

ANDREA MARIANI

MERRILL E DANTE: L'ULTIMA FASE

Il tema del rapporto fra la poesia di Merrill e il modello dantesco è stato oggetto di analisi fin dai primissimi anni Ottanta, per esempio nel saggio "Dante and Merrill" di Rachel Jacoff<sup>1</sup> e nel mio "Dal polilinguismo al metalinguismo; il linguaggio dantesco nella Trilogia di James Merrill"<sup>2</sup>. Mentre Jacoff si concentrava su analogie ideologiche, su parallelismi tematici, e sulle ragioni per cui le due poetiche potevano, in parte, essere accostate, il mio intervento intendeva mettere a fuoco le diverse modalità di appropriazione del sistema linguistico dantesco da parte di Merrill e la sua funzionalizzazione nel contesto del *magnum opus*: *The Changing Light at Sandover* (1982). Negli anni successivi Merrill ha prodotto altre tre raccolte di poesie: *Late Settings* (1985), *The Inner Room* (1988) e *A Scattering of Salts* (pubblicata postuma, 1995)<sup>3</sup>. Per quanto l'urgenza del dialogo con la dimensione metafisica non sembri venir meno col tempo, il rapporto con Dante si svolge a distanza sempre maggiore; in un saggio del 1993 concludevo che, nella fase centrale della sua produzione, all'apice della sua creatività, il poeta americano ha usato Dante come ingrediente (essenziale, ma non primario) delle sue strategie di scrittura, come maestro e modello insuperabile per esercizi di virtuosismo postmoderni.<sup>4</sup> Una rilettura di certe poesie della fase finale permette di individuare una voce che ha ritrovato l'antica sintonia, che in età più che matura sembra in grado di ricollegarsi con i vecchi, insostituibili ancoraggi, che recupera, all'interno di silenzi sempre più vasti, gli echi della parola che più ha contato; che usa tali echi preziosi, rielaborandoli come provvisori "congedi", mentre si avvicina all'estremo passaggio di soglia. Mi permetto di ricapitolare, in breve, gli argomenti che mi hanno consentito, inizialmente, di proporre una lettura intertestuale fra Merrill e Dante, per passare poi in rassegna le ultime tre raccolte di poesie (1985-95), in cerca dell'allontanamento tra le due voci e di quello che mi sento, sin d'ora, di definire un finale riavvicinamento.

---

<sup>1</sup> Rachel Jacoff, "Dante and Merrill", in *James Merrill: Essays in Criticism*, ed. by David Lehman and Charles Berger, Ithaca, Cornell U.P., 1983, pp.145-158.

<sup>2</sup> Andrea Mariani, "Dal polilinguismo al metalinguismo: il linguaggio dantesco nella Trilogia di J.Merrill", in *Literature d'America*, V,22 (Primavera 1984), pp.127-160.

<sup>3</sup> Il primo, New York, Atheneum; gli altri due, New York, Knopf.

<sup>4</sup> Andrea Mariani, "J.Merrill: A Postmodern Poet? Yes & No", in *R.S.A. Journal*, 4 (1993), pp.31-56; in particolare pp.38-39.

\* \* \* \* \*

L'influsso del linguaggio dantesco è esplicitamente riconosciuto da Merrill, sia nel caso di testi "lirici", sia all'interno del poema maggiore: Dante viene citato come maestro, sommo poeta, ma anche come personaggio storico, e diventa, infine, personaggio della nuova, grande commedia "laica", i cui toni variano dall'epico al parodico, dal patetico al melodrammatico: i cui registri insinuano sospetti e brividi di epifanie di cui si farebbe volentieri a meno, all'interno di rituali sontuosi, di cerimonie barocche, di trionfi di suoni e luci degni dei più sofisticati effetti speciali cui ci hanno abituato i film di fantascienza costruiti al computer.<sup>5</sup> Non solo Merrill (JM) ma anche il suo *alter ego* David Jackson (DJ) confessano a più riprese di aver tanto meditato su testo e contesto della *Commedia*: la visione dell'oltremondo che le anime offrono durante le sedute spiritiche è una sorta di "Warmed-up Milton, Dante, Genesis..." (*Mirabell*, 2.3, 136). Strutturalmente, il "disegno" della realtà metafisica riproduce "Orderings of experience. / From Dante's circles to Kandinsky's" (*Ephraim*, T, 69). Se Dante poeta è sentito come insuperabile, Dante pellegrino, protagonista del viaggio e suo relatore, è talora criticato: "This is the point [...] When Dante would have fainted dead away" (*Mirabell*, 6.2, 208); l'universo tomistico, con le sue certezze assolute, era troppo comodo: "IN DANTE THE VISION WAS STARLIKE AS HE LOOK'D INTO / THE ATOM'S EYE HE SAW THE POTENTIAL OF PARADISE" (*Mirabell*, 2.2, 132).

Naturalmente Dante è, spesso, un ipotesto mediato, contaminato, reso fruibile da incroci/intrecci molteplici e sorprendenti: non solo i più ovvi (Shelley, Yeats, Eliot, Pound) ma anche i più originali (Calderon de la Barca, Maya Deren, Spinoza, Einstein; tutti geniali investigatori dell'Assoluto, pervicaci riduttori del molteplice, del duplice, all'Unità). Così le citazioni non più di Dante, ma da Dante, sono di regola "innestate" con altre, fino al limite del *pastiche*. Ma conta, sostiene Merrill, che le parole dei "maestri" siano utilizzate per dare "enfasi", senza che il nuovo testo appaia "enfatico" ("The Thousand and Second Night", in *Nights and Days*, 1966). Il *collage* può avvenire fra due schegge dantesche ("Per me va la gente nova", *Ephraim*, V, 75), fra una citazione tradotta letteralmente e una parafrasata ("Features fainter than pearl! On white brow (Paradiso, III, 14)", *Ephraim*, K, 37: si osservi la geniale "confessione" del luogo

<sup>5</sup> La "trilogia" *The Changing Light at Sandover* (New York, Atheneum, 1982) è composta da *The Book of Ephraim* (originariamente parte di *Divine Comedies*, New York, Atheneum, 1976; qui indicato semplicemente come *Ephraim*), *Mirabell: Books of Number* (*ibidem*, 1978; qui indicato come *Mirabell*), *Scripts for the Pageant* (*ibidem*, 1980; qui indicato come *Scripts*) e infine da *Coda: The Higher Keys* (*ibidem*, 1982; qui *Coda*).

<sup>6</sup> New York, Atheneum. Cfr. anche J. Merrill, "Divine Poem: Dante's Cosmic Web", in *The New Republic*, 29.11.1980, p.29.

di provenienza, la cui ultima cifra, 14, rima con "between"), o fra tasselli di provenienza eterogenea, in un mosaico che è spesso un *puzzle* cui sembra mancare qualche pezzo ("Lost in Translation", in *Divine Comedies*, 1976).<sup>7</sup>

Il contenuto narrativo di *The Changing Light at Sandover* è anche troppo ovviamente accostabile alla *Commedia*. Una coppia di pellegrini viventi viaggia nell'oltretomba, ospitando nelle due case (in America e ad Atene) uno stuolo di anime che, inizialmente, rispondono (con l'ambiguità dell'Inferno dantesco) a dolorose domande, poi insistono nel voler rivelare una serie di messaggi che vanno divulgati al più presto. Entrambi i pellegrini hanno da poco superato i trent'anni; si mettono in cammino fra dubbi, paure, sensi di colpa. L'ingresso all'altro mondo ha un aspetto sinistro; la resa alla volontà superiore, che impone il viaggio, è lenta, e sarà dettata solo da un sentimento d'amore.

La prima "cantica" (*The Book of Ephraim*) è la più autobiografica. La ricerca di un' autorevole figura maschile che possa agire da guida passa attraverso vari tentativi; i primi che si offrono sono spiriti fin troppo seducenti (Ephraim, Hans, Robert), quelli successivi (W.H. Auden, Michael) coincidono, via via, con Virgilio, Guido e Arnaut, Cacciaguida. La finale guida femminile si sdoppia nell'umana Maria Mitsotaki e nella divina Mother Nature (Psyche, Queen M.). Momenti infernali, purgatoriali, paradisiaci non si susseguono, regolarmente, come in Dante, ma si alternano: nel seno della dimensione infernale non mancano *flash* di speranza, tenerezze di ricordi, *shocks of recognition*, così come la superficie dei vari "paradisi" è interrotta da "lapses", "black holes", dubbi e contraddizioni.<sup>8</sup>

Un analogo gusto per l'allegoria e la *pageantry* rende assimilabili intere sezioni. Come in Dante, le anime godono nell'aderire alla volontà di chi ha assegnato posizioni diverse ad ognuna; vivono di eterna letizia nella mente di Dio ("WE RESIDE IN THAT INTELLIGENCE", *Mirabell*, 9.9.276). La "forma general" del Paradiso merrilliano è, pure, una rosa; ma "Dante saw the rose in fullest bloom [...] / You and Maria, who have seen the bleak / Unpetalled knob, must wonder: will it last / Till spring?" (*Scripts*, Yes, 363). E qui, come altrove, emergono le distanze ideologiche fra i due poeti. Merrill non riesce a vincere il suo scetticismo con la fede, ma solo a trovare rifugio in una serie di minime epifanie e parziali verità; scarta continuamente in direzione di un panteismo assai

<sup>7</sup> New York, Atheneum. Cfr. Helen Vendler, "J.Merrill's Myth", in *The New York Review of Books*, 3.5.79, p.12.

<sup>8</sup> Judith Moffett, *J.Merrill: An Introduction to the Poetry*, New York, Columbia U.P., 1984. Pure interessante, per il rapporto fra vita e opere, Ross Labrie, *James Merrill*, Boston, Twayne, 1982.

<sup>9</sup> La citata raccolta a c. di Lehman e Berger include, con grande obiettività, saggi che riconoscono e studiano la funzionalità del debito merrilliano nei confronti di Dante (per esempio quelli dello stesso Lehman e di Peter Sacks) e saggi che, sul versante opposto, tendono a dare maggiore importanza alle differenze e alle incompatibilità (per esempio quelli di David Kalstone e Richard Saéz).

decorativo, che è l'opposto dell'austero monismo dantesco; osa spesso rifiutare il destino "minacciato" dalle anime sul suo futuro. Lacerato dal dualismo, sente l'impotenza del suo Dio (God B. Dio/Biologia, Dio della vita, ma anche Dio di second'ordine) di fronte al *monitor* e alle altre "dark powers" che lottano dentro e fuori i vari universi possibili.<sup>10</sup> Lo sdoppiamento nel suo *alter ego* gli permette di esprimere, da un lato, l'atteggiamento del classico "impavidum ferient ruinae", dall'altro la "vox clamantis in deserto". A livello emotivo spera, ha intuizioni di libero arbitrio, misericordia, indulgenza; ma poi sente l'inanità dell'azione, persino del "gesto poetico".

Più fruttuose analogie di contenuto sono riscontrabili nella centralità di alcuni miti. Per esempio il mito di Narciso, così popolare presso i trovatori, maestri di Dante, è frequentemente impiegato da Merrill come paradigma di una situazione archetipica: lo specchio "proietta" (in senso proprio, e in senso psicoanalitico) il narcisismo del poeta; è figura del rapporto di analisi: separa due mondi, pur permettendo la comunicazione reciproca. Infrangere lo specchio, alla fine della trilogia, equivale a interrompere per sempre (ma vedremo quanto provvisorio sia questo "per sempre") la comunicazione *per imaginem* evitando l'innamoramento "narcisistico" ed eliminando, per un istante, la barriera fra due dimensioni (immanente / trascendente).<sup>11</sup>

Dante e Merrill rendono omaggio alla profondità semantica del mito della Fenice; Merrill addirittura è ossessionato dal perpetuo ciclo di nascita/morte/rinascita, ma inserisce, con geniale originalità, la dimensione intermedia sospesa fra una vita e l'altra, nella quale l'anima dimentica la propria identità passata e ha una premonizione dell'incarnazione successiva. La Fenice è, anche, emblema di Venezia città morente destinata a risorgere, il cui maggior teatro (dove James, in compagnia di carissimi amici, aveva assistito alla prima di *The Rake's Progress* di Auden/Stravinskij), più volte distrutto dagli incendi, è sempre rinato dalle sue ceneri. Il dolore dell'incendio più recente, e la pena dell'interminabile processo di ricostruzione, avrebbero molto afflitto il poeta, in questi anni.

L'Ulisse di Merrill, anzi l'Ulisse-Merrill, salpa verso mete sempre più audaci, "beyond the straits" non per "seguir virtute e canoscenza" ma per ritornare, ciclicamente, alle "fixed shores" originarie, ove si deve concludere il viaggio/*nóstos* ("The Thousand and Second Night", in *Nights and Days*).<sup>12</sup> La scelta della sede oscura, appartata (Stonington, Connecticut) è la negazione della nostalgia dell'Eden (che per Dante, si sa, è sulla sommità della "montagna bruna" intravi-

<sup>10</sup> Stephen Yenser, "The Names of God: *Scripts for the Pageant*", in Lehman-Berger eds., cit., p.265 e pp.274-275.

<sup>11</sup> Robert von Hallberg, "J.Merrill: Revealing by Obscuring", nel suo *American Poetry and Culture: 1945-1980*, Cambridge, Mass., Harvard U.P., 1985, pp.93-116.

<sup>12</sup> New York, Atheneum, 1966.

sta da Ulisse). Ancora singolarmente diversa l'interpretazione del mito di Medusa, che in *Inf.*, IX, 52 è invocata dai demoni per tramutare in "smalto" il pellegrino che, vivo, pretende di entrare nella città di Dite, mentre in *First Poems* (1951) sembra destinata a pietrificare, prima di tutto, se stessa.<sup>13</sup>

Un'analisi contrastiva dei parallelismi strutturali si rivela sostanzialmente fuorviante: a ovvie analogie si contrappongono significative divergenze. Il poema merrilliano, quasi unico nel nostro secolo, si presenta come un progetto organico, che mira a una coerenza sostanziale, a dispetto delle contraddizioni e delle rese al dualismo che continuamente affiora: "My narrative/ Wanted to be limpid, unfragmented" (*Ephraim*, A, 3); i modelli sono i "Dantesque/ Or Yeatsian systems" (*Coda*, "The Ceremonies", I, 532); ma "Everything in Dante knew its place", il che non si può dire della Trilogia, come di nessun altro testo del tardo Novecento. Le tre "cantiche" di Merrill hanno proporzioni diverse, il numero dei versi aumenta in progressione geometrica; la perfezione triadica viene turbata dall'aggiunta della *Coda* (di circa 2000 versi!). E non è solo la struttura che diverge dal modello medievale, è il *sensu* del disegno (sincronico) e del ritmo (diacronico). In Dante abbiamo un disegno che, nelle due dimensioni, è circolare e, nelle tre dimensioni, perfettamente sferico; in Merrill esso è, rispettivamente, sinusoidale e spiraliforme. Lo spazio dantesco si espande all'infinito (fisica tradizionale), quello di Merrill pulsa, espandendosi e contraendosi (fisica post-einsteiniana).<sup>14</sup>

\* \* \* \* \*

Significativi e funzionali sono invece i metri danteschi usati da Merrill, in omaggio all'antico maestro e in competizione con lui, in un continuo gioco di emulazione, che giunge al capolavoro in "Samos" (in apertura della sezione intermedia di *Scripts*): una lirica "petrosa" nel linguaggio, come arido e pietroso è il paesaggio assoluto dell'isola greca, descritta come approdo magico, sosta e oasi sospesa fra cielo e mare, Terra Promessa e Mito delle Origini. Lo schema metrico e l'alternarsi delle rime "identiche", le sonorità modulate con raffinatezza, ma senza l'antica affettazione di matrice tardo-simbolista, i ritmi composti, di perfezione classica, iniziali ("And still, at sea all night, we had a sense / Of sunrise, golden oil poured upon water, / Soothing its heave, letting the sleeper

<sup>13</sup> "Medusa", in *First Poems*, New York, Knopf, 1951.

<sup>14</sup> Rachel Jacoff, nel saggio citato, propone un'interpretazione strutturale diversa, basata non sul numero tre, ma sul cinque, come avviene in *Garden of Cyrus*, di Sir Thomas Browne. Coloro i quali insistono, sia in Italia che in America (John Freccero, Vittore Branca), sull'importanza della struttura a spirale in Dante, si riferiscono, ovviamente, alla forma del percorso del pellegrino nell'Oltretomba, non alla forma dell'Oltretomba stesso, che resta rigidamente tolemaico e "concentrico".

sense / What inborn, amniotic homing sense / Was ferrying him...”) e ruvidi, e scarni, nel finale (“Not souls of the first water — / Although we’ve put on airs, and taken fire — / We shall be dust of quite another land / Before the seeds here planted come to light”) documentano il successo di un *trobar clus* impeccabile ma che non si rifiuta, sadicamente, alla lettura e all’interpretazione.

Le terzine compaiono in “McKane’s Falls” (*Divine Comedies*, 11) e in vari passi della trilogia, sempre per sottolineare, autorevolmente, dei “passaggi” cruciali; estremamente significative in tre luoghi “conclusivi” (ognuno dei quali si conclude con la parola *stars*: *Ephraim*, W, 83, *Mirabell*, 8.8, 256, *Scripts*, No, 506). Luoghi che, da soli, basterebbero a confutare l’opinione, di cui tanto s’è discusso durante il nostro Convegno, secondo la quale la terza rima sarebbe, di per sé, assolutamente aliena alla tradizione metrico-prosodica inglese; si veda il terzo dei luoghi citati:

Smiles DJ as we link arms, tacitly  
 Skipping the futuristic coffee-bar’s  
 Debate already under way (ah, me)  
 On the confusing terms: Dance. Gods, Time, Stars.

Ci sono, infine, precise coincidenze tecnico-stilistiche e linguistico-formali, che traspaiono, talora, nel contesto di situazioni genericamente analoghe, o che presentano soluzioni concretamente assimilabili. E sono i versi in cui si descrivono “Dead flames [...] which can not harm” (“After the Fire”, in *Braving the Elements*, 1972), come quelle che, sia nell’Inferno (per es. XV, 24-124), sia nel Purgatorio (canti XXV-XXVI), non possono nuocere *fisicamente* a Dante (tantomeno a Virgilio), ma tanto lo turbano *emotivamente*, soprattutto nel caso di Brunetto Latini (l’intera, lunga lirica ora citata mi fa pensare al linguaggio “basso”, volgare, sboccato, delle Malebolge, fino al celebre episodio della “sozza e scapigliata fante! che là si graffia con l’unghie merdose”, ossia “Taïde [...] la puttana”, *Inf.* XVIII, 131—133).<sup>15</sup> Oppure i versi che riproducono certe sensazioni durante l’ascesa paradisiaca; “a sky in flames” (*Ephraim*, I, 71) allude all’infuocato cielo di *Paradiso* XXVII e XXIX; “IT’S LIKE A STAR WE ENTER” (*Scripts*, No, 499) rimanda a “Per entro sé l’eterna margarita / ne ricevette” (*Par.*, II, 34-35). “MICHAEL’S LAUGHTER MADE ALL HEAVEN

<sup>15</sup> Che “fire” sia, come “fuoco” per Dante, una delle “complex words” centrali nel macro-testo merrilliano è confermato da vari critici; a buon diritto Stephen Yenser ha intitolato *The Consuming Myth* il suo volume su *The Work of J. Merrill* (Cambridge, Mass., Harvard U.P., 1987); ma deve essere chiaro che il fuoco del mito che “consuma” è sempre, anche, un fuoco che “affina”, “raffina”, “sublima”. Cfr. la voce “fuoco” curata da Domenico Consoli per l’*Enciclopedia Dantesca*, diretta da Umberto Bosco, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 1970-78, vol.III, pp.73-75.

QUAKE" risponde al "riso / de l'universo" (*Par.* XXVII, 4-5). O quei "nodi della memoria" che dimostrano "l lungo studio e l grande amore" (*Inf.* I, 83): lo spirito che, subito dopo la morte, guarda già con distacco, ma anche con un residuo d'affetto, il corpo da cui s'è appena separato: "I LOOKED DOWN [...] AT MY OLD FRIEND: MEAT AND BONE" (*Scripts*, No, 498) ricorda Bonconte: "Io corpo mio gelato in su la foce..." (*Purg.*, V, 124). Il personaggio evocato attraverso un'infinita distanza di tempo e di spazio, in "Chimes for Yahya" (*Divine Comedies*, 18) è "No older or younger [...] No handsomer, no simpler — only kinder"; ha una "gentilezza" (nel senso dantesco, di "nobiltà e cortesia") degna di Manfredi (*Purg.*, III, 107) e una soavità di modi degna di Casella (*Purg.*, II, 85). Come si vede, mai un calco banale, mai una mera riproduzione meccanica, bensì la messa in moto, ogni volta, di una idea nuova, di un atto linguistico ulteriore.

Gli esiti migliori si hanno quando l'occasione di esprimere, costruire testualmente situazioni o impressioni analoghe induce Merrill ad utilizzare, con reverenza ma anche con naturalezza, la grande "riserva" di immagini e soluzioni tecniche che Dante gli offre, avvicinandolo nel momento della fruizione, rendendolo suo e nondimeno riconoscibile, senza che ciò implichi una rinuncia all'espressione autonoma del proprio originale linguaggio poetico. L'affettuoso distacco con cui i genitori di DJ, morti da poco, rievocano il loro rapporto col figlio, che peraltro non può esser loro d'impaccio nelle vite successive ("LET US GO FORTH ANEW / UNWEIGHTED BY IT", *Mirabell*, 3.1, 150) ha come fonte le parole di Catone: "Marzìa piacque tanto a li occhi miei [...] Ora [...] Più muover non mi può" (*Purg.*, I, 85-89). Il congedo del dolce unicorno Unice si esprime in una brevità magistrale, come quello della Pia: "When you one day come here / Think of your Uni and he will appear" (*Scripts*, &, 430), "Doh, quando tu sarai tornato al mondo [...] / Ricorditi di me, che son la Pia" (*Purg.*, V, 130, 133).

Naturalmente non si sostiene che la qualità del verso merrilliano è sempre all'altissimo livello di quello dantesco; ma che, di regola, l'altezza dello "stile" del grande maestro, anziché schiacciare il poeta americano, consigliandogli di muoversi in territori dai limiti più angusti, ne esalta le capacità, costringendolo a dare il meglio di sé. Qualche altro esempio: "Then when the flame forked like a sudden path" ("Log", in *Braving the Elements*) è dantesco senza essere direttamente derivato da "la fiamma cornuta", "lo maggior corno de la fiamma antica" (*Inf.*, XXVI, 68, 85). E il semplice "We've wanted / Consuming passions: these refine instead" (*Ephraim*, O, 50) si accresce di valenze significative se letto in controllo, o meglio, "alla luce" di *Purg.*, XXVI, 148: il fuoco delle passioni non più "consuma", ma "raffina" i personaggi di Merrill, esattamente come quello che punisce le anime della cornice del Purgatorio, che più *consume* non possono essere, le *affina*.

*Scripts*, &, 407, "The sense / Through walls, of a concentric audience, / Rank upon blazed petaled rank arisen" condensa abilmente una serie di immagini

(*Par.*, XXXII, 1-36) con cui Dante descrive la platea di beati, seduti su scranni concentrici, sicché l'impressione generale è di una rosa dai petali innumerevoli. L'espressione di Merrill, senza il supporto del luogo dantesco, sarebbe ugualmente stimolante, ma meno perspicua. Si può concludere con due passi nodali della *Commedia*, che più hanno segnato l'immaginazione di Merrill: il primissimo approccio con Virgilio e il drammatico colloquio, bruscamente interrotto, con Cavalcante (*Inf.*, X). Del primo abbiamo i seguenti esiti: le parole roche, espresse a fatica, l'invocazione, in cui l'accento è posto sulla vocale centrale O, dell'anima che entra per prima in contatto con JM e DJ ("HELLP O SAV ME": *Ephraim*, B, 6) ricordano, fonicamente, il "Non omo, omo già fui" del v.67 (la grafia HELLP fonde, in un *pun* fra i più caratteristici del poeta postmoderno, la richiesta di soccorso, *help*, e l'imprecazione di dolore, *hell*, in un'anima, fra l'altro, che sta morendo in un incendio); mentre l'espressione che precede le prime parole pronunciate da W.B. Yeats ("If an old man's speech / Stiff from long silence...", *Scripts*, No, 486) allude esplicitamente al v.63: "chi per lungo silenzio pareo fioco". Infine il secondo passo; nel quale, come è stato osservato, l'efficacia è nell'improvvisa concitazione, che crea il ritmo spezzato del linguaggio, indotto dall'equivoco in cui cade l'anima dannata, umanissima nel suo amore per il figlio, che crede, e desidera, ancora vivo: "Di subito drizzato gridò: 'Come? / Dicesti 'elli ebbe'? non viv'elli ancora? / non fere li occhi suoi lo dolce lume?" (vv.67-69). Il movimento piace tanto a Merrill che lo ripropone più volte, numerosi essendo gli equivoci e le interruzioni nel corso dei colloqui fra vivi e morti. In *Ephraim*, G, 25 la soluzione "Stop, oh stop!", in fine di verso, con violenta sincope, intensificata dal vocativo parentetico con cui esordisce il verso successivo ("Ephraim, this cannot be borne") è la risposta al "Come?" sospeso in rima, in Dante. In *Mirabell*, 2.4, 137, l'analogia e la sintonia con la fonte sono confermate da una serie di drammatici interrogativi che si susseguono, senza che la voce dia tempo all'interlocutore di chiarire il senso delle parole male interpretate, esattamente come avviene in Dante: "In solitude? Why? Where will I - / This operation — does he mean I'll die?".<sup>16</sup>

\* \* \* \* \*

Confrontata con un tessuto così fitto di echi e di rimandi, a tutti i livelli, la produzione successiva, come dicevo, attua un più o meno intenzionale distanziamento dal modello. Dante, inizialmente sentito come il primo e il maggiore maestro dei modernisti, era poi stato visto come il "turbulent parodist" che ebbe il privilegio di assistere a una più che straordinaria *mise-en-scène*. Merrill ha, fin da

<sup>16</sup> Willard Spiegelman, "Breaking the Mirror: Interruption in J.Merrill's 'Trilogy'", in Lehman-Berger, eds., cit., pp.186-210.

principio, sospettato che l'autore "of the electronic marvels of paradise [...] a laser show of supreme illusion projected through his human senses and image banks" non avesse ricevuto soltanto ciò che si usava definire "ispirazione".<sup>17</sup> Attraverso i giochi manipolatori, il poema dantesco, sondato e decostruito più volte, perde l'eccesso di sussiego ed emana, piuttosto, un "profumo postmoderno", quel "bouquet" che, come i cori angelici del *Paradiso*, è figura di una unità "that does not connote uniformity". Ma in *Late Settings* la scelta di esordire con un perfetto esempio di *haiku* dimostra l'intenzione di prendere le distanze dalla "grotesque farrago", dall' "eclectic middle style" il cui equilibrio impone uno stress troppo prolungato a chi intende percorrere un analogo itinerario di stile, dopo tanti secoli.<sup>18</sup>

Non mancano, nella raccolta del 1985, come nella successiva (*The Inner Room*, 1988), nuove elaborazioni dei miti portanti; ma i miti, (di Narciso, in "Think Tank", "From the Cutting-Room Floor" nella prima raccolta, "Arabian Night" nella seconda; della Fenice, in "Revivals of Tristan" nella prima, "A Room at the Heart of Things", "Afternoon at the Noh" nella seconda) si ricollegano all'intera tradizione occidentale, non più all'interpretazione che, di essi, aveva dato Dante. Il rapporto con l'Oltremondo non è meno urgente, ma si riferisce, in abili esercizi di intertestualità "interna", alla trilogia, finalmente conclusa, (ma non ancora pubblicata, nonostante la *Coda* che avrebbe dovuto "sigillarla"), non già al poema dantesco.<sup>19</sup> Si vedano "Clearing the Title" e, soprattutto, "From the Cutting-Room Floor". In quest'ultima Merrill, anzi JM (the scribe) e DJ (the hand) indulgono ad ascoltare anime di poeti che, con grande signorilità, si lamentano di non essere state "invitate" a partecipare alla cerimonia finale della lettura dell'opera compiuta (cfr. "The Ballroom at Sandover"): W.C. Williams, Whitman, Marianne Moore, Robert Lowell e Robert Frost, Djuna Barnes e Gertrude Stein; era stato loro concesso di recitare una parte, nelle sezioni precedenti, ma nel gran finale si erano dovute accontentare di interrogare i pochi prescelti, ottenendo solo notizie di seconda mano. Come geniale "vendetta", impongono un'ennesima revisione del finale, accettando, peraltro, di essere confinate in un ruolo minore. Merrill personaggio, insomma, sceglie un comportamento antitetico rispetto a quello di Dante; che non riusciremmo ad immaginare disposto, dopo aver ascoltato Jacopo del Cassero, e Bonconte, e Pia, a dare ascolto ancora ad altre voci; o, dopo aver discusso d'arte, di musica, di poesia,

<sup>17</sup> James Merrill, "Divine Poem," in *Recitative*, San Francisco, North Point Press, 1986, pp.88-90.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p.93. Cfr. anche Jerome Mazzaro, *Postmodern American Poetry*, Urbana, U. of Illinois P., 1980, p. x.

<sup>19</sup> Un'eccellente analisi dell'autoreferenzialità postmoderna nel Merrill della "fase centrale" è in Philip Kuberski, "The Metaphysics of Postmodern Death: Mailer's *Ancient Evenings* and Merrill's *The Changing Light at Sandover*", in *English Literary History*, 56,1 (Spring 1989), pp.229-254.

con Casella, Oderisi, Guido Guinizelli, Stazio, a ritornare, in circolo vizioso, daccapo sugli stessi argomenti.

*The Inner Room* rappresenta, a mio avviso, il luogo della maggiore distanza dal dialogo con Dante. Dal punto di vista metrico, "Dead Center" appare come una "rima petrosa" tessuta sulla base di uno schema a "terzine obbligate", con due sole rime (*pen, code, men, road...*) e due versi che si ripetono (ognuno) quattro volte, con minime differenze; il modello è certamente medievale, ma non necessariamente dantesco.<sup>20</sup>

L'indagine sul trascendente, la ricorrente tentazione di stabilire un dialogo col mistero dell'Aldilà, si esprime secondo modalità esotiste, nel rinnovato interesse per il *vudu* e per la *santeria*, nell'atto unico *The Image Maker*, un testo ideologicamente agli antipodi di Dante. Dio crea l'uomo come l'autore di pupazzi, di santi di legno, crea le sue marionette; l'uomo è un "burattino" nelle sue mani e non può non ribellarsi, come Adamo ed Eva, il mostro di Frankenstein, Pinocchio. Dio "dipende" in qualche modo dalla sua creatura, ha da imparare da essa, e quindi non è onnisciente, né onnipotente. Deve vegliare perché l'uomo non prenda il sopravvento, dovrà distruggere il mondo intero, se necessario (si ricordi la funzione di Shiva nella metafisica indù), per ricostruirlo di nuovo. È difficile immaginare una serie più blasfema nell'ottica dantesca.

La raccolta postuma *A Scattering of Salts* (1995) rappresenta, invece, un ritorno a Dante, o meglio presenta diversi segnali di un dialogo che riprende, di una nuova capacità di sintonizzarsi; che si risolve (ed è quel che più conta) in nuove, suggestive variazioni su temi comuni.<sup>21</sup> L'intera "164 East 72nd Street" è percorsa da un'atmosfera di metamorfosi, da una volontà di rigenerazione, dalla sensazione di essere già "nuovi", o di poter, da un momento all'altro, varcare la soglia di una "vita nuova". Più che all'esordio tipo "sogno d'un mattino di maggio" (alla *Roman de la Rose*), la voce poetante pensa alla descrizione del giardino dell'Eden in Dante: la metamorfosi che vedrà volare dal bozzolo "l'angelica farfalla" non può, infatti, avvenire se non dopo una qualche cerimonia di "purgazione" (non solo accettata con gioia, ma resa testualmente con immagini colorite, festose):

On a carpet of flowers  
 Nine levels above ground, like Purgatory,  
 Our life is turning into a whole new story.

<sup>20</sup> Sul complesso rapporto fra musicalità del verso e linguaggio poetico in Merrill, si veda James Baird, "J.Merrill's Sound of Feeling: Language and Music", in *The Southwest Review*, 74, 3 (Summer 1989), pp.361-377.

<sup>21</sup> Fra gli ancora pochi saggi che includono una prima analisi della raccolta postuma, cfr. Guy Rotella, "J.Merrill's Poetry of Convalescence" (in *Contemporary Literature*, XXXVIII, 2, 1997, pp.307-324), il cui merito principale è l'intento di leggere ogni raccolta in rapporto col macrotesto; e W.S.Merwin, "A *Scattering of Salts*: The End of More than Just a Book", in *Critical Essays on J.Merrill*, ed. by Guy Rotella, New York, G.K.Hall, 1996, pp.70-73.

Purgatoriale è il tema dominante in *Nine Lives*, in cui il soggetto si sforza di ricordare e di dimenticare, metaforicamente immergendosi nel Lete e nell'Eunoé senza, purtroppo, la sicura guida che sostiene Dante nel XXXIII del *Purgatorio*. Il titolo usa la scherzosa credenza nelle nove vite dei gatti, per alludere ai cicli di nuove incarnazioni; la vita di Merrill è, quindi, *nuova* in senso diverso sia rispetto alla *Vita Nova* ("rinnovata" dall'amore) sia rispetto al successivo passaggio dall'amore terreno a quello divino, sia rispetto all'attesa dantesca di una vita "ultraterrena" (nuova nel senso del latino *novissima*, "finale", "eterna"). L'anziano poeta trova consolazione non solo nell'idea che il proprio *karma* gli destina una serie di altre vite, ma che la legge generale del *karma* ha in preparazione per l'umanità l'arrivo di un ennesimo, straordinario personaggio, profeta e premio Nobel, un "illuminato", un "salvatore". Merrill si riaccosta, come si vede, ad una visione millenaristica: questo "Veltro", questo Messia, altri non è che l'*avatar* di Maria Mitsotaki ("the poem's astral Beatrice"), "a prime mover" (in "Tony: Ending the Life"). Non è, naturalmente, un caso che la reincarnazione e la nascita avvengano in India, e che il nome sia "that tongue-twister" Shantihprashad. La prima parte richiama subito alla mente quella "peace that surpasseth understanding" con cui si conclude *The Waste Land*. Che si debba sprofondare nell'abisso dell'ignoto, o che, invece, si debba tornare a vivere nuove vite, la pace è il migliore auspicio possibile; e si tratta, in più, di una preziosissima pace "sincretica", in cui confluiscono quella delle *Upanishad* e quella, cristiana e dantesca, che coincide con la volontà dell'Assoluto ("e 'n la sua volontade è nostra pace", *Par.*, III, 85).

Dunque fra i vari sali "scattered" nell'ultima raccolta, quelli danteschi hanno un sapore particolare; e si integrano al meglio, come avveniva nella Trilogia, soprattutto nella terza parte (*Scripts for the Pageant*, 1980), con ingredienti diversi; ecco di nuovo Narciso e le varie immagini rimandate da specchi e superfici riflettenti, perché il soggetto, "riflettendosi", possa "riflettere" sempre più saggiamente su se stesso e sul suo futuro, in *questo* e nell'altro mondo ("Big Mirror Outdoors", "Self-Portrait in Tyvek (TM) Windbreaker"). Ecco di nuovo gli angeli, nervosi, tesi, "senewed", a metà fra quelli della Valletta dei Principi e quelli di Blake (come in *Ephraim*, H). Ma ecco, anche, delle fiamme assolutamente dantesche, che lambiscono, corrodono, "affinano": fiamme che divampano improvise da ceppi arsi, o fiamme biforcute, o "lingue di fiamma", come in *Inferno* XXVI.

Concludo queste note insistendo sulla coerenza dell'operazione merrilliana nei confronti di Dante. Merrill non s'è mai vergognato di *usare* Dante, perché l'ha sempre letto a suo modo (sempre un legittimo modo di leggere un poeta distante nel tempo e nello spazio, avvicinandolo al nostro tempo in vertiginosi *close-ups*) e ha saccheggiato con disinvoltura, con piacere, direi quasi con voluttà, il grande repertorio, riciclando anche materiali ritenuti "di scarto", o ricostruendo in modo assolutamente "arbitrario" usando, cioè, il libero arbitrio

del *misreading* anziché una paralizzante ammirazione. Chi ha mai, prima di Merrill, tanto ossessivamente insistito, per esempio, sul tema dell'assenza dei genitali in Satana, figura della somma impotenza? Chi ha mai tanto recalcitrato di fronte all'imperativo di sublimare la sensualità in amore divino? Chi ha mai tanto liberamente giocato sull'intreccio di ricordo/giudizio/oblio?<sup>22</sup> Chi avrebbe osato servirsi come intermediario nei confronti del nostro maggior poeta, di un Eliot che sta a metà fra *The Waste Land*, l'*Old Possum Book of Practical Cats*, e *Cats* di Frank L. Webber? Eppure *questo* modo di rapportarsi a Dante funziona, ossia "ha una funzione" nel contesto delle strategie di poesia e di poetica post-moderna.

In *A Scattering of Salts* Dante è, infine, di grande aiuto per un congedo dal lettore che certo Merrill non supposeva definitivo, ma che la sua scomparsa improvvisa ci costringe a leggere, *a posteriori*, come l'estremo messaggio di commiato: il rifiuto di accettare una nuova responsabilità "missionaria", di divulgare verità più o meno minacciose, va di pari passo, alle soglie della vecchiaia, con il rifiuto di "scrivere un testamento", di scegliere un erede. La morte ha colto Merrill, appunto, in un momento di sospensione, mentre la sua barca aveva già calato "le vele de le mondane operazioni", ma non intendeva, ancora, essere tirata a secco e messa in disarmo.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> James Merrill, "Introduction" to *Dante's Inferno*, ed. by D. Halpern, Afterword by G. Mazzotta, Hopewell, N.J., The Ecco P., 1993.

<sup>23</sup> Dante, *Convivio*, IV, xxviii, 3, a c. G. Vandelli, in *Opere di Dante*, Firenze, Le Monnier, 1934-37, vol. V. Una commovente, ma anche varia, densa e approfondita serie di congedi da Merrill è inclusa in *James Merrill: A Remembrance*, ed. by Robin Magowan and Mark Magowan, New York, The Academy of American Poets P., 1996. Particolarmente pertinenti al nostro discorso sull'intertestualità fra poeti sono i contributi degli amici-scrittori: Shirley Hazzard, John Hollander, Richard Howard, Richard Kenney, W.S. Merwin, Edmund White, Richard Wilbur (pp. 43-87). La poesia di Anthony Hecht, "For James Merrill: An Adieu" (pp. 102-103), si conclude con l'accenno a Merrill "accolto" nel suo paradiso da Dante, Rilke, Mallarmé, Proust.