religious Practices and Ideologies in the Works of Octavia E. Butler* (2021), curata da Aparajita Nanda e Shelby L. Crosby, che raccoglie contributi dedicati al ruolo delle pratiche religiose e delle ideologie spirituali nella sua

produzione narrativa. Tale volume rappresenta una delle testimonianze più significative della vitalità e dell'originalità con cui Butler ha intrecciato fede, potere e trasformazione sociale nella sua opera. Le curatrici evidenziano come Butler concepisca *Earthseed* non come un sistema dogmatico, ma come una pratica di trasformazione capace di orientare le comunità verso obiettivi collettivi di lungo periodo. La religione, in questa prospettiva, diventa una forza creativa che permette ai personaggi di sopravvivere e prosperare nell'apocalisse, adattandosi al cambiamento come unica costante. Come sottolineano Nanda e Crosby, tale visione si iscrive in una poetica più ampia in cui la scrittura di Butler invita i lettori ad abitare «truly intersectional spaces»<sup>1</sup>, spazi eminentemente politici, che riflettono la sua soggettività di donna afroamericana e costringono il lettore a confrontarsi con la realtà umana attraverso lo sguardo di soggetti marginalizzati. In questi spazi, la narrativa butleriana rivela l'intreccio fra oppressioni di razza, genere e classe, ma anche la possibilità di una trasformazione collettiva che nasce dall'esperienza condivisa della vulnerabilità e della fede come forza generativa. In una prospettiva affine, Gregory Hampton interpreta la poetica di Butler come un tentativo di fondere in un'unica epistemologia la religione, la guarigione e la liberazione, riconoscendo nella sua narrativa un atto di riflessione filosofica e politica sul potere della fede di rimodellare il mondo. Attraverso questa sintesi, Butler trasforma la spiritualità in un linguaggio di resistenza incarnata, capace di coniugare corpo, comunità e immaginazione come strumenti di sopravvivenza e rigenerazione collettiva<sup>2</sup>. Come la stessa Butler afferma:

I had in mind how certain historical populations have used religion to focus a group toward long-term goals [...] I wanted Lauren to envision, but then also to focus the *Earthseed* group toward the goal of changing human attitudes about the treatment of the Earth and each other.<sup>3</sup>

- 1 APARAJITA NANDA, SHELBY L. CROSBY (Eds.), *God Is Change: Religious Practices and Ideologies in the Works of Octavia E. Butler*, Philadelphia 2021, p. 3.
- 2 GREGORY J. HAMPTON, *Religious Science Fiction: Butler's Changing God*, in APARAJITA NANDA, SHELBY L. CROSBY (Eds.), *God Is Change: Religious Practices and Ideologies in the Works of Octavia E. Butler*, Philadelphia 2021, pp. 13-28.
- 3 OCTAVIA E. BUTLER, in MARILYN MEHAFFY e ANALOUISE KEATING, "Radio Imagination": *Octavia Butler on the Poetics of Narrative Embodiment*, in «*Melus*» 26, 1 (2001), pp. 45-76, cit., p. 75.



È in questo contesto che si colloca la presente analisi, che propone di accostare l'ethos di *Parable of the Sower* al pensiero ecofemminista e neopagano di Starhawk. Entrambe le autrici concepiscono la spiritualità come pratica politica, un gesto incarnato e comunitario che trasforma la preghiera in azione. L'una attraverso la Dea, l'altra attraverso il Dio del Cambiamento, entrambe articolano una teologia dell'immanenza, dove il sacro coincide con il mondo vivente e la responsabilità umana si misura nella capacità di partecipare al suo continuo divenire. L'obiettivo di questo articolo è analizzare la preghiera in *Parable of the Sower* come atto politico e forma di resistenza, mettendo in dialogo la visione di Butler con il pensiero ecofemminista e neopagano della scrittrice e attivista Starhawk, in particolare con *Dreaming the Dark: Magic, Sex and Politics* (1982). Attraverso questa connessione si intende mostrare come la pratica spirituale di Lauren Olamina si iscriva in una tradizione di attivismo spirituale che concepisce il sacro come forza trasformativa e il gesto rituale come atto di creazione del reale.

### *Il sacro incarnato: teologia dell'immanenza e politica del corpo*

La teologia dell'immanenza rappresenta una delle coordinate fondamentali del pensiero ecofemminista, offrendo una visione del sacro radicalmente alternativa rispetto ai paradigmi trascendenti della tradizione giudaico-cristiana. Al centro di questa prospettiva vi è il rifiuto del dualismo che separa spirito e materia, uomo e natura, Dio e mondo – un dualismo che, come osserva Val Plumwood, «is the process by which contrasting concepts (for example, masculine and feminine gender identities) are formed by domination and subordination and constructed as oppositional and exclusive»<sup>4</sup>. In questo sistema, continua l'autrice, «the more highly valued side (male, humans) is construed as alien to and of a different nature or order of being from the 'lower', inferiorised side (women, nature) [...] the dominant side is taken as primary, the subordinated side is defined in relation to it»<sup>5</sup>. Come conseguenza, continua citando Rosemary Radford Ruether, si finisce per «naturalise domination», di rendere cioè il dominio

4 VAL PLUMWOOD, *Feminism and the Mastery of Nature*, London 1993, p. 31.

5 Ivi, p. 32.

un fatto apparentemente inevitabile e ‘naturale’<sup>6</sup>. L'immanenza, al contrario, afferma che il divino non risiede in un altrove metafisico, ma si manifesta nella materia stessa, in ogni forma vivente, nel corpo e nella Terra.

In tale orizzonte, la spiritualità non si configura come ascesi o distacco, ma come un modo per abitare il mondo che riconosce l'interdipendenza tra gli esseri e la sacralità della vita quotidiana. Carol P. Christ, tra le voci più influenti della teologia femminista, elabora questa prospettiva in termini di *Embodied theology*, ovvero una teologia dell'incarnazione e dell'esperienza corporea<sup>7</sup>. Per Christ, il corpo non è una prigione dell'anima, ma il luogo in cui il divino si manifesta e si conosce; l'esperienza spirituale non può realizzarsi attraverso la negazione della materia ma con la sua piena accettazione e trasformazione. Infatti, nel suo libro più conosciuto, *Rebirth of the Goddess* (1997), Christ invita a «reclaim the body as the body of the Goddess», restituendo alla carne e ai sensi un valore epistemologico e sacrale. Questo gesto teorico rovescia la concezione patriarcale del sacro come trascendenza. Per conoscere Dio, secondo Christ, è necessario conoscere il mondo e il proprio corpo come manifestazioni del divino.

Questa visione relazionale del sacro trova un'importante eco nella riflessione di Carolyn Merchant, che in *Radical Ecology* (1992) identifica la cosiddetta *spiritual ecology* come una delle risposte più profonde alla crisi ecologica contemporanea. Merchant scrive che la «spiritual ecology, like deep ecology, is a product of a profound sense of crisis in the ways twentieth-century humans relate to the environment» e che essa mira a «the transformation of consciousness, especially religious and spiritual consciousness» e alla costruzione di «an ethic of partnership with nature»<sup>8</sup>. L'elemento innovativo di questo approccio consiste nel riconoscere che le idee religiose, lungi dall'essere puramente simboliche, «create strong moods and motivations that act as an eccentric ethic, guiding individuals and social movements toward new modes of behavior»<sup>9</sup>. In tal senso, la spiritualità diviene un veicolo di azione etica e politica, capace di ispirare movimenti ecologici ed ecofemministi: «through rituals, a sense of reverence for nature

6 *Ibidem*.

7 CAROL P. CHRIST, *Rebirth of the Goddess: Finding Meaning in Feminist Spirituality*, New York 1997, pp. 17-20.

8 CAROLYN MERCHANT, *Radical Ecology: The Search for a Livable World*, New York 1992, p. 118.

9 *Ibidem*.

can arise, thereby centering people for social action»<sup>10</sup>. Merchant collega direttamente questo orientamento alla rinascita della spiritualità della Dea e alle pratiche neopagane che, a partire degli anni Settanta, trasformano il rito in atto politico. Tra le protagoniste di questo processo, cita Starhawk e il suo gruppo Matrix, il cui attivismo univa magia e protesta.

### *Starhawk e la teologia della Dea*

All'interno del panorama ecofemminista, Starhawk, nata Miriam Simos, rappresenta il punto di convergenza tra teologia, pratica rituale e attivismo politico. Scrittrice, teorica e praticante neopagana, nel corso degli anni Settanta e Ottanta ha contribuito in modo decisivo alla ridefinizione della spiritualità femminista, fondando una religione immanentista incentrata sulla Dea come simbolo della vita, della materia e della trasformazione. In *The Spiral Dance* (1979) e in *Dreaming the Dark: Magic, Sex and Politics* (1982), Starhawk elabora una visione del sacro come forza circolare e relazionale, in cui la divinità non è trascendente ma immanente: «the Goddess does not rule the world, She *is* the world. Manifest in each of us, She can be known internally by every individual, in all her magnificent diversity»<sup>11</sup>. Questa teologia della Dea prosegue il discorso inaugurato da autrici come Carol P. Christ, ma lo radicalizza in direzione politica e performativa. L'esperienza del divino, per Starhawk, oltre ad essere vissuta nella sfera privata, diventa un gesto collettivo che si esprime attraverso il corpo, la parola e il rito. Il rituale diventa così una forma di linguaggio incarnato, un atto di resistenza e di connessione con il potere vitale della Terra. Come scrive in *Dreaming the Dark*, «Magic is the art of changing consciousness at will»<sup>12</sup>; tale cambiamento non è mai solo individuale, ma è un processo politico che trasforma le relazioni e ricostruisce il senso di comunità. Per Starhawk, recuperare la figura della Dea significa riunire spirito e materia, riconoscere il divino nel mondo naturale e comprendere che la Terra stessa è viva<sup>13</sup>. In altre parole, La Dea, in quanto principio di

10 *Ibidem*.

11 STARHAWK, *The Spiral Dance: A Rebirth of the Ancient Religion of the Great Goddess*, San Francisco 1979, p. 14.

12 STARHAWK, *Dreaming the Dark: Magic, Sex and Politics*, Boston 1982, p. 8.

13 STARHAWK, *The Spiral Dance*, cit., p. 30.

immanenza e di relazione, incarna una visione ecologica della sacralità in quanto la Terra stessa è corpo divino, il corpo umano è terra e ogni gesto di cura nei confronti sia del pianeta che dei suoi abitanti diventa un atto sacro. Per questo motivo, la preghiera e il rituale diventano strumenti di resistenza, di costruzione comunitaria e di riconnessione con la Terra.

Questa visione anticipa, sotto molti aspetti, la spiritualità di *Earthseed* in *Parable of the Sower* di Octavia Butler visto che, se per Starhawk la Dea rappresenta il principio immanente che sostiene la vita e la relazione, per Butler il Dio del Cambiamento incarna la stessa forza trasformativa in un universo segnato dal trauma e dalla disgregazione. Entrambe le autrici articolano una teologia dell'immanenza che fa del corpo, del linguaggio e del rito gli strumenti primari della sopravvivenza e della trasformazione sociale.

*Dal corpo al cosmo: il cambiamento come principio teologico in Parable of the Sower*

L'opera di Octavia Butler si fonda su una poetica del cambiamento che attraversa corpo, società e spirito. Il romanzo *Parable of the Sower* segue la vicenda di Lauren Oya Olamina, una giovane donna nera che vive in una comunità recintata a Robledo, California, insieme al padre, Laurence, pastore battista, alla matrigna Cory e ai suoi fratellastri. Robledo, un tempo «a rich, green, unwalled little city»<sup>14</sup>, non è più un luogo sicuro: le mura che avrebbero dovuto proteggerla la trasformano progressivamente in una prigione. Dopo la scomparsa del padre e l'attacco devastante da parte di un gruppo di tossicodipendenti in preda alla nuova droga *pyro*, Lauren perde la famiglia e la casa. Costretta alla fuga, si unisce a un piccolo gruppo di sopravvissuti diretti verso la costa occidentale, dove darà vita alla prima comunità di *Earthseed*, la nuova religione da lei concepita.

La narrazione del romanzo è strutturata in due parti: nella prima, Lauren tenta di mettere in guardia la comunità di Robledo contro l'apatia e l'attaccamento a un passato ormai perduto, elaborando attraverso i propri diari le basi dottrinali di *Earthseed*; nella seconda, dopo la distruzione della città, la protagonista affronta un percorso di crescita che la porterà a tra-

14 OCTAVIA BUTLER, *Parable of the Sower*, New York 2014, p. 9.

sformare la sua visione spirituale in prassi collettiva. In questo cammino, Butler affida il ruolo di guida a un corpo marginalizzato – giovane, nero, femminile e affetto da iperempatia – che diventa il veicolo di una nuova teologia della sopravvivenza. Prima di analizzare il ruolo della preghiera in *Parable of the Sower*, è necessario comprendere come la critica abbia interpretato questa centralità del mutamento nella sua scrittura.

Numerose letture critiche hanno analizzato l'opera di Octavia E. Butler come una riflessione sulle possibilità di trasformazione – biologica, politica e spirituale – dell'umano.

Marilyn Mehaffy e AnaLouise Keating, in *Radio Imagination* (2001), osservano che la scrittura di Butler è «tematicamente incentrata sulla potenzialità dei corpi geneticamente alterati», con l'intento di «rivedere gli atteggiamenti contemporanei di stampo nazionalista, razzista, sessista e omofobico»<sup>15</sup>. In questa prospettiva, la metamorfosi del corpo diventa anche una metafora per la metamorfosi della coscienza e delle relazioni di potere. Sandra Y. Govan sottolinea che la narrativa di Butler è «generalmente interessata» ai temi intrecciati di «differenza, adattabilità, cambiamento e sopravvivenza»<sup>16</sup>, categorie che rimandano non solo a una teoria biologica o sociale, ma a un vero e proprio principio di mutamento come fondamento etico. Patricia Melzer, nel volume *Alien Constructions: Science Fiction and Feminist Thought*, approfondisce questa dimensione evidenziando come Butler esplori le dinamiche dell'identità e dell'«altro» all'interno delle relazioni di potere, e come attraverso la differenza emergano nuove forme di soggettività. Secondo Melzer, l'opera di Butler è dunque orientata verso la trasformazione e la trasgressione dei confini, mettendo in discussione i modi in cui i discorsi dominanti su razza e genere cercano di fissare le definizioni di «alieno» e di «altro»<sup>17</sup>. Questa attenzione alla trasformazione e alla fluidità identitaria costituisce la matrice della sua teologia narrativa: nelle opere di Butler, il cambiamento non è solo un tema, ma un principio di fede. In questo senso, le sue storie anticipano l'idea di una spiritualità immanente che trova nella mutazio-

15 OCTAVIA E. BUTLER, MARILYN MEHAFFY, ANALOUISE KEATING, «Radio Imagination»: Octavia Butler on the Poetics of Narrative Embodiment, in «MELUS», 26, 1 (2001), p. 45.

16 SANDRA Y. GOVAN, *Black Women Writers of Science Fiction: Discovering the SF Universe*, in PATRICIA MELZER, *Alien Constructions: Science Fiction and Feminist Thought*, Austin 2006, p. 29.

17 P. MELZER, *Alien Constructions: Science Fiction and Feminist Thought*, Austin 2006, p. 29.

ne e nella responsabilità collettiva il proprio linguaggio sacro – la stessa tensione che, in *Parable of the Sower*, si tradurrà nella preghiera attiva di *Earthseed*, dove “God is Change.”

Octavia Butler abbracciò la necessità della malleabilità nel confrontarsi con il cambiamento, sia esso di natura sociale – come accade nella serie delle *Parable* e, in parte, in *Kindred* – sia fisico, incarnato come nelle serie *Patternist*, *Xenogenesis*, *Bloodchild* e *Fledgling*. Butler affermava che «this idea of change seems to me to be one of the biggest challenges I face as a writer – and the inability to face this is a big problem in a lot of SF. Some kind of important change is what pretty much all SF is about»<sup>18</sup>. Tuttavia, se per la maggior parte della fantascienza il cambiamento è una forza esterna, talvolta catastrofica, per Butler esso diventa interiorizzato e agente: un processo etico, incarnato, spirituale.

In *Parable of the Sower*, questa concezione trova la sua espressione più compiuta, in quanto la protagonista rinuncia al Dio del padre, rigido e trascendente, per abbracciare *Change*, l'unico Dio che “può essere plasmato e concentrato”. È in questo gesto di rifiuto e di creazione che nasce *Earthseed*, una teologia del mutamento che rifiuta la preghiera supplichevole per trasformarla in atto di volontà: pregare non significa chiedere, ma modellare il cambiamento stesso.

Gregory Jerome Hampton, nel capitolo dedicato al tema religioso nei romanzi della serie *Parable*, spiega che la narrativa speculativa di Butler spesso «targets issues of religion and spirituality as a way to raise questions about how the body is valued in the real world as well as in the spiritual world»<sup>19</sup>. Hampton osserva come Butler integri nelle proprie narrazioni elementi del racconto postmoderno della schiavitù con miti di creazione, al fine di interrogare il valore politico e spirituale dei corpi marginalizzati. In tal modo, la sua visione religiosa della fantascienza propone un'alternativa alle gerarchie identitarie attraverso un chiaro percorso di spiritualità, ampliando i parametri stessi del genere.

Rendendo Dio un'entità priva di forma e al tempo stesso dotata di ogni forma, Butler ne opera una *de-genderizzazione*, che consente di con-

18 OCTAVIA E. BUTLER, cit. in JENNY WOLMARK, *Aliens and Others: Science Fiction, Feminism and Postmodernism*, Hemel Hempstead 1993, p. 29.

19 GREGORY J. HAMPTON, *Religious Science Fiction: Butler's Changing God*, in APARAJITA NANDA, SHELBY L. CROSBY (a cura di), *God Is Change: Religious Practices and Ideologies in the Works of Octavia E. Butler*, Philadelphia 2021, p. 15.

cepire un'immagine «democratica» del divino, modellabile secondo chi lo percepisce<sup>20</sup>. Poiché la protagonista di *Parable of the Sower* appartiene a un gruppo marginalizzato, l'autrice decostruisce l'immagine patriarcale di Dio, offrendo una teologia incarnata che dialoga con la tradizione afro-americana della fede cristiana. Hampton ricorda come la religione, nella storia afroamericana, sia stata un dispositivo essenziale di orientamento e sopravvivenza collettiva. Butler stessa lo riconosce, spiegando che:

Religion kept some of my relatives alive, because it was all they had. If they hadn't had some hope of heaven, some companionship in Jesus, they would have committed suicide, their lives were hellish. But they could go to church and have that exuberance together, and that was good, the community of it. When they were in pain, they had God to fall back on. I think that's what religion does for the majority of the people.<sup>21</sup>

Questo riconoscimento del potere terapeutico della fede si traduce, in *Parable of the Sower*, nella creazione di *Earthseed*, la religione di Lauren Olamina, che trasforma la speranza in azione e fornisce alla protagonista la forza per sopravvivere contro ogni probabilità. Secondo Donna Spalding Andréolle, *Parable of the Sower* è:

a feminist narrative of self-awakening and self-fulfillment that blurs the boundaries of SF and religion by combining it [SF] with specific religious overtones, to describe the ascent to divine status of a young, half African American, half Mexican American woman.<sup>22</sup>

Andréolle interpreta l'opera di Butler come la storia di una donna che, dopo la distruzione della propria comunità, intraprende un percorso di rinascita spirituale e collettiva che la innalza a figura profetica e quasi cristologica: Lauren è «a new Christ, the sower of the new seeds of Christianity, after the Armageddon which destroys the wicked civilization that has abandoned the founding beliefs of the nation»<sup>23</sup>. Il parallelismo con Cristo diventa più evidente verso la conclusione del romanzo,

20 Ivi, p.16.

21 O. E. BUTLER, cit. in G. J. HAMPTON, *Religious Science Fiction*, cit., p. 18.

22 DONNA SPALDING ANDRÉOLLE, cit. in GREGORY J. HAMPTON, *Religious Science Fiction: Butler's Changing God*, in APARAJITA NANDA, SHELBY L. CROSBY (Eds.), *God Is Change: Religious Practices and Ideologies in the Works of Octavia E. Butler*, Philadelphia 2021, p. 119.

23 *Ibidem*.

quando i tredici superstiti raggiungono il loro *haven/heaven on Earth* e piantano i semi della prima comunità di *Earthseed*. Tuttavia, Andréolle osserva che *Parable of the Sower* è «more than just an allegory of Christ's life transposed into [an] imaginary, dystopian near future»<sup>24</sup>: la parabola di Lauren può infatti essere letta anche in continuità con la tradizione puritana e messianica americana, come una versione femminile di John Winthrop, Abraham Lincoln o Martin Luther King Jr. In questa prospettiva, la protagonista incarna un'eroina collettiva che, attraverso la cura, la protezione e la costruzione comunitaria, si oppone al caos morale del mondo post-apocalittico.

L'interpretazione di Andréolle, ripresa da Hampton, mostra come Butler non metta in discussione il cristianesimo in sé, ma ne rilegga i valori fondativi come strumenti di coesione etica e trasformazione sociale. La fede, in questa chiave, non è dogma ma pratica: un principio dinamico e relazionale, aperto al mutamento e alla responsabilità, che prelude alla teologia dell'immanenza di *Earthseed*. Infine, facendo di Lauren una giovane donna nera e disabile, Butler sovverte il discorso egemonico che ha tradizionalmente riservato ai corpi maschili bianchi il privilegio di essere "i prescelti da Dio". Questa sovversione del divino costituisce il punto di contatto tra l'opera di Butler e il pensiero ecofemminista di Starhawk: come la Dea immanente di *Dreaming the Dark*, anche il Dio di Lauren non è trascendente né paternalistico, ma plasmabile, in continuo divenire, e accessibile a ogni essere vivente. In questo contesto, la preghiera non si configura più come supplica, bensì come pratica di resistenza e trasformazione – un gesto di responsabilità etica che unisce chi prega a ciò che cambia.

### *La preghiera come atto di resistenza in Parable of the Sower*

Lauren Oya Olamina ha quindici anni e ha smesso di credere nel Dio di suo padre. Le prime parole del suo diario lo testimoniano: «At least three years ago, my father's God stopped being my God. His church stopped being my church»<sup>25</sup>. In un'America devastata dalla crisi ecologi-

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> OCTAVIA E. BUTLER, *Parable of the Sower*, New York 1993, p. 6.



ca e dalla disgregazione sociale, la religione non è più rifugio ma illusione: le chiese sono svuotate, la preghiera è diventata un rito senza potere trasformativo.

Nel mondo distrutto di *Parable of the Sower*, Lauren fonda *Earthseed*, una religione che nasce dal desiderio di agire, non di chiedere. Dio, per lei, non è un'entità trascendente ma un processo dinamico. Come afferma: «God is Power – Infinite, Irresistible, Indifferent. And yet, God is Pliable – Trickster, Teacher, Chaos, Clay. God exists to be shaped. God is Change»<sup>26</sup>.

Fin dall'inizio Lauren concepisce *Earthseed* come un linguaggio ibrido, dove fede e scienza convergono in una cosmologia laica e processuale:

From the second law of thermodynamics to Darwinian evolution, from Buddhism's insistence that nothing is permanent and all suffering results from our delusions of permanence to the third chapter of Ecclesiastes ("To everything there is a season"), change is part of life, of existence, of the common wisdom.<sup>27</sup>

Questa teologia del mutamento rifiuta la trascendenza e rilegge il sapere scientifico come rivelazione immanente. L'immanenza in *Butler* diventa *politica* perché si traduce in azione concreta: non è solo percepire il divino nella vita, ma *agire in base a quella consapevolezza*. La protagonista, quindi, non prega per cambiare sé stessa interiormente, ma perché la sua comunità *faccia* qualcosa – costruisca, si adatti, sopravviva. La spiritualità diventa performativa, non contemplativa. Come nella *process theology*<sup>28</sup>, Dio in *Earthseed* è una forza di trasformazione che coinvolge il mondo in un movimento reciproco. L'essere umano *non subisce* il divino, ma partecipa alla sua malleabilità. Il principio della *process theology* rifiuta ogni idea di trascendenza e di potere delegato. Come scrive Lauren, l'umanità «create[s] super-people [...] to stand between us and God»<sup>29</sup>, dimenticando che Dio è già presente nel flusso del reale, «shaping us and being shaped by us»<sup>30</sup>. In questo senso, *Butler* trasforma la preghiera in un atto di *auto-responsabilizzazione collettiva*: non esiste più un intermediario tra l'umano e il divino, ma un continuum dinamico di mutuo cambiamento.

26 Ivi, pp. 29-30.

27 Ivi, p. 18.

28 JOHN B. COBB JR., *A Christian Natural Theology: Based on the Thought of Alfred North Whitehead*, Philadelphia 1965.

29 O. E. BUTLER, *Parable of the Sower*, cit., p. 18.

30 *Ibidem*.

La definizione che Lauren dà del proprio Dio – «My God doesn't love me or hate me or watch over me or know me at all»<sup>31</sup> – esplicita un distacco netto dal teismo tradizionale. Il suo Dio non redime né punisce: è presenza impersonale e, al tempo stesso, materia plastica. Questo rifiuto della trascendenza morale risuona con la proposta teologica di Catherine Madsen, secondo cui «it is not strengthening to have an image of God who nurtures us; how much more strengthening to have an image of God we can stand up to: whom we can argue with, whom we can exhort, to whose face we can insist upon justice and nurturance and wisdom and every great thing we want to be capable of. [...] It will not destroy us to strive with God [...] even against God's will we can exact a blessing»<sup>32</sup>. In entrambe le visioni, il rapporto con il divino non è mediato dalla sottomissione ma dalla reciprocità. Come per Jacob nella lotta con l'angelo, il credente di *Earthseed* non obbedisce: lotta. La preghiera diventa una forma di contesa etica, un gesto di co-costruzione del sacro. Se Madsen conclude che «perhaps we should have no image of God at all, and learn to trust each other»<sup>33</sup>, Butler porta questa intuizione all'estremo: Dio è ormai coincidente con la relazione stessa – con il cambiamento, con l'immanenza delle vite che resistono.

La preghiera, in questo contesto, perde ogni dimensione supplichevole: «God can't be resisted or stopped but can be shaped and focused. This means God is not to be prayed to. Prayers only help the person doing the praying, and then, only if they strengthen and focus that person's resolve»<sup>34</sup>. Pregare diventa un esercizio di disciplina interiore, un atto performativo che orienta la coscienza e prepara all'azione. È un gesto di centratura psico-etica che traduce in pratica la tensione utopica dell'opera di Butler, offrendo ai lettori strumenti immaginativi per concepire un futuro diverso e possibile.

31 *Ibidem*.

32 CATHERINE MADSEN, STARHAWK, EMILY ERWIN CULPEPPER, ARTHUR WASKOW, ANNE C. KLEIN, KAREN BAKER-FLETCHER, *Roundtable Discussion: If God Is God She Is Not Nice*, in «Journal of Feminist Studies in Religion», V, 1, 1989, p. 105.

33 *Ibidem*.

34 O. E. BUTLER, *Parable of the Sower*, cit., p. 18.

*Destino, preghiera e comunità: Earthseed come attivismo spirituale*

Il destino, per Lauren, è il cuore teologico di *Earthseed*. «The Destiny of Earthseed is to take root among the stars»<sup>35</sup>. In questo verso si concentra la tensione escatologica del romanzo: la promessa di una salvezza che non scende dal cielo ma si costruisce *verso* di esso. Il viaggio interstellare, che Butler definirà nel romanzo successivo come realizzazione del progetto di Acorn, rappresenta una forma di redenzione ecologica e politica – la possibilità di ricominciare senza i vincoli distruttivi di un pianeta consumato da potere e disuguaglianza. Come ricorda Shahnnavaz, citando Kouhestani, *Earthseed* è una «religion of action that assigns people the responsibility to create a better destiny»<sup>36</sup>.

La preghiera, nei versi di Lauren, è lavoro spirituale e collettivo: «Once or twice each week, a gathering of Earthseed is a good and necessary thing. It vents emotion, then quiets the mind. It focuses attention, strengthens purpose, and unifies people»<sup>37</sup>. Non c'è spazio per la grazia o per la mediazione di un potere divino esterno: la funzione del rito è psico-politica. Le riunioni di *Earthseed* sono laboratori di comunità, in cui il linguaggio della fede diventa linguaggio dell'organizzazione e della solidarietà. I suddetti versi sono stati scritti da Lauren quando già apparteneva ad una microcomunità. È da qui che inizia a mettere alla prova la sua teoria di attivismo spirituale, attraverso delle riunioni mirate alla risoluzione dei problemi interni alla comunità stessa. In queste *gatherings* si cercava anche di dare un senso al caos che li circondava, dando ad ognuno la libertà di espressione. Ciò che conta per Lauren è che tutti rimangano fedeli alla sopravvivenza del gruppo e al compimento del destino di *Earthseed*.

In questa prospettiva, la fede di Lauren non rappresenta un'utopia ingenua, ma una pratica di resistenza quotidiana. Pregare significa lavorare – con Dio, con la materia, con la comunità – per costruire le condizioni di un futuro possibile. Come nota Joan Haran, *Earthseed* è «a utopian call to action that

35 Ivi, p. 47.

36 AMIR KOUHESTANI, *Earthseed: Religion, Race, and Resistance in Octavia E. Butler's Parable of the Sower*, cit. in DELIA SHAHNAVAZ, *Earthseed Planted: Ecofeminist Teachings in Octavia Butler's Parable of the Sower*, in «The Pegasus Review: University of Central Florida Undergraduate Research Journal», IX, 2 (2018), p. 43.

37 O. BUTLER, *Parable of the Sower*, cit., p. 214.

merges feminist spirituality with speculative imagination»<sup>38</sup>. È una fede che, come quella di Starhawk, concepisce la trasformazione spirituale come strumento di giustizia. Ma mentre Starhawk cerca la rigenerazione del pianeta, Lauren mira a una rinascita dell'umanità nella colonizzazione di altri pianeti.

In questo modo, Butler ridefinisce il significato di speranza. In *Parable of the Sower*, la fede non è un gesto di sottomissione ma un atto di costruzione: pregare significa partecipare al cambiamento, assumersi la responsabilità di modellare il reale. Il destino di Earthseed – «to take root among the stars»<sup>39</sup> – incarna la tensione verso un futuro aperto, collettivo e in continuo divenire.

Come osserva Sheree R. Thomas, Butler è una *Mother of Changes*, e la sua opera ha dato vita a «a kind of Earthseed whose shared love of your art inspires, indeed, commands that we persevere with vision and change»<sup>40</sup>. Thomas aggiunge che oggi, più che mai, abbiamo bisogno delle *Parables* «to remind us how hard real change is, to remind us that it is never acceptable to give up on that change, to give up on each other»<sup>41</sup>.

È proprio in questo invito alla perseveranza che risiede il nucleo etico dell'opera di Butler: la preghiera, liberata da ogni trascendenza, si fa gesto immanente, linguaggio della resistenza e dell'impegno reciproco.

In questa prospettiva, Butler non propone solo una nuova spiritualità, ma una pratica di fede collettiva che sopravvive al testo e diventa realtà. Come scrive Lauren nel *Book of the Living*:

All that you touch /You Change.  
All that you Change / Changes you.  
The only lasting truth is Change.  
God is Change.<sup>42</sup>

La preghiera, in questa teologia immanente, non è un atto rivolto a Dio: è un modo per restare vivi nel cambiamento.

38 JOAN HARAN, *California Dreaming: Utopian and Dystopian Calls to Action*, in S. LAIRD (Ed.), *Futures of Feminism*, London 2019, pp. 83-100.

39 O. E. BUTLER, *Parable of the Sower*, cit., p. 221.

40 SHEREE R. THOMAS, *Dear Octavia*, Octavia E. Butler, Ms. Butler, *Mother of Changes*, in ALEXANDRA PIERCE, MIMI MONDAL (Eds.), *Luminescent Threads: Connections to Octavia E. Butler*, Yokine 2017, p. 76.

41 *Ibidem*.

42 O. E. BUTLER, *Parable of the Sower*, cit., p. 5.

# Diaspora e complessità della fede in *Washes, Prays* di Noor Naga

*Lisa Marchi*

Il mio contributo esplora l'interrelazione tra diaspora, fede e sessualità nel romanzo in versi di Noor Naga *Washes, Prays* [*Si lava, prega*] (2020). Nata a Filadelfia negli Stati Uniti, Naga è cresciuta a Dubai, ha studiato a Toronto, e attualmente vive con la nonna a Alessandria d'Egitto. Come l'autrice stessa, la protagonista del romanzo Khadija, soprannominata Coocoo, e l'amica inseparabile Nouf, provengono dalla comunità cosmopolita, finanziariamente privilegiata, ma anche religiosamente conservatrice della penisola arabica (Coocoo è di Manama in Bahrain e Nouf è di Khobar in Arabia Saudita). Coocoo è dunque una donna musulmana praticante che indossa il velo, vive a Toronto e desidera uscire dal suo isolamento affettivo. In *Washes, Prays*, il precario equilibrio raggiunto da Coocoo grazie alla fede entra in crisi non appena la ragazza inizia ad interrogarsi sul suo desiderio insoddisfatto e incontra sul suo cammino Mohammad, un professore musulmano sposato e con figli, di cui si innamora. Attraverso la storia clandestina tra Khadija e Mohammad, il libro solleva questioni scomode: Cosa succede alla fede quando il dubbio, il desiderio, e il conflitto interiore prendono il sopravvento? Fino a che punto la fede è fonte di saldezza e conforto e in che misura invece provoca confusione e disorientamento? Può una musulmana che veste modestamente e pratica la preghiera in maniera rigorosa diventare un'adultera?

*«two hijabi girls in a non-hijabi world»*

La protagonista di *Washes, Prays* è una giovane donna immigrata che vive a Toronto e si consuma nell'attesa di vedere il suo desiderio d'amore

finalmente soddisfatto. Questo è come la narratrice in prima persona introduce sé stessa e la sua inseparabile compagna di avventure Nouf:

we two hijabi girls in a non-hijabi world we smoke weed on her roof eat all the man'eesh her mama stacked in the freezer Pray together dance barefoot in the fresh snow compare kneecaps and collarbones wake up pantsless with my head in her lap her hand in my hair love you coocoo love you nouf every June when her mama visits from Khobar nouf brings a backpack full of haram to my condo what's in the bag nouf? Jeans and love letters half a joint for sunny days septumring hardcopies of fatema merissi and aisha geissinger a jar she never opens with her sweetman's breath inside<sup>1</sup>

In questo passaggio, la protagonista riflette sulla paradossale condizione di invisibilità e iper-visibilità che il suo corpo di donna velata attraversa in una metropoli cosmopolita, multiculturale e presumibilmente progressista come Toronto<sup>2</sup>. Il passaggio è intriso di humor con l'immagine di nouf che deposita presso l'abitazione dell'amica uno zaino pieno di oggetti illeciti o presunti tali per evitare le domande inquisitorie della madre. Le due amiche trovano riparo l'una presso l'altra e ispirazione nei testi di Mernissi e Geissinger. La prima fu tra le teoriche e sostenitrici convinte negli anni '90 di un femminismo islamico, orientato verso la giustizia sociale, la parità di genere, la dignità umana, quando il femminismo cosiddetto occidentale appariva poco propenso a includere la prospettiva specifica e prestare ascolto alle istanze religiose articolate dalle donne provenienti dal cosiddetto Sud Globale<sup>3</sup>. In opere quali *La terrazza proibita* (1994), Mernissi sfidò la tradizionale rappresentazione orientalista della donna araba sottomessa e segregata, delineando figure femminili ancora recluse tra le mura domestiche di una splendida casa di Fez negli anni '40, ma capaci di oltrepassare i confini architettonici che le imprigionavano con la forza della loro immaginazione<sup>4</sup>. Ancora, nell'opera *Beyond the Veil: Male-Female Dynamics in a Muslim Society* del

1 NOOR NAGA, *Wahses, Prays*, Toronto 2020, p. 5.

2 Sulle discriminazioni sperimentate dalle donne musulmane velate in Canada, si veda tra gli altri, il contributo di SABAH RAHMATH, LORI CHAMBERS, PAMELA WAKEWICH, *Asserting citizenship: Muslim women's experiences with the hijab in Canada*, «Women's Studies International Forum», 58 (2016), pp. 34-40.

3 Cfr. CELIA ROBERTS, RAEWYN CONNELL (a cura di), *Special Issue: Southern feminisms*, «Feminist Theory», 17, 2 (2016), pp. 135-247.

4 FATIMA MERNISSI, *La terrazza proibita. Vita nell'harem*, tr. it. Rosa Rita D'Acquarica, Milano 2007.

1975, la sociologa marocchina aveva criticato una serie di interpretazioni misogine del Corano sviluppate da autorità religiose maschili e che, secondo lei, avevano pesato negativamente sul Corano e sui rapporti tra uomo e donna nella società marocchina dell'epoca e musulmana più in generale<sup>5</sup>. In contrasto aperto con le letture maschiliste elaborate da questi uomini, Mernissi aveva sostenuto che «contrary to what is commonly assumed, Islam does not advance the thesis of women's inherent inferiority. Quite the contrary, it affirms the potential equality between the sexes»<sup>6</sup>. Ancora, in *The Veil and the Male Elite: A Feminist Interpretations of Women's Rights in Islam* (1992), Mernissi scriveva: «Any man who believes that a Muslim woman who fights for her dignity and right to citizenship excludes herself necessarily from the umma and is a brainwashed victim of Western propaganda is a man who misunderstands his own religious heritage, his own cultural identity»<sup>7</sup>. Per Mernissi dunque, una donna musulmana che lotta per vedere riconosciute la propria dignità e parità è una componente a tutti gli effetti della 'umma' o comunità islamica e non vi è alcuna contraddizione tra la lotta delle donne musulmane per la parità e il Libro Sacro dell'Islam. Aisha Geissinger, anch'essa citata tra le letture che nouf mette in salvo presso l'appartamento di Coocoo dall'occhio indagatore della madre, è l'autrice di *Gender and Muslim Constructions of Exegetical Authority: A Rereading of the Classical Genre of Qur'an Commentary* (2015), un libro che intende dimostrare come concetti ermeneutici ed altre fonti e materiali fondamentali per l'esegesi coranica siano di fatto attribuibili a donne, tra l'altro spesso citate dagli stessi commentatori classici del Sacro Corano.

*Washes, Prays* affronta dunque temi, problemi e dibattiti che da parecchi decenni animano il femminismo islamico e le culture sia araba che euro-americana. Lo fa attraverso una prosa che sconfina nella poesia, ad indicare le ambivalenze e contraddizioni che sorgono nell'Io per effetto della migrazione e dalla diaspora, ma anche del proprio credo religioso.

5 F. MERNISSI, *Beyond the Veil: Male-Female Dynamics in a Muslim Society*, London 2001.

6 F. MERNISSI, *Beyond the Veil: Male-Female Dynamics in a Muslim Society*, cit., p. 4.

7 F. MERNISSI, *The Veil and the Male Elite: A Feminist Interpretation of Women's Rights in Islam*, New York 1992, p. 14.

*Le ambivalenze della fede*

Quello della tensione tra i dogmi della religione e le ambivalenze della fede della credente è un tema che percorre tutta l'opera. Si veda a tal proposito la 'stortura' che, almeno inizialmente, contraddistingue il rapporto utilitaristico che Coocoo intrattiene con Allah. La sezione "Bargaining" ["Contrattazione"] presenta un esempio lampante di questa distorsione: «I deserve more than You've given me I am hungry when I shouldn't be check Your math again show me Your work it's easy to feel thankful from the fullness of one's belly it's easy to feel holy when one floats above one's chair»<sup>8</sup>. Come appare evidente qui, la lingua poetica del romanzo rispecchia la duplicità della credente, divisa tra visione utilitaristica della religione e pura fede. Il confronto serrato tra Io narrante e Tu divino, in particolare, permette a chi legge di avere accesso alle domande, ai dubbi e ai ripensamenti di Coocoo che qui interroga criticamente due dei valori cardine della religione islamica, vale a dire la pazienza e la gratitudine verso Allah. Assieme alle pause, ai silenzi e alle incertezze rappresentati dagli spazi bianchi sulla pagina scritta, le parentesi offrono l'opportunità alla scrittrice non solo di far emergere le perplessità di Coocoo, ma anche di rompere la linearità della scrittura e con essa la cieca adesione alle prescrizioni dogmatiche imposte dall'ortodossia religiosa.

Lo stile strutturalmente complesso, peculiare dal punto di vista della qualità acustica e linguisticamente innovativo di Naga – con uso di strofe, un linguaggio fortemente ritmato, vari tipi di parentesi, cambi drammatici di tono, ripetizioni e metafore – arricchisce il romanzo di una bellezza estetica che non lascia indifferenti. In questa maniera, *Wahses, Prays* invita la lettrice ad un'esperienza estetica di bellezza e incanto che richiama seppur in minima parte quella di chi ascolta la recitazione coranica. Come sostiene Navid Kermani in *God is Beautiful: The Aesthetic Experience of the Qur'an* (2014), grazie a una qualità linguistica fuori dal comune, la recitazione del Corano produce un impatto emotivo e viscerale su chi ascolta<sup>9</sup>. Naga tenta di fare altrettanto curando la bellezza estetica e la poeticità del romanzo, nonché prendendo a modello la concisione, brevità e alcune formule convenzionali del Libro Sacro,

8 N. NAGA, *Wahses, Prays*, cit., p. 2.

9 NAVID KERMANI, *God is Beautiful: The Aesthetic Experience of the Qur'an*, London 2014.



aspetti che anche nella sua opera non rappresentano un ostacolo, bensì permettono alla scrittrice di veicolare la veridicità del proprio messaggio in maniera sottile. Il testo è particolarmente efficace se recitato a voce alta, fatto che ribadisce la predominanza in questo romanzo dell'oralità sulla forma scritta e l'importanza della pratica dell'ascolto (in arabo *samā'*), al centro di molti trattati di teorici classici Sufi come as-Sarraj, Hojwiri, al-Qushayri e altri<sup>10</sup>. Ecco come Coocoo descrive, ad esempio, l'incontro con Mohammad, dando all'esperienza una qualità acustica estremamente vibrante e una valenza miracolosa attraverso l'uso di grida di giubilo e lodi ad Allah: «he and I jumped up and down like children we found each other! He said that a man said that the prophet-man said our Lord laughs at the despair, that His servants feel when Help is so near! So near! He laughs! I cannot breath for gratitude alhamdulillah! I can't breath either alhamdulillah!»<sup>11</sup>. Il rapimento estatico prodotto dall'incontro fortuito e al tempo stesso predestinato di Coocoo con Mohammad dura poco; non appena Mohammad menziona la moglie, Coocoo realizza che quello che fino a quel momento le era parso come un miracolo o un'unione mistica rappresenta in realtà una vera e propria dannazione. *Washes, Prays* indaga la relazione tra caso e provvidenza, religione normativa e fede individuale, decreto divino e libero arbitrio. Interpretando l'incontro e la conseguente relazione extra-coniugale tra Coocoo/Khadija e Mohammad come frutto di una precisa decisione divina—«the cause of all disaster is divine precision it could be only-you only-now-like-this»<sup>12</sup>—, la protagonista interpreta la storia con Mohammad non come conseguenza di una sua libera scelta, ma piuttosto come resa, accettazione e totale sottomissione a quanto decretato da Allah, in linea con la dottrina del filosofo e teologo al-Ghazali, per il quale tutto proviene da Dio e «there is no agent but God the Most High»<sup>13</sup>. Altre letture, come ad esempio quelle di Mulla Sadra, Ibn Khaldun e Muhammad Iqbal, offrirebbero un'interpretazione meno stringente dei confini labili che separano il caso dalla provvidenza, tenendo conto, come segnala Mustafa Ruzgar nel suo contributo al volume *Chance and Providence*

10 NAVID KERMANI, *God is Beautiful: The Aesthetic Experience of the Qur'an*, cit., p. 300.

11 NOOR NAGA, *Washes, Prays*, cit., p. 13.

12 Ivi, p. 14.

13 ABU HAMID MUHAMMAD AL-GHAZALI, *Faith in Divine Unity and Trust in Divine Providence*, tr. in. DAVID B. BURRELL, Louisville 2001, p. 15.

*in the Monotheistic Traditions* (2016), anche della responsabilità religiosa del singolo<sup>14</sup>.

### *Vuoto, mancanza e isolamento*

Almeno inizialmente, Coocoo vede e intende l'Islam come una religione pratica che norma ogni aspetto dell'esistenza, ma che non riesce a colmare il senso di vuoto, il desiderio di affettività e il senso di isolamento che la protagonista sperimenta a Toronto. Si vedano a tal proposito i seguenti versi: «to be a tronno hijabi is to be a body every (and no) body sees is to feel sexless and elderly something disabled a cable with its head plugged out of the wall»<sup>15</sup>. Laddove l'Islam sembrerebbe offrire una risposta ad ogni domanda e una norma per governare ogni tipo di comportamento—nelle parole della narratrice «the are laws for what to eat (not animals found dead not animals with claws not swine) and how to eat (with the fingers of the right hand sitting down not standing not blowing on the food)»<sup>16</sup>—tale religione sembra però non riuscire a colmare il vuoto affettivo vissuto dalla protagonista e anzi sembra esserne l'origine, visti i tanti divieti trasmessi da autorità religiose maschili che hanno decretato l'illiceità, ad esempio, della prossimità fisica tra uomo e donna: «A man said that a man said that a man said that a man said that the prophet-man said “it is better for you to be stabbed in the head with an iron needle than to touch the hand of a woman who is not permissible to you” this thing that the man said that the prophet-man said (fourteen centuries ago) was also verified by more men and we have all their names»<sup>17</sup>. Tale divieto proveniente dalla tradizione degli hadith o detti del Profeta viene letta da Naga in contrasto con un versetto del Corano, nel quale al contrario si esalta la prossimità fisica nella coppia: «God said “He created for you from yourselves mates that you may dwell in them” dwell literally be housed making the untouched also homeless

14 MUSTAFA RUZGAR, *Chance and Providence in the Islamic Tradition*, in KARL GIBERSON (a cura di), *Abraham's Dice: Chance and Providence in the Monotheistic Traditions*, Oxford 2016, pp. 107-128.

15 NOOR NAGA, *Wahses, Prays*, cit., p. 7.

16 Ivi, p. 22.

17 Ivi, p. 4.

without shelter»<sup>18</sup>. In questo passaggio, Naga enfatizza il senso di solitudine e isolamento, l'alienazione sessuale vissuti dalla protagonista dentro l'Islam, in quanto donna non sposata e dunque priva di una dimora o rifugio (vale a dire il corpo del marito) al quale tornare, ma anche priva di un riparo dentro l'Occidente in quanto donna velata, erroneamente considerata come donna sgradevolmente incompleta e mancante di un pezzo essenziale della sua identità, vale a dire la libertà sessuale.

L'illecita relazione sentimentale con Mohammad rappresenta quindi un vero e proprio terremoto esistenziale che scuote la quotidianità altrimenti ordinata di Coocoo, scandita da una pratica religiosa ferrea e fortemente normata. Lungi dall'essere fonte di serenità e occasione di celebrazione e lode per Allah, la preghiera di Coocoo nel mezzo della storia turbolenta con Mohammad si riduce a un mero rigore esteriore e dunque artificio, come ci spiega lei stessa:

That prayer must involve upward dialogue is a common misconception  
 noontime prayer = 4 x (standing + bowing + standing + prostrating + sitting +  
 prostrating + sitting) let's not get sentimental now some things are done in  
 order not to not do them the best place to hide from God is in the swing  
 of His acrobatics I am proactive a compulsive acrobat [...]

What I'm trying to say is it's possible to give a gift that is not there or even  
 to give a gift that swallows what is.<sup>19</sup>

La preghiera come mera ritualità, svuotata di ogni reale intenzione, e come pura formalità o acrobazia, è quello che la pratica religiosa diventa quando viene praticata come obbligo. Il pregare di Coocoo appare svuotato di ogni senso e finalità e ha luogo in un quotidiano desolato e squallido. La protagonista infatti, incontra il suo amante in una stanza all'estremo est della città affittata da cinesi e con un codice Wifi incollato sullo specchio del bagno. La desolazione della stanza rispecchia lo svilimento e il senso di abbandono vissuto dalla protagonista che nella sezione "Waiting" ["Attesa"] attende con ansia l'arrivo di un messaggio WhatsApp da parte di Mohammad, anticipato dal classico suono "ping ping." Come si può notare dalla citazione seguente, anche in questo caso, la religione non sembra offrire alcun conforto al cuore in pena di Co-

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> Ivi, p. 42.

coo: «this is a practical religion there is no prayer for waiting for a married man to ping ping this religion is not sentimental is not just fuzzy heart-feels it is a code of law if you step outside the law this religion stops talking to you it is unclear how to proceed»<sup>20</sup>. L'intransigenza del credo religioso si scontra con l'imprevedibilità della vita sperimentata da Coocoo, che si sente nuovamente un'estranea e un'esiliata all'interno della sua stessa religione. Quella dell'incolmabile distanza tra credente e Allah è un tema che avverte anche l'amica nouf, quando confessa ad esempio: «He speaks to me in pattern / my answer is the gasp»<sup>21</sup>. Lo smarrimento e il sussulto, il rimanere senza fiato di fronte a segnali indecifrabili sono le reazioni che caratterizzano l'esperienza della credente quando si confronta con la natura enigmatica di Dio/Allah. È sempre nouf a ricordare a Coocoo che anche la gioia sperimentata può essere una forma di lode nei confronti di Allah—«joy», sostiene nouf, «is also praise»—e che perfino un comportamento percepito come grave e non lecito dall'ortodossia, può essere considerato un modo seppur un po' maldestro di glorificare il divino. Si veda a tal proposito la seguente citazione:

bark  
★  
abu al-husayn al-nurri  
on hearing a dog bark said  
“here I am God at Your service!”  
when asked to explain his apostasy he threw up his arms  
“did not the Most-High say the seven heavens and the earth and all that  
is therein glorify Him and there is not a thing but glorifies Him  
but you understand not their  
glorification”<sup>22</sup>

In realtà, la storia tra Mohammad e Khadija non ha nulla di glorificante e men che meno di salvifico. Lo sconforto di Coocoo si fa ancora più intenso quando lei stessa si accorge che l'amore per Mohammad è diventato una vera e propria ossessione e una forma di dipendenza, come dimostra il passaggio incluso nella sezione “Waiting [2]”: «there are fifty thousand years of waiting between one ping and the next ping I am waiter worshipper of pings [...] never go outside there is no order

20 Ivi, p. 50.

21 Ivi, p. 33.

22 Ivi, p. 40.

to the waiting he pings I salivate instantly the joy in my bark is so sore is so severe it is almost rage»<sup>23</sup>.

Mohammad, come era prevedibile, dirada i suoi “ping ping” e alla fine sparisce, mentre Coocoo sprofonda nella disperazione e solo a fatica e con il passare del tempo ritorna lentamente in sé. Il ritorno sulla “retta via” dopo lo sbandamento è accompagnato dal pentimento (in arabo *tawba*) della credente, inteso come ritorno fiducioso ad Allah, che è lui stesso a sua volta Colui che Sempre Ritorna (*At-Tawāb*), così che gli altri possano sempre far ritorno a lui, in una relazione di sorprendente reciprocità.

### *Un ritorno che è liberazione*

Dopo le promesse mancate, la delusione per un amore non corrisposto e il senso di abbandono, da una parte, ma anche l'affrancamento dalla dipendenza e il riscatto per aver chiuso una relazione basata sull'asimmetria e la non-reciprocità, tornano per Coocoo la speranza e la serenità. La scena che chiude il romanzo nella sezione “Summering,” esprime attraverso la metafora dell'estate un senso di comunione, gioia e liberazione che diventa un tutt'uno con la lode. Come uomini e donne, finalmente liberati/e dai pesanti indumenti dell'inverno, oscillano su una corda tesa tra due alberi o si sdraiano nell'erba, come le case che espellono i loro figli e le loro figlie all'aria aperta della strada, così in questa stagione benedetta per Toronto—i cui inverni rigidi e lunghi sono conosciuti in tutto il mondo—gli eremiti invernali si trasformano in pellegrini estivi e anche nouf e coocoo ritornano ad Allah (e lui, siamo indotte a immaginare, a loro). Non solo, le due ragazze finalmente rappacificcate con Dio e con loro stesse, nella stagione che segue la rigidità invernale sono inclini a riconoscere la grazia divina anche laddove la dottrina vede solo impurità e illiceità. Si vedano a tal proposito le seguenti parole concilianti di coocoo che accetta di lavarsi per la preghiera rituale, utilizzando l'acqua di una fontana in cui hanno bevuto giocatori di pallone e dove si sono immersi i cani (ritenuti un animale impuro per la dottrina islamica): «now it's time again to wash at the fountain where ballplayers drink where dog

23 Ivi, p. 51.

owners lift their furred beloved to lap straight from the sount where nouf and I wash together and together pray»<sup>24</sup>.

*Washes, Prays*, rivela le contraddizioni e tensioni che l'amore al tempo della diaspora scatena nella giovane protagonista coocoo/Khadija, una musulmana praticante che vive in una florida, seppur fredda (sia meteorologicamente che emotivamente) metropoli nordamericana. I desideri romantici di Coocoo si scontrano con i rigidi precetti religiosi con cui è cresciuta e che ha portato con sé all'estero. Prestando attenzione alle ambiguità e ai crucci della protagonista, Naga ci rende partecipi dei cambiamenti in materia di amore e sessualità che stanno toccando i giovani musulmani e le giovani musulmane della diaspora, ma non solo. La vita intima di Coocoo con Mohammad, ma anche con l'amica nouf, ci rivela che l'amore, così come la fede, rappresentano una ricerca costante di equilibrio, un campo dove è possibile sperimentare sentimenti di gioia intossicante e un senso di annichilimento, disaffezioni improvvise e inaspettati ritorni. Al centro del libro di Naga troviamo dunque una ricerca tutta al femminile tra amore per sé e per l'Altro, libertà e poteri sovraumani, (auto)disciplina e (auto)realizzazione, desideri umani e ultraterreni. Come dimostra Laura Menin nel suo affascinante studio antropologico *Quest for Love in Central Morocco* (2024), le profonde trasformazioni sociali che hanno investito il Marocco negli ultimi decenni hanno avuto un impatto notevole anche sulla sfera sentimentale e intima delle donne marocchine che vivono nelle zone centrali del Paese<sup>25</sup>. Qui, come dimostra Menin, passioni terrene si scontrano con poteri trascendentali, spingendo le giovani donne marocchine a immaginare e mettere in atto nuove modalità di abitare la propria intimità e di relazionarsi con gli altri (uomini/famiglia/società/Dio) in un periodo storico di profondi cambiamenti indotti dalla globalizzazione e di spinte contraddittorie tra le richieste di riforma etica avanzate dai movimenti islamisti e le rivoluzioni tecnologiche e politiche degli ultimi decenni. Come spiega Menin: «Moving between public and secret dynamics, between online and offline realms, this book looks closely at the creative ways young women craft themselves and their affective worlds by navi-

24 Ivi, p. 63.

25 Cfr. LAURA MENIN, *Quest for Love in Central Morocco: Young Women and the Dynamics of Intimate Lives*, Syracuse 2024.

gating competing desires and moralities»<sup>26</sup>. Quello fornito da Naga è un ulteriore spaccato, che registra le ansie e i dubbi, ma anche le aspettative e i sogni, nelle traiettorie di vita di una giovane musulmana che vive nella diaspora. Lungi dall'essere semplice ripetizione della tradizione e della normatività religiosa, l'amore nel libro di Naga diventa un luogo di azione e di creazione del proprio sé in rapporto con l'Altro, ma anche un'esperienza che apre le porte a domande e tensioni sociali, etiche e religiose in un periodo contrassegnato dal cosiddetto revivalismo islamico che si scontra necessariamente con le aspirazioni e i sogni delle più giovani. Come ha dimostrato Samuli Schielke in *Egypt in the Future Tense*, le vite religiose dei giovani musulmani devono fare i conti con le speranze dell'amore romantico, i tumulti politici ed economici e il senso di frustrazione, noia e disperazione prodotti dalla non-coincidenza tra perfezione morale prescritta dalla religione e il suo reale raggiungimento<sup>27</sup>. Mettendo in luce le incongruità prodotte dalla tensione tra i fondamenti normativi religiosi e le piccole pratiche religiose del quotidiano, il libro di Naga affronta un tema importante—quello del contrasto tra il cosiddetto “amore moderno” e la ricerca di una vita pia—, ponendo l'enfasi sul corpo femminile e facendo entrare in collisione la dicotomia sesso/amore romantico e matrimonio/famiglia, amore terreno e amore divino<sup>28</sup>. Il libro di Naga apre inoltre uno spazio, come lei stessa spiega, tra i due poli opposti e riduttivi con cui la donna musulmana viene rappresentata e nei quali viene relegata: quello di terrorista e di santa<sup>29</sup>. *Washes, Prays* testimonia infatti che una donna musulmana possa essere qualcosa di diverso e autonomo dalle rappresentazioni stereotipate veicolata dall'Occidente e che è possibile, seppur difficile per le nuove soggettività arabe femminili, aprirsi un varco tra controllo sociale, religioso e politico.

26 LAURA MENIN, *Quest for Love in Central Morocco: Young Women and the Dynamics of Intimate Lives*, Syracuse 2024, p. 4.

27 Cfr. SAMULI SCHIELKE, *Egypt in the Future Tense: Hope, Frustration, and Ambivalence Before and After 2011*, Indiana 2015.

28 Cfr. SANNA WANI, *Hungry, breathing: a review of Noor Naga's Washes, Prays*, in «The Ex-Puritan» 49 (2020), <https://ex-puritan.ca/hungry-breathing-a-review-of-noor-nagas-washes-prays>, ultimo accesso 23 luglio 2025.

29 Cfr. NOOR NAGA, *On Why Mistresses Should Be Muslims Too. Interview with Noor Naga*, in «The Sunday Edition – CBC BOOKS», Feb. 27, 2020, <https://www.cbc.ca/books/washes-prays-1.5416742>, ultimo accesso 23 luglio 2025.

Come segnalano Michael Ryan e Helen Rizzo, curatori dell'opera *Sexuality in the Middle East and North Africa* (2024), le cosiddette primavere arabe del 2011 hanno portato nella sfera pubblica, tra le altre, le questioni urgenti della libertà individuale e dei diritti umani, investendo anche la sfera intima e affettiva. Anche nel mondo arabo oggi, giovani donne e uomini alla stregua di nouf e coocoo cercano con difficoltà di trovare soluzioni creative per districare il groviglio di desiderio, fede e moralità, di cui sono fatte le loro vite. *Washes, Prays* testimonia di nuovi modi di immaginare e mettere in pratica la propria intimità e il proprio desiderio, senza dover rinunciare necessariamente alla fede, ma promuovendo compromessi e negoziazioni. Il libro esplora le dinamiche più o meno lecite (agli occhi della dottrina e della morale comune) di amore pre-matrimoniale di due giovani donne musulmane nella diaspora, ma conferma anche il ruolo cruciale della fede nel decretare che cos'è l'amore e che cosa non è<sup>30</sup>.

Nel complesso, Naga ci invita ad andare oltre la dicotomia che associa l'Occidente alla modernità e alla libertà e l'Oriente alla religiosità e all'oppressione, rendendoci partecipi dei cambiamenti di genere, generazionali ed esistenziali e del subbuglio in materia di fede e amore che stanno attraversando il nostro mondo e ancora di più quello arabo<sup>31</sup>.

30 Cfr. ELI TAREQ EL BECHELANY-LYNCH, *An Animal Left on Her Lover's Doorstop: Review of Noor Naga's Washes, Prays*, in «canthius feminism & literary arts», <https://www.canthius.com/feed-2/2021/4/17/an-animal-left-on-her-lovers-doorstop-review-of-noor-nagas-washes-prays>, ultimo accesso 29 ottobre 2024.

31 Cfr. MICHAEL J. RYAN e HELEN RIZZO (a cura di), *Sexuality in the Middle East and North Africa*, Syracuse 2024.



# 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 Elder<sup>1</sup>. 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 albero<sup>2</sup>, e che si produce, come esplicita David Abram<sup>3</sup>, 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»<sup>4</sup>. 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»<sup>5</sup>, 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 tribali<sup>6</sup>. Dopo secoli di teoria letteraria, oggi è necessario portare ad argomento la cognizione *embodied* (incarnata), *grounded* (situata) e *embedded* (integrata)<sup>7</sup> – 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»<sup>8</sup>.

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 scrivere<sup>9</sup>. 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»)<sup>10</sup>. 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 atteggiamento<sup>11</sup>, 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)<sup>12</sup> 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 poeta<sup>13</sup> – 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»<sup>14</sup>. 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?<sup>15</sup>

Come mette a fuoco bene Mann, la descrizione di Oliver della sua esperienza del mondo è «più somatica che cerebrale»<sup>16</sup>, 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»<sup>17</sup>. Cita, però, come prova della «combinazione» di materia e spirito la poesia *Poem*, da *Dreamwork*<sup>18</sup>, 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.<sup>19</sup>

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”<sup>20</sup>. 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 americane<sup>21</sup>.

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 conversione<sup>22</sup>.

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”<sup>23</sup>. 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 peccato<sup>24</sup>. 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 plums<sup>25</sup>.

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 Hughes<sup>26</sup>. *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 beatitudine<sup>27</sup>. 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?<sup>28</sup>

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 intestini<sup>29</sup>.

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 abitiamo<sup>30</sup>. 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»<sup>31</sup>. 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»<sup>32</sup>. Per rivendicare la fiducia nel potenziale di significare le cose che gli ecopoeti hanno opposto alle critiche decostruzioniste che hanno ricamato sui suoi limiti<sup>33</sup>, 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.<sup>34</sup>

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*<sup>35</sup>. 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»<sup>36</sup>.

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 muzzle<sup>37</sup>.

E, curiosamente, davanti ad altre due cervice: «So this is how you pray»<sup>38</sup>. Allora anche il canto della «sposa della meraviglia»<sup>39</sup>, 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»<sup>40</sup> 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»<sup>41</sup>.

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.

## Indice dei nomi

- Abram, David, 137, 137n, 138, 138n  
Aciman, André, 109, 109n  
Agostino, 8, 8n, 86, 101  
Al-Ghazali, Abu Hamid Muhammad, 129, 129n  
Allen, Gay Wilson, 138, 138n  
Altieri, Charles, 146n  
Ammons, A.R., 146  
Andrews, William L., 35n  
Ardissino, Erminia, 9n  
Auden, W.H., 10, 100
- Baker-Fletcher, Karen, 122n  
Barker, Wendy, 17, 17n  
Barnes, Djuna, 108  
Bartlett, John T., 45n  
Bate, Jonathan, 145, 145n  
Bedell, Rebecca, 70n  
Benson, Jackson J., 63n  
Bercovitch, Sacvan, 36n  
Berry, Wendell, 146  
Bierstadt, Albert, 43n, 70  
Binasco, Camilla, 18n  
Bolt, Thomas, 97n  
Bottomley, Gordon, 43n  
Bowra, Cecil Maurice, 138n  
Bozzola, Sergio, 63n  
Brantley, Richard E., 15n
- Bre, Silvia, 50n  
Breslin, James, 146n  
Bridges, Robert, 41n  
Brooke, Rupert, 41n  
Bryson, J. Scott, 138n  
Bubbio, Paolo Diego, 81n  
Buber, Martin, 137, 137n  
Bugliani Knox, Francesca, 9n  
Butler, Octavia E., 111-124
- Cameron, Katharine, 43  
Carlyle, Thomas, 52n  
Caruth, Cathy, 22, 22n  
Chevalier, Jean, 94n  
Chiasson, Dan, 102n  
Christ, Carol P., 114, 114n, 115  
Christensen, Laird, 144n  
Cobb, John B. Jr., 121n  
Coleridge, Samuel Taylor, 52n  
Cone, James H., 30n, 34n, 35n, 37n, 38n  
Conkling, Grace Walcott, 45, 46  
Connell, Raewyn, 126n  
Cook, James, 81  
Cooke, Molly Malone, 139  
Crosby, Shelby L., 111, 112, 112n, 118n, 119n  
Culpepper, Emily Erwin, 122n

- Davis, David Brion, 25n  
 de la Mare, Walter, 43n, 44  
 De Poli, Franco, 50n  
 Della Porta, Pier Maurizio, 13n  
 Demott, Robert, 67n  
 Deppman, Jed, 11n  
 Dewey, John, 137  
 Dickens, Charles, 44  
 Dickinson, Emily, 9-24, 100  
 Diggory, Terence, 92n  
 Doriani, Beth Maclay, 10n, 13, 13n  
 Doughty, Charles, 65  
 Douglass, Frederick, 35, 35n  
 Drinker, Sophia, 91n  
 Driscoll, Kerry, 91, 91n  
 Du Bois, W.E.B., 33, 33n, 34n, 36, 36n  
 Duncan, Emma M., 15n  
  
 Edwards, Jonathan, 12, 14, 15, 15n, 142, 142n  
 Elder, John, 137, 137n, 138  
 Eliade, Mircea, 106n  
 Eliot, Thomas Stearns, 64, 64n, 109n  
 Emerson, Ralph Waldo, 52n, 78, 78n, 87, 142  
  
 Farjeon, Eleanor, 43n, 46, 46n, 47, 47n, 56n  
 Fatica, Ottavio, 50  
 Ferber, Linda S., 70n  
 Fisher-Wirth, Ann, 145, 145n  
 Flecker, James Elroy, 41n  
 Flint, F.S., 41, 41n  
  
 Foner, Eric, 25n  
 Foster, Richard, 49n  
 Fraccacreta, Alberto, 63n  
 Frazer, James George, 66, 66n  
 Frazier, Edward Franklin, 30, 30n, 32n  
 Freedman, David Noel, 58n  
 Freeman, John, 43n, 59, 60  
 Freud, Sigmund, 22  
 Frost, Robert, 39-62  
  
 Garnett, Edward, 40n  
 Genovese, Eugene D., 30, 30n, 33, 33n  
 Gheerbrant, Alain, 94n  
 Giberson, Karl, 130n  
 Gibson, Wilfrid, 41  
 Giorcelli, Cristina, 52n, 83n  
 Giovanni Paolo I, 109  
 Girard, René, 28n  
 Giudici, Giovanni, 50n  
 Glück, Louise, 9-24  
 Goethe, Johann Wolfgang, 52n  
 Gosse, Edmund, 41n  
 Govan, Sandra Y., 117, 117n  
 Gregerson, Linda, 98n  
 Guanzini, Isabella, 8n  
  
 Haley, Alex, 38n  
 Hammer, Langdon, 98n, 100n, 109n  
 Hampton, Gregory J., 112, 112n, 118, 118n, 119, 119n, 120  
 Haran, Joan, 123, 124n  
 Hardy, Thomas, 41n  
 Hayenes, Stephen R., 27n, 28n

- Heal, Edith, 92n  
 Herder, Johann Gottfried, 40n  
 Herrick, Robert, 44  
 Herskovits, Melville Jean, 26  
 Hill, Thomas, 70  
 Hodgson, Ralph, 41, 41n  
 Hofman, Richie, 102n  
 Hofmann, Michael, 42n  
 Hofstadter, Marc, 88, 88n, 94, 94n  
 Horton, Chase, 65n  
 Howard-Pitney, David, 37n  
 Hughes, Glenn, 15n  
 Hughes, Ted, 144
- Jakobs, Kathryn, 98n  
 Jesi, Furio, 106n  
 Johnson, David, 102n  
 Jones, Gavin, 80n  
 Joyce, James, 57
- Katz, William L., 35n  
 Keating, Analouise, 112n, 117, 117n  
 Keats, John, 57, 57n, 100n  
 Kermani, Navid, 128, 128n, 129n  
 King, Martin Luther, 28, 28n, 38, 38n, 120  
 Kirsch, Arthur C., 10n  
 Klein, Anne C., 122n  
 Knapp, John V., 63n  
 Kornblatt, Joyce, 139, 139n  
 Kouhestani, Amir, 123, 123n  
 Kuhn, Thomas S., 64, 64n
- Ladin, Jay, 15n  
 Langbaum, Robert, 144, 144n
- Lathem, Edward Connery, 50n, 55n  
 Loeffelholz, Mary, 15n  
 Lomax, Alan, 26  
 Longfellow, Henry Wadsworth, 40, 40n  
 Longley, Edna, 39n, 42n, 48n, 56n, 60n, 61n, 62n  
 López-Tello García, Eduardo, 20n  
 Loreto, Paola, 45n, 143n  
 Lowell, Amy, 40  
 Lowell, Robert, 100  
 Lundin, Roger, 15n
- MacGowan, Christopher, 83n, 87n, 91n  
 Madsen, Catherine, 122, 122n  
 Magdalene, F. Rachel, 58n  
 Magowan, Mark, 102n  
 Magowan, Robin, 102n  
 Malik-Al-Kamil, 83  
 Mann, Thomas W., 139, 139n, 140, 140n, 141, 141n, 142, 143, 143n  
 Marcon, Laura, 100n  
 Mariani, Andrea, 99n, 100n  
 Mariani, Paul, 83n, 95n  
 Martin, Charlotte, 32n  
 Massumi, Brian, 138n  
 Mather, Cotton, 98n  
 Matthew, Donald G., 29n  
 Mays, Benjamin E., 34n  
 McCarthy, Mary, 103n  
 McClatchy, J.D., 40n  
 Mehaffy, Marilyn, 112n, 117, 117n  
 Melzer, Patricia, 117, 117n

- Menin, Laura, 134, 134n, 135n  
 Merchant, Carolyn, 114, 114n, 115  
 Mernissi, Fatima, 126, 126n, 127, 127n  
 Merrill, James, 97-109  
 Meynell, Alice, 41n  
 Miller, Cristanne, 11, 11n  
 Miller, J. Hillis, 84n  
 Milton, John, 44, 100  
 Moltmann, Jürgen, 35n  
 Monahan, Kathleen N., 85n, 90n  
 Monahan, Eleanora, 89  
 Mondal, Mimi, 124n  
 Monro, Harold, 41n  
 Montale, Eugenio, 63, 63n, 67, 67n  
 Moore, James M., 78n  
 Moore, John, 59n  
 Moore, Marianne, 84n, 94n, 108  
 Moran, Thomas, 70  
 Morgan, Victoria N., 11, 11n  
 Murphy, Patrick D., 139, 139n  
  
 Naga, Noor, 125-136  
 Nanda, Aparajita, 111, 112, 112n, 118n, 119n  
 Nori, Giuseppe, 7n, 15n, 52n, 83n  
 Novalis (Friedrich Hardenberg), 52n  
 Nutt, Marie Louise, 40  
  
 Old, Elizabeth, 35  
 Oliver, Mary, 18n, 137-148  
 Otto, Rudolf, 142  
  
 Panikkar, Raimon, 64, 64n, 81n  
 Paolo VI, 109  
 Parenti, Stefano, 20n  
 Parker, Rennie, 41n, 42n, 43n  
 Pergolesi, Giovanni Battista, 86  
 Perloff, Marjorie, 146n  
 Pierce, Alexandra, 124n  
 Pio V, 85  
 Placucci, Alberto, 27n  
 Platone, 103  
 Plumwood, Val, 113, 113n  
 Pope, Alexander, 100  
 Porte, Joel, 78n  
 Pound, Ezra, 40, 41, 41n, 90n  
 Preminger, Alex, 138n  
 Prosser, Gabriel, 35  
 Proust, Marcel, 100  
  
 Rabinowitz, Paula, 52n  
 Raboteau, Albert J., 25n, 26n, 29n, 30n, 31n, 32n, 33n, 34n, 36n, 37n  
 Rahmath, Sabah, 126n  
 Ramazani, Jahan, 9n  
 Ramirez, Anne West, 10n  
 Rasmussen, Larry, 141, 141n  
 Rawick, George P., 31n, 35n  
 Ray, William, 64n, 65n  
 Richards, Eliza, 10n  
 Richardson, Mark, 39n  
 Ricks, Christopher, 42n  
 Ries, Julien, 79, 79n, 80, 80n  
 Ritvo, Max, 100n  
 Rizzo, Helen, 136, 136n  
 Roberts, Celia, 126n  
 Rodocanachi, Lucia, 63, 63n  
 Rodriguez, Junius P., 25n  
 Roethke, Theodore, 144



- Rossi, Sergio, 142n  
 Rotella, Guy, 56n  
 Ruether, Rosemary Radford, 113, 139, 140n  
 Ruskin, John, 144  
 Ruzgar, Mustafa, 129, 130n  
 Ryan, Michael J., 136, 136n  
  
 Sadra, Mulla, 129  
 Sampietro, Luigi, 142n  
 Sastri, Reena, 18n  
 Satie, Eric, 97  
 Scarlatti, Domenico, 86  
 Scheurer, Erika, 13n  
 Schielke, Samuli, 135, 135n  
 Schlegel, Friedrich, 52n  
 Schneider, Carl J., 25n  
 Schneider, Dorothy, 25n  
 Schubert, Franz, 85, 86  
 Shahnnavaz, Delia, 123, 123n  
 Shakespeare, William, 43, 44, 48, 65  
 Sheehy, Donald Gerard, 45n, 46n  
 Sheffield, Duke, 63  
 Simic, Charles, 10  
 Smith, Ronald Gregor, 137n  
 Snyder, Gary, 146, 146n  
 Spencer, Matthew, 42n, 43n, 44n, 45n, 48n, 60n  
 Starhawk (Miriam Simos), 113, 115, 115n, 116, 120, 122n, 124  
 Steinbeck, John, 63-82  
 Stevens, Wallace, 100  
 Story, Ronald D., 15n  
 Street, Laura-Gray, 145, 145n  
 Street, Sean, 39n, 41n  
 Strobel, Kyle C., 142n  
  
 Tennyson, Alfred, 44  
 Thomas, Edward, 39-62  
 Thomas, R. George, 56n  
 Thomas, Sheree R., 124, 124n  
 Thompson, Lawrance, 40n, 41n, 45n  
 Thoreau, Henry David, 66, 138n  
 Timmermann, John, 65  
 Tinterri, Alessandro, 13n  
 Took, John, 9n  
 Truth, Sojourner, 35  
 Turner, Nat, 35  
 Tymister, Markus, 20n  
  
 Ulyatt, Gisela, 139, 139n  
  
 Valéry, Paul, 100  
 Vallone, Mirella, 7n, 13n, 15n, 83n  
 Van Eyck, Jan, 97  
 Vendler, Helen, 10n  
 Verdi, Giuseppe, 86  
 Vergaro, Carla, 7n, 15n  
 Vesý, Denmark, 35  
 Vivaldi, Antonio, 86  
  
 Wakewich, Pamela, 126n  
 Walkiewicz, E. P., 84n  
 Wallsten, Robert, 65n  
 Walsh, John Evangelist, 39n  
 Wani, Sanna, 135n  
 Waskow, Arthur, 122n  
 Weaver, Mike, 91, 91n  
 Weil, Simone, 143  
 Weininger, Otto, 90, 91  
 Weston, Cheryl, 63n  
 Whitman, Walt, 44, 108, 138, 143,

- Williams, Nancy, 30n  
Williams, William Carlos, 83-95  
Wilmore, Gayraud S., 29n, 30n,  
32n  
Winthrop, John, 120  
Witemeyer, Hugh, 84n  
Wolmark, Jenny, 118n  
Woodson, Carter G., 32n
- Yeats, William Butler, 100  
Yenser, Stephen, 99n, 102n, 109n  
Yezzi, David, 10n
- Žižić, Ivica, 20n

## Notizie su autori e autrici

Tamiris Bura Froes si è laureata presso l'Università di Perugia con una tesi dal titolo «Le strategie della fantascienza nelle opere di Octavia E. Butler». È attualmente dottoranda presso l'Università di Évora. Le sue ricerche si concentrano sull'intersezione di alcuni ambiti interdisciplinari, quali i gender studies, la teoria queer e la monster theory nella letteratura e nei videogiochi. È membro del Center for the Studies in Letters (CEL) dell'Universidade de Trás-os-Montes (Portogallo) e dell'Associazione Italiana di Studi Nord-Americani (AISNA). Attualmente sta completando la sua tesi di dottorato sui topoi gotici e sulle dee cyborg così come compaiono nelle opere di Octavia E. Butler e N. K. Jemisin.

Cristina Giorcelli è Professore Emerita di Letteratura Americana all'Università di Roma Tre. Ha scritto su prosatori dell'Ottocento (tra gli altri, W. Irving, M. Fuller, S. Crane, K. Chopin) e su poeti e prosatori (tra gli altri, W.C. Williams, D. Levertov, F. O' Hara, E. Wharton, W. Cather, D. Barthelme) del Novecento. I suoi ultimi studi sono: «*Botteghe Oscure*» e *la letteratura statunitense* (Storia e Letteratura, Roma, 2020) e *Leggere Poesia. William Carlos Williams e il modernismo statunitense* (Marietti, Bologna, 2025).

Paola Loreto è Professore Ordinario di Letteratura Angloamericana nel Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture e Mediazioni dell'Università degli Studi di Milano. È autrice di tre monografie sulla poesia di Emily Dickinson, Robert Frost e Derek Walcott, e di numerosi articoli sulle letterature del Nord-America e dei Caraibi (Ralph Waldo Emerson, Vladimir Nabokov, John Steinbeck, Richard Wilbur, Robert Bly, A.R. Ammons, Bernard Malamud, Chaim Potok, Sam Selvon, Michael Ondaatje, Joy Kogawa, Jane Urquhart). Specialista in poesia americana, la

sua ricerca si concentra attualmente sulle poetiche americane, la traduzione poetica, l'ecocritica e la *ecopoetry*, e la *World Literature*. Ha tradotto Emily Dickinson, William Carlos Williams, Richard Wilbur, Philip Levine, Charles Simic, A. R. Ammons, Amy Newman e Mary Oliver.

Cristiano Marasca, teologo e canonista, è laureato in Lingue con una tesi sull'omiletica puritana. I suoi interessi riguardano il dialogo interreligioso, le tradizioni protestanti e la letteratura angloamericana. Giudice presso il Tribunale Ecclesiastico Interdiocesano delle Marche, insegna inglese e dirige la Biblioteca Petrucci di Jesi.

Lisa Marchi è docente di Letterature Angloamericane e Studi di Genere all'Università di Trento, con un focus particolare sulle interrelazioni tra Stati Uniti, Europa e mondo arabo. Le sue ricerche esplorano la migrazione e l'esilio come eventi tragici, da una parte, ma anche come vicissitudini spesso generative di un nuovo modo di stare al mondo, dall'altra. È autrice di *In Filigrana: Poesia arabo-americana scritta da donne* (La Scuola di Pitagora, 2021), la prima monografia scritta in italiano sulla poesia arabo-americana, e del volume *The Funambulists: Women Poets of the Arab Diaspora* (Syracuse UP, 2022).

Andrea Mariani, o.f.r. di Lingua e Letteratura Angloamericana, ha insegnato presso l'Università degli Studi di Roma La Sapienza (1974-1988) e presso l'Università "Gabriele d'Annunzio" di Chieti-Pescara (1988-2015), dove è stato Direttore del Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterarie (2000-2006) e Delegato del Rettore alle Relazioni Internazionali. Dal 2010 al 2013 è stato Presidente dell'Associazione Italiana di Studi Nord-Americani, dal 2013 al 2016 rappresentante italiano nel Direttivo della European Association of American Studies. Ha pubblicato sui classici dell'Ottocento (Poe, Hawthorne, Melville, Whitman, Dickinson, Adams, James, Twain) e su alcuni fra i maggiori poeti del Novecento (Frost, Sandburg, Wilbur, Merrill, Merwin, Bishop, Plath). Nelle sue ricerche, si è spesso occupato dei rapporti fra letteratura, musica e arti visive. Ha curato otto volumi della serie *Riscritture dell'Eden* (2003-2015), sulla funzione del giardino in letteratura, nelle arti e nella storia della cultura.

Cristina Mattiello, Dottore di ricerca in Studi americani e collaboratrice della rivista «Ácoma», ha esplorato il cristianesimo statunitense nei suoi risvolti sociali e politici, in tre libri e numerose pubblicazioni su riviste accademiche sulla religione afroamericana, Martin Luther King, Malcolm X, teologie e ecoteologie femministe, la religione della frontiera e revivalista, espressioni religiose in Appalachia, cristianesimo e violenza, pacifismo cattolico, protestantesimo e mondo del lavoro, televangelismo, nuove destre religiose e politica, Sionismo cristiano. Ha tradotto due libri su “Ethnicity in the U.S.” e numerosi documenti di chiese. Ha insegnato Lettere in un liceo romano e dal 2015 è presidente dell’Aps Cipax – Centro interreligioso per la pace, che da più di 40 anni si impegna nella costruzione del dialogo fra le fedi e per la pace e la nonviolenza, organizzando eventi culturali, incontri interreligiosi e partecipando con la sua specificità alle attività delle reti pacifiste nazionali e europee. Collabora a riviste di area cattolica e interreligiosa critica («Mosaico di pace», «Adista») con articoli su Stati Uniti (religione, politica), diritti umani, minoranze etniche (migranti, Rom).

Giuseppe Nori è Professore di Lingua e Letteratura Angloamericana all’Università di Macerata. È autore di monografie, edizioni critiche, e saggi sui classici dell’Ottocento (Melville, Hawthorne, Emerson, Bancroft, Whitman, Stephen Crane) e del Seicento (Herbert e Thomas Rogers, Milton, Anne Bradstreet). Si è occupato inoltre di narrativa e poesia moderniste (Sh. Anderson e Fitzgerald, Pound e Amy Lowell).

Mirella Vallone è Professoressa Associata di Letteratura Angloamericana presso il Dipartimento di Lettere dell’Università degli Studi di Perugia. La sua ricerca si concentra sui temi dell’identità, della memoria, della traduzione culturale, del trauma, della fede e sul rapporto tra letteratura e religione. Ha tradotto e curato l’edizione italiana di *La sovranità e la bontà di Dio* di Mary Rowlandson e le raccolte poetiche di Mohja Kahf, *E-mail da Shahrazad* e *Le poesie di Agar*. È inoltre curatrice del volume *Faith in literature: religione, cultura e identità negli Stati Uniti d’America* e co-curatrice, insieme a Giuseppe Nori, di *Deserto e spiritualità nella letteratura americana* e, con Giuseppe Nori e Carla Vergaro, di *Il sermone puritano tra adattamenti e contaminazioni*.

GOETHE & COMPANY  
COLLANA DI STUDI GERMANISTICI E COMPARATI

1. HERMANN DOROWIN, UTA TREDER (a cura di)  
*Auguri Schiller! Atti del convegno perugino in occasione del 250° anniversario della nascita di Friedrich Schiller*
2. CLAUDIA SUSANN SCHLICHT  
*Donne in viaggio sulla via della scrittura*
3. GIOVANNI FALASCHI (a cura di)  
*Pensando tra gli oggetti. Dai Greci ai giorni nostri*
4. UTA TREDER, JELENA REINHARDT (a cura di)  
*Sorelle di Saffo sorelle di Shakespeare*
5. JELENA REINHARDT  
*Sotto gli occhi, tra le parole. Herta Müller da Ceaușescu al Nobel*
6. UTA TREDER  
*L'assalto al confine. Vita e opera di Franz Kafka*
7. ANNE-MARIE LIEVENS  
*Napoli spagnola (XVI sec.): plurilinguismo e interazioni culturali*
8. HERMANN DOROWIN, ALESSANDRO TINTERRI (a cura di)  
*Il poeta della Vienna rossa. Jura Soyfer 1912-1939*
9. DANIELA NELVA, SILVIA ULRICH (a cura di)  
*Sguardi sulla letteratura e sulla cultura tedesca. Studi in onore di Luigi Forte*
10. ANNE-MARIA LIEVENS (a cura di)  
*Poesia. Un dialogo fra letterature*
11. HERMANN DOROWIN, RITA SVANDRLIK, LEONARDO TOFI (a cura di)  
*La sfuggente logica dell'anima. Il sogno in letteratura. Studi in memoria di Uta Tredner*

12. MIRELLA VALLONE (a cura di)  
*Faith in literature. Religione, cultura e identità negli Stati Uniti d'America*
13. KARL PHILIPP MORITZ  
*Viaggi di un tedesco in Inghilterra nell'anno 1782. In lettere al direttore Gedike, a cura di ANNA FATTORI*
14. LEONARDO TOFI  
*Al bivio. Latenti ambiguità del mito classico nella letteratura tedesca*
15. MARIA FANCELLI  
*L'ispirazione goethiana. Saggi di letteratura tedesca dal Settecento a oggi, a cura di HERMANN DOROWIN e RITA SVANDRLIK*
16. HERMANN DOROWIN, JELENA REINHARDT, FEDERICA ROCCHI (a cura di)  
*Fuori dal Pantheon. Franz Grillparzer oggi*
17. CAMILLA CAPORICCI, ILARIA PERNICI, CRISTIANO RAGNI (a cura di)  
*Rinascimento/Rinascimenti. Studi in onore di Rosanna Camerlingo*

€ 15,00

