

ANDREA MARIANI

W. S. MERWIN E DANTE: DA ULISSE ALLA PIA

Il nome di William S. Merwin non viene in mente fra i primi, quando si pensa alla fortuna di Dante nella poesia americana del secondo dopoguerra e alla funzionalità del modello dantesco (sia a livello ideologico, sia a livello linguistico) nei testi dei poeti delle generazioni successive a Eliot e Pound. Si pensa, piuttosto, a Robert Duncan, a James Merrill, a Galway Kinnell, a John Ciardi, a Robert Pinsky. Ma una rilettura attenta del macrotesto, un paziente ascolto della voce del poeta, dalle prime prove degli anni Cinquanta alle sperimentazioni degli anni Novanta (*Travels*, 1993), dai momenti dell'iniziale, scontroso lirismo alle prose poetiche di *Unframed Originals* (1982), permettono di individuare temi, allusioni, "movimenti", gesti stilistici danteschi, e di dimostrare che il dialogo/confronto con Dante, sottile e labile per lungo tempo, si è fatto via via sempre più solido, circostanziato e fruttuoso. Sicché non ci si meraviglia di leggere, in un'intervista del 1981, addirittura che Dante è, da sempre, con François Villon, il poeta cui Merwin si sente più affine¹.

Se è vero che la poesia di Merwin, in tutta una prima, lunghissima fase, è assimilabile a una lenta spirale che, tentando di penetrare l'oscuro centro delle cose, rischia di annullarvisi, è anche vero che tale rischio è, di regola, scongiurato da una dizione poetica che, senza affettazione, giunta al limite del punto di non ritorno, sa confrontarsi con l'indicibile, di cui avverte il fascino, come Dante di fronte all'Assoluto. Si tratta, quindi, di una spirale che, analogamente al tracciato dantesco che "si avvita" verso il centro della Terra, scendendo per l'imbuto infernale, emerge poi in un movimento che, come quello della seconda Cantica, "si disvita", si scioglie dall'opprimente senso del male e viaggia verso il verde di una

¹ Edward J. Brunner, *Poetry as Labor and Privilege: The Writings of W. S. Merwin*, Urbana-Chicago, U. of Illinois P., 1991, p. 184. Per la fortuna di Dante nella poesia moderna si veda Peter Kuon, *Lo mio maestro e 'l mio autore: Die produktive Rezeption der Divina Commedia in der Erzähl-literatur der Moderne*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1993; come eccellente esempio di interpretazione dantesca in America, oggi, cfr. William Franke, *Dante's Interpretive Journey*, Chicago, The U. of Chicago P., 1996.

² Non a caso insisto sul colore verde, per la cui importanza nel Purgatorio si veda la relativa voce (di Alessandro Niccoli), in *Enciclopedia Dantesca*, dir. U. Bosco, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970-78, vol. V, pp. 952-953; per il verde (e per gli altri colori, scarsi nella prima fase) in Merwin, cfr. Andrea Mariani, *L'arcobaleno infranto: la funzione del colore in Whitman, Dickinson, Frost, Merwin*, Napoli, E. S. I., 1997, cap. IV (in particolare pp. 206-213).

purgatoriale speranza³.

Degna della tradizione maggiore della poesia occidentale è la capacità mitopoietica di Merwin, che W. H. Auden sottolineava nell'introduzione alla prima raccolta, *A Mask for Janus* (1952); per la cui alta qualità è necessario (non sufficiente) chiamare in causa l'influsso di Robert Graves, che Merwin frequentò a lungo a Majorca, come istitutore del figlio⁴. Come nel caso di Dante, i miti che arricchiscono i testi e sostanziano di messaggi ulteriori le storie, i personaggi apparentemente modesti, le situazioni "quotidiane", sono di origine classica (Orfeo, Dioniso, Proteo, Ifigenia) e biblica (il diluvio, l'Eden, il Leviatano) e non temono di confrontarsi con le strutture archetipiche più pregnanti della nostra cultura: la fenice, il figliol prodigo, la terra desolata, la ferita epistemologica, la morte (l'assenza, il silenzio) di Dio.

Negli anni Sessanta Merwin affiancava all'attività di una produzione poetica senza compromessi (anche in termini propriamente politici) quella di traduzione, privilegiando alcuni testi fondamentali del canone medievale: il *Cid* (1959-62), *Lazarillo de Tormes* (1962), la *Chanson de Roland* (1963-70). L'incontro con la *Commedia* appare dunque l'esito obbligato di un progetto di ampio respiro. Ma a Dante Merwin giungeva anche per altre vie, per esempio risalendo alla fonte, in occasione di un'intensa meditazione su Eliot, cui s'era accostato mentre traduceva dal sanscrito e interiorizzava i miti della tradizione orientale più antica⁴.

Il prezioso sincretismo che prendeva forma e si sistemava al centro delle nuove esperienze intellettuali felicemente bilanciava la tensione disfattista subdolamente persistente nel suo linguaggio: un linguaggio ai limiti del masochismo, che si articolava per descrivere le proprie inadeguatezze, compiacendosi delle sconfitte, minacciando una resa totale alla nausea dell'obbligo (autoimposto) di produzione verbale. Reazione, questa, secondo i biografi, estrema nei confronti del linguaggio paterno, un pastore protestante dall'eccezionale vocazione di predicatore. Comprendiamo perché, nella fase centrale della carriera di Merwin, la sua scrittura poetica, proprio per giustificarsi "in negativo" contro l'oralità ipertrofica dell'oratoria, si sia basata su una parsimonia di mezzi, un rigore, un'avarizia di aggettivazione, che hanno pochi uguali e che si allontanano programmaticamente dalle sovrabbondanti invenzioni post-moderne.

³ W. H. Auden, "Foreword", in W. S. Merwin, *A Mask for Janus*, New Haven, Yale U. P., 1952; Alice Benston, "Myth in the Poetry of W. S. Merwin", in *Poets in Progress*, ed. by Edward Hungerford, Evanston, Ill., Northwestern U. P., 1962, pp. 179-204; Richard E. Messer, "W. S. Merwin's Use of Myth", *Publications of the Arkansas Philological Association*, I, 3 (Summer 1975), pp. 41-48; Mark Christliff, *W. S. Merwin, the Mythmaker*, Columbia, U. of Missouri P., 1986.

⁴ W. S. Merwin, *Sanskrit Love Poetry*, New York, Columbia U. P., 1977 (in collaborazione con J. Moussaief Masson); sempre di Merwin, cfr. *Asian Figures*, New York, Atheneum, 1973.

⁵ Harvey Gross, "The Writing on the Void: The Poetry of W. S. Merwin", *Iowa Review*, I, 3 (Summer 1970), pp. 92-106; Cheri Colby Davis, *W. S. Merwin*, Boston, Twayne, 1981.

Si veda, in proposito, il giovanile, ma già incisivo componimento "Dictum: for a Masque of Deluge"⁶, in cui si respira un'aria affine a (e "fine" come) quella del Paradiso Terrestre, sulla sommità del Purgatorio dantesco. Tramite il forte ancoraggio alla tradizione allegorica medievale e all'interpretazione moderna (e modernista: non certo postmoderna) di W. B. Yeats, Merwin dà un senso di impeccabile unità (di tono, soprattutto, ma anche "ideologica") a questi 80 versi. Cui l'attrito fra desolazione e speranze, promesse (tramite policromi arcobaleni, ma di carta! "the all-colored / Paper rainbow") di un mondo "che già mai più non s'allaga" (*Paradiso*, XII, 18)⁷ e minacce di diluvi sempre più universali, avrebbe altrimenti impedito di svolgere un discorso coerente; che invece risulta mirabilmente articolato, nonostante il fatto che il protagonista, nel ruolo di Noé, non riesca a padroneggiare il suo "shocked speech" e si senta oppresso da strani presagi, da un'imminente oscurità, da "a circle of silence".

Il Leviatano di Merwin ("Leviathan", *Selected Poems*, 31) mi pare l'unica figura mitica del Novecento paragonabile, per dimensione metafisica e arcana capacità di significare, alla balena melvillianiana; non è, peraltro, il mostro che inghiotte Giona, bensì una creatura luciferina, prodotto di un gesto creativo insoddisfatto. Il carico di valenze simboliche di questa "first created of all creatures" è massimo quando giace immobile e perfora con lo sguardo l'oscurità della notte (che ancora ha la magmatica mancanza di forma del caos primigenio) o la luce dell'alba del primo mattino del mondo, aspettando l'inizio della storia dell'umanità, nel cui seno rimarrà incistata, come mistero fondante e irriducibile.

Il solenne accompagnamento musicale segue le evoluzioni della creatura nell'elemento liquido dell'oceano e in quello solido della terra, in cui sconfinava. Come altrove, la dimensione musicale, in adagi simili a questo o in pianissimi ancora più suggestivi, è degna di *The Merchant of Venice*, di *The Tempest*, del *Purgatorio*, col canto di Casella, del *Paradiso*, con le polifonie dei cori "a cappella" delle anime beate. Nella frase musicale di Merwin la melodia prevale sull'armonia, ma si riduce spesso a una sfumatura sonora, a un'eco frammentaria, riempiendo la camera acustica del lettore di un senso di nostalgia come di colpa, uno spaesamento da perdita di memoria. Un linguaggio, insomma, come quello verbale, che procede per sottrazione⁸. Merwin non riesce a giocare coi suoni e con le parole, non si compiace di trucchi, di tecniche parodiche o funamboliche, *diffida* di ogni lessema, e lo *sfida*.

Questa sottrazione/scarnificazione, questa decostruzione dei materiali stessi

⁶ W. S. Merwin, *Selected Poems*. New York, Atheneum, 1988, pp. 9-11. D'ora in poi, l'indicazione delle pagine sarà, fra parentesi, nel testo.

⁷ Per le citazioni dalla *Divina Commedia* usiamo naturalmente l'Edizione Nazionale a c. di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966.

⁸ Edward H. Hoepfner, *Echoes and Moving Fields: Structure and Subjectivity in the Poetry of W. S. Merwin and J. Ashbery*, Lewisburg, Pa. Bucknell, 1994; John Vogelsang, "Toward the Great Language: W. S. Merwin", *Modern Poetry Studies*, 3 (1972), pp. 97-118.

(non solo manipolazione delle tecniche) della scrittura, possono riassumersi in una poetica che, per l'importanza, che vedremo, del mito di Ulisse, può essere definita "della tela di Penelope"; ma, a differenza di Penelope, a differenza di Ulisse, Merwin non ha alcuna certezza (né, forse, alcun desiderio) del ritorno, o della possibilità di dare un senso al viaggio e all'attesa (ai tempi "intermedi", prima della fine), e tesse la tela per disfarla, non già, come l'eroina omerica, la disfa per tesserla il giorno dopo. Molto dantesco, a questo proposito, è l'avvertimento (valido più che mai per chi fa professione di poesia) ad essere sempre pronti; pronti all'arrivo improvviso di uno straniero che si dimostra il padrone, pronti all'arrivo di un messaggero celeste, dell'araldo di un "second coming". Ogni giorno potrebbe essere quello della propria morte ("For the Anniversary of my Death"¹⁰).

L'impressione di un'affinità tematica col *Convivio* e con certi passi (ma *retrospettivi*) del *Purgatorio* è rafforzata da una patina di religiosità quasi blasfema (come quella del Dante più sdegnato, dell'invettiva di Giustiniano e di san Pietro) con cui quello che è uno dei più laici poeti americani recupera il dialogo con Dio. Si veda, in *The Religious Poet*¹¹, l'appassionata serie di dubbi e l'affascinante oscillazione fra speranza e disperazione. Dio *potrebbe* esistere; anzi, diciamo che esiste, ma "in departures", sottraendosi: la fuga di Dio dall'uomo è ovviamente il corrispettivo della fuga della parola, sicché l'esclamazione di Schoenberg nel *Mosé e Aronne* ("O parola, tu mi manchi") verrebbe interpretata da Merwin in questo modo: Dio manifesta la sua essenza sottraendosi e sottraendomi la possibilità di trovare la parola. Se c'è un momento in cui si ha *quasi* la certezza che Dio esista, non è quando se ne avverte la presenza, ma quando siamo pugnalati alle spalle dal suo rifiutarsi a noi.

Non meno in accordo con l'istanza dell'"estote parati" (e pienamente all'interno dell'etica e della poetica dantesca) è l'idea merwiniana che "absolute despair has no art"¹². Come nell'*Inferno* le straordinarie figure di dannati, che dovrebbero essere presentate come disperazione fatta persona, anzi fatta *ombra*, sono invece sempre anche altro (Farinata non è magnanimo, è la magnanimità; e Brunetto è l'affettuosa saggezza, Ulisse è la sete di virtute e conoscenza. ...) e per merito di

⁹ Penso soprattutto all'intero IV Trattato del *Convivio*, al discorso sulla vera nobiltà e sulla dignità dell'individuo, in particolare negli anni della vecchiaia, quando dovremmo "calare le vele de le nostre mondane operazioni" (*Convivio*, IV, xxviii, 3; il testo è quello dell'Edizione a cura di Giuseppe Vandelli, in *Opere di Dante*, Firenze, Le Monnier, 1934-37, vol. V).

¹⁰ W. S. Merwin, *The Lice*, New York, Atheneum, 1967; è per questa raccolta che Merwin vinse il Premio Pulitzer.

¹¹ W. S. Merwin, "The Religious Poet", in *A Casebook on Dylan Thomas*, ed. by John M. Brinnin, New York, Crowell, 1960, p. 66.

¹² W. S. Merwin, "Notes for a Preface", in *The Distinctive Voice*, ed. by W. J. Martz, Glenview, Ill., Scotts-Foresman, 1966, pp. 269-272; Jarold Ramsey, "The Continuities of W. S. Merwin: 'What Has Escaped Us We Bring with Us'", *Massachusetts Review*, XIV, 3 (Summer 1973), pp. 564-590.

questo "altro" si iscrivono nella storia della poesia, così in Merwin la poesia, che pure, spesso, come s'è detto, è l'operazione di un chirurgo che si opera da solo, senza anestesia, si giustifica (e giustifica i personaggi che produce) come antidoto alla disperazione, come unica operatività possibile, mentre gli altri valori e progetti vengono meno. La plasticità scultorea del verso (in Dante) e l'incisività da grande maestro di grafica contemporanea (in Merwin) garantiscono che la virtù della poesia non sia un attributo esterno, ma una componente intrinseca (*formale* nel senso di *formante*)¹³.

Riprendendo il tema del necessario, quasi quotidiano, confronto con l'Assoluto, mi pare emerga una delle più chiare affinità fra i due poeti. Alle soglie dell'indicibile (*dhvāni*) la poetica che pretende un affinamento degli strumenti e della tecnica (ma anche della mano dello scriba e della mente che la guida) non inferiore a quello che il fuoco del *Purgatorio* impone alle anime dei lussuriosi (XXVI, 148) e che può giungere (nel poeta moderno) alla decostruzione/corrosione progressiva (ma si pensi a capolavori del passato come la *Pietà Rondanini*), rifiuta di farsi poetica dell'impotenza e passa dal piano della produzione verbale al piano dell'ascolto. Poetica della testimonianza (anche *muta*, se si vuole), in cui comunque si ricomponesse il rapporto fra identità e sostanza, fra relazioni e trascendente. Naturalmente in Merwin entrano anche, come ingredienti non secondari, Heidegger e la poetica dell'esistenzialismo¹⁴.

* * * * *

Ed eccoci a Ulisse, anzi ai numerosi personaggi che possono essere variamente ricondotti all'Ulisse omerico filtrato dall'Ulisse dantesco. Primo fra tutti, l'Odisseo della lirica omonima ("Odysseus", *Selected Poems*, 51). Non si forniscono al lettore elementi per comprendere se questo ennesimo Ulisse è visto dopo il suo ritorno a Itaca e dopo una serie infinita di viaggi (ma la profezia di Tiresia e i poemi successivi all'*Odissea* parlavano di un unico fatale, altro viaggio di Ulisse, incapace, ormai, di vivere la sua vecchiaia nel microcosmo di un'isola rocciosa) o è simile, piuttosto, a quello della re-invenzione dantesca che, senza essere tornato, percorre ossessivamente "l'un lito e l'altro" (*Inferno*, XXVI, 103) del Mediterraneo. È una figura, comunque, di "ancient mariner". Anche per costui si tratta, infatti, di viaggiare più nel tempo che nello spazio ("As though he had got nowhere but

¹³ Mi riferisco, in particolare, ai celebri *loci classici* danteschi, come l'invocazione di *Purgatorio*, I, 8 ("O sante Muse"), gli incontri con Guido Guinizelli e Arnaut Daniel (*Purgatorio*, XXVI), il congedo da Virgilio (*Purgatorio*, XXVII, 139-142), il "legno che cantando varca" e "Minerva spira e conducemi Apollo", in *Paradiso*, II, 3 e 8.

¹⁴ Cary Nelson, "The Resources of Failure: W. S. Merwin's Deconstructive Career", *Boundary 2*, V (1977), pp. 573-589 (poi in *Our Last First Poets*, Urbana, U. of Illinois P., 1981).

older”); e poiché in un viaggio nel tempo non è dato tornare ciclicamente al punto di partenza, questo singolare eroe continua a tornare, senza sapere se tornerà mai; senza sapere se il suo andare sia un ossessivo allontanamento o un (non si sa quanto vano) tentativo di approdo definitivo. L'unica cosa che la sua esperienza di vecchio navigatore (solitario, direi: non si menzionano “compagni” di sorta) gli ha insegnato (come per l'innesto della saggezza di Krishna, nella *Bhagavadgita*) è che non c'è alcuna differenza fra restare e andare (“therefore he went”). I mari che percorre gli si presentano tutti uguali, come i pericoli, che nell'*Odissea* sono, invece, i più diversi, e che in Dante si riassumono nel pericolo massimo, che è dentro di noi: la sfida al concetto stesso di limite; ma si ricordi che già il Torraca sottolineava la pacatezza (non la vanagloria) della figura dantesca, la sua accettazione del destino; che è lo stesso sentimento del personaggio in Merwin¹⁵.

Le terre toccate, dunque, le invocazioni, i richiami di chi lo vuol trattenere, le maledizioni dei nemici, sono indistinguibili, potrebbero essere alle sue spalle o davanti a lui. Impossibile, per questo Ulisse, riconoscere come Itaca (e come “home”) un'isola piuttosto che un'altra. Un senso di tradimento (attivo e passivo) invade il suo animo, col senso di colpa relativo. E proprio nella volontà di tacitare ogni nostalgia si attua lo scarto dalla dimensione omerica a quella dantesca. In Dante l'amore per Penelope, per il vecchio padre, per Telemaco, sono dovuti (“né 'l debito amore ...”, v. 95) ma un dovere ancora maggiore (e quindi vincente) è il perseguimento di una vocazione, il compimento del proprio destino, anche nel caso ch'esso prenda forma nella coscienza come il meno borghese dei destini e abbia, come esito, il naufragio e la morte (non la dannazione eterna: Ulisse è condannato come consigliere fraudolento, non per la foga, l'ardore, che restano nei toni della fiamma/lingua che risponde a Virgilio e a Dante).

Per vincere il senso di colpa l'Ulisse di Dante attribuisce la sua scelta, dunque, al desiderio di “divenir del mondo esperto” (v. 98), come se i dieci anni di Troia e gli anni dei suoi vagabondaggi fossero serviti a poco; come se in qualche luogo, tra il fisico e il metafisico, si potesse cogliere il segreto della legge morale (“de li vizi umani e del valore”, v. 99) e quindi il senso della vita. La scelta dell'Ulisse dantesco è, insomma, opposta rispetto a quella attribuita dalle cronache ellenistiche alla figura, pur eroica, di Alessandro Magno che, giunto ai limiti del mondo conosciuto (ma verso oriente, ai confini dell'India) si fa prendere dal panico, non dal fascino, dell'ignoto, e torna a Babilonia; dove non può che trovare (anche lui) la morte.

L'Ulisse di Merwin che, ripeto, mi sembra più dantesco che omerico (si ricordi la quotidiana, solitaria meditazione di Odisseo sulla spiaggia di Ogiogia, guardando oltre il mare, verso Itaca, e la sua gioia nell'ottenere il permesso da Calipso di

¹⁵ L'interpretazione del Torraca, la prima veramente “moderna” dell'Ulisse dantesco, è già nel suo “Commento”, che risale agli anni 1899-1901, ma emerge soprattutto nei noti *Studi Danteschi* (1912) e *Nuovi Studi Danteschi* (1921).

costruire una barca per ripartire) può tacitare il rimorso supponendo che la fedeltà e l'amore verso cui dovrebbe tornare siano "improbable, remote"; che la figura che gli augura un buon viaggio/ritorno sia intercambiabile con le tante altre che gli augurano di naufragare ("perils that he could never sail through"); convincendosi che, comunque, l'ostinazione nel pensare al ritorno non sia meno senile e colpevole della coazione ad andare¹⁶.

Concludiamo l'analisi di questa figura sottolineandone la statura eroica, assolutamente indipendente da qualunque ragionamento di moralità spicciola. Statura sottolineata, del resto, dalla voce poetante stessa, che sa bene quanto scarsi siano, nel mondo moderno, i punti di riferimento per navigare attraverso la vita. I versi, con le rime imperfette, le assonanze, gli echi interni (same/him, shore/somewhere, welcome/home, betrayed/stayed, wonder/remember, departure/true) costruiscono contemporaneamente un netto profilo che resta sulla pagina e la fluida incertezza del contesto (il mondo che lo circonda). Nobile, insomma, questo Ulisse visto come vascello che non ha costellazioni, né bussola, né faro per orientare la rotta, come nobile di una qualche nobiltà è, senza esclusione, ognuna delle grandi figure di Ulisse della letteratura moderna: da quella leonardesca, che giustifica il "folle volo" di Colombo, all'inquieto, preromantico Ulisse del Tasso; dall'Ulisse di Tennyson, corroso dallo *spleen*, a quello di D'Annunzio, epigono del faustismo¹⁷.

Parlavo di numerosi personaggi riconducibili al prototipo di Ulisse, nel macrotesto merwiniano. Numerosi soprattutto nella recente raccolta *Travels* ma anche nelle raccolte precedenti: eroi che intendono perseguire il loro arduo destino, esploratori, botanici, geologi, avventurieri; sconfitti, in genere, ma tutti degni di ammirazione, per l'accettazione delle conseguenze della loro adesione al richiamo interiore, fino agli esiti più drammatici; degni di ammirazione per quel tono pacato, addirittura distaccato, con cui raccontano se stessi, che è il tono dell'Ulisse dantesco.

John Otto, per esempio (*Selected Poems*, 67), antenato del poeta per parte di madre, è un Ulisse che viaggia per via di terra; senza ragione apparente, "vecchio e tardo", si chiude alle spalle il cancello di casa e parte verso le montagne, le valica, sempre a piedi, seguendo i binari della ferrovia, per morire non nella sua, ma in un'altra valle. La poesia si conclude proponendo varie spiegazioni e quindi varie ipotesi di figure di Ulisse. La risposta affermativa alla domanda "Was the house too quiet in Perry County?" implicherebbe un Ulisse da collocare tra Tasso e

¹⁶ Cheri Colby Davis, "Merwin's Odysseus", *Concerning Poetry*, VIII, 1 (Spring 1975), pp. 25-33.

¹⁷ Piero Boitani (nell'entusiasmante saggio *L'ombra di Ulisse: figure di un mito*, Bologna, Il Mulino, 1992) percorre, fra gli altri, quasi tutti i temi da noi trattati; le sue pagine sono particolarmente utili per il nostro discorso quando trattano delle interpretazioni "romantiche" di Ulisse, da Tasso a Tennyson, e quando analizzano la funzione essenziale dell'ironia nelle parodie novecentesche delle vicende dell'eroe omerico e dantesco.

Tennyson; se la spiegazione fosse “To ask some question, tell some secret”, o addirittura “beg some pardon before too late”, ci troveremmo in un’area limitrofa a Coleridge. Ma l’ultima domanda (anch’essa senza risposta) è quella che, per la posizione stessa (e perché occupa non un verso o due, ma quattro) presenta l’ipotesi più suggestiva, che più a lungo resta nella memoria del lettore. Forse, propone Merwin, il vecchio non volle *settle* (restare), nella comunità che aveva *settled* (fondato), solo perché doveva seguire il suo desiderio di conoscere un altro po’ di mondo, di vedere una vallata più vergine, di scoprire un’altra terra promessa (“Another valley green in the sun / [...] a promise in the land”); a metà, dunque, fra l’ardore di conoscenza dell’Ulisse di Dante e la tensione etica di Dante pellegrino, che supera ogni ostacolo per giungere “di nuovo” alla valle dell’Eden, sulla sommità del Purgatorio. Che ci fosse il pericolo di non compiere fino alla fine l’ultimo viaggio, riuscendo solo a contemplare da lontano la commovente bellezza della valle, non preoccupava affatto l’audace vecchio, evidentemente memore dell’analogo destino di Mosé.

Considero un esplicito omaggio a Merwin come inventore di nuovi Ulissi l’incarico, affidatogli da Daniel Halpern, di tradurre proprio il XXVI dell’*Inferno*¹⁸. Nell’operazione Merwin dà il meglio di sé nell’arte della traduzione: accostandosi al testo originale con cautela ma senza imbarazzo; dandoci non già l’ennesima fantasia “da” Dante, ma una vera e propria versione, senza negarsi alle sfide delle contraddizioni implicite nell’atto stesso di tradurre. Conserva opportunamente l’*enjambement* con cui Ulisse esordisce, quel “Quando ...” (“When ...”) all’estremo limite del v. 90, che esprime e risolve il tormento della fiamma/lingua che riprende la parola dopo secoli di pena silenziosa. Riesce a distinguere “dolcezza” da “pieta” e da “amore”, rendendoli con “affection”, “reverence”, “love” (appena un po’ troppo generico il primo lessema). Comprende benissimo la posizione centrale di quell’“ardore” su cui ci siamo soffermati, e lo traduce col latineggiante “ardor”, rifiutando le numerose alternative di etimo anglosassone. Non s’imbarca nel frustrante tentativo di riprodurre il perfetto schema delle terzine, ma fa risuonare, qua e là, rime (o “quasi” rime) e assonanze, che costituiscono, comunque, come nel tessuto della sua scrittura creativa, i punti fermi di un preciso *network* sonoro (more/there, world/worth, sea/company/me, markers/farther), talora con qualche asprezza che non stona nell’universo (spesso cacofonico) delle “rime chioce” di Malebolge, come quando i versi terminano con monosillabi e consonanti sorde: it/not/but/back/up. Si trova in perfetto accordo coi secolari sforzi dell’esegesi o, addirittura, con le interpretazioni più moderne, come quando rende i “riguardi” delle Colonne d’Ercole con l’espressione solenne (al limite della tautologia) “warning Markers/For men” (si veda l’interpretazione del Fubiai

¹⁸ W. S. Merwin. *Travels*, New York, Knopf, 1993.

¹⁹ *Dante's Inferno*, ed. by D. Halpern, Introd. by J. Merrill, Afterword by G. Mazzotta, Hopewell, N. J., The Ecco P., 1993, pp. 118-121.

²⁰). Nell'“orazion picciola” *l'occidente* (ovviamente tradotto con *west*) si carica di tutto il *surplus* emotivo che può costituire per l'immaginario americano l'idea di aver percorso tutto il mondo conosciuto fino all'estremo confine di ponente; sicché, come per il Whitman di “Facing West from California's Shores” o “Passage to India”, il “volo” successivo non è che l'ovvio, fatale proseguimento di un destino collettivo più che individuale²¹.

Il ritmo di spirale sempre più veloce (ritmo cui, come si diceva, il linguaggio poetico di Merwin sembra singolarmente adatto), che caratterizza la sezione finale del canto (con cui Dante anticipa il vortice del naufragio testualizzando l'ansia di procedere di Ulisse e compagni, ormai senza più freni) trova nell'inglese uno strumento agile, adeguato. Come Dante, Merwin iscrive brevi momenti di contemplazione/*suspense* (come “Tutte le stelle già de l'altro polo/ veda la notte”, vv. 127-128: “Already the night could see all of the stars/ of the other pole”; si osservi l'efficacia del monosillabo “of”, puntigliosamente iterato, nel prolungare il movimento musicale ancora di due sillabe/note) in un contesto che precipita verso la fine, che è anche il fine, conclusione della storia e della sua narrazione e compimento di un fatto scritto da sempre.

Dopo tale prova del genio di Merwin, sarebbe certamente sleale passare ad esaminare il canto XXVII, pure tradotto da lui, per dimostrare che non è all'altezza del canto di Ulisse; ma sarebbe un'ulteriore conferma della straordinaria sensibilità di Merwin per questa particolare figura omerica e dantesca.

* * * * *

È importante sottolineare che il macrotesto di Merwin non ci presenta solo affinità, più o meno alla lontana, con temi, concetti, figure dantesche (cfr. la Fenice

²⁰ Per l'Ulisse di Fubini cfr., anzitutto, sub voce, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., vol. V, pp. 803-809; poi *Due Studi Danteschi*, Firenze, Sansoni, 1951. Preziosissime le osservazioni di Antonino Pagliaro in *Ulisse. Ricerche di critica semantica sulla Divina Commedia*, Messina-Firenze, D'Anna, 1966. Si consultino, inoltre, Emilio Mariano, “Il Canto di Ulisse”, in *Lectura Dantis Scaligera*, Firenze, Le Monnier, 1967, vol. I (*Inferno*), pp. 937-959, in cui si propone (ma di sfuggita) una sorta di “assimilazione” fra Dante e il suo personaggio (proposta, proprio in quegli anni, dallo stesso Borges), sicché non sarebbe scandaloso pensare a qualcosa di simile per il rapporto Merwin/Odyseus; Enzo Noé Girardi, “Il canto di Ulisse”, in *Lectura Dantis Modenese*, vol. I, *Inferno*, Modena, Banca Popolare dell'Emilia, 1984, pp. 167-183; Giorgio Petrocchi, *Vita di Dante*, Bari, Laterza, 1983, pp. 124-129; Idem, *Itinerari danteschi*, premessa a c. di Carlo Ossola, Milano, Angeli, 1994; e infine Massimo Seriacopi, *All'estremo della prudentia: l'Ulisse di Dante*, Roma, Zauli, 1994.

²¹ Walt Whitman, *Complete Poetry and Collected Prose*, ed. by Justin Kaplan, New York, The Library of America, 1982, pp. 266-267; Edwin Folsom, “Approaches and Removals: W. S. Merwin's Encounter with W. Whitman's America”, *Shenandoah*, 29 (Spring 1978), pp. 57-73; Thomas B. Byers, “Believing Too Much in Words: W. S. Merwin and the Whitmanian Heritage”, *Missouri Review*, III, 2 (Winter 1980), pp. 75-89.

in "The Flight", *Selected Poems*, 248; il tema della ricerca di una figura di guida e di maestro, in "Berryman", 270-271; quello dell'esilio in "Emigré", 272-273), ma anche versi a proposito dei quali si può costruire una puntuale analisi contrastiva: versi che limpidamente ricordano i versi di Dante, situazioni e soluzioni che hanno in Dante la fonte sicura. Anche nel caso in cui le differenze prevalgano sulle analogie, la presenza di Dante funziona in controluce, come accade quando un'immagine poetica di Merwin si organizza in antitesi rispetto a un celebre passo del grande maestro, sfidandolo e controbilanciandolo senza cancellarlo, anzi "riesumandolo" a nuova vita dai depositi della memoria.

"In the Winter of my Thirty-eighth Year" (*Selected Poems*, 135) dialoga a distanza col primo canto dell'*Inferno*, sostituendo, come compieanno cruciale per un drammatico bilancio, il 38° al 35° e, come stagione, l'inverno alla primavera. Non meno di Dante, Merwin si sente perduto, circondato da una nebbia e da una pioggia fitta che non gli permettono di vedere/capire nulla, ossessionato dal rimorso per le cose fatte male, che vorrebbe poter rifare meglio, e da un senso di colpa e di ignoranza. Come in Dante, la coscienza a stento distingue la condizione di veglia da quella di sonno (colpevole) appena cessato. Il finale si allontana dall'esordio della *Commedia*; mentre Dante traeva conforto dal sorgere del sole in coincidenza con la costellazione che, secondo la tradizione, aveva segnato la creazione del mondo (l'Ariete), il poeta tardo-moderno si sente perso e vuoto, mentre contempla degli astri che "drift farther away in the invisible morning"²².

La complessa "Shore" (*Selected Poems*, 187-188) è, come suggerisce il titolo, costruita in una situazione liminale: non solo fra terra e mare, ma fra luce e oscurità, fra musica e silenzio ("the same note/ of the flute [...] unfaltering", "the silence that we would each wear"). In tono cerimoniale il soggetto plurale afferma "we [...] entered the pearl", che suggerisce l'immediato accostamento con "Per entro sé l'eterna margarita/ ne ricevette" (*Paradiso*, II, 34-35), a dispetto dello scarto per cui "pearl" è oggetto, non soggetto del verbo: scarto certamente intenzionale. La conclusione, cui si giunge, come spesso (e lo abbiamo notato), accompagnata da una musica dolcissima (la citata nota del flauto diventa la melodia di un pianeta, di una sfera celeste, che contribuisce, come credette il medioevo sulla scorta della tradizione classica, soprattutto del *Somnium Scipionis*, all'armonia universale) è, comunque, non paradisiaca ma purgatoriale, e ci presenta una straordinaria figura, dapprima un'ombra genericamente bianca, che emerge dallo sfondo per presentarsi poi più luminosa ("like the beam of a lantern"), nobile ed eretta su un vascello, degna dell'angelo nocchiero di *Purgatorio*, II, 16-26; anch'esso, dapprima, genericamente luminoso ("un lume per lo mar"), poi sempre più splendido ("più lucente e maggior fatto"), circondato da "un non sapeva che bianco", nell'identica posizione, sul "vasello snelleto e leggero", della figura merwiniana. Dif-

²² Thomas B. Byers, "What I Cannot Say": *Self, Word and World in Whitman, Stevens and Merwin*, Urbana, U. of Illinois P., 1991.

ferenza sostanziale (indispensabile, a livello metaforico) è che il vascello dell'angelo di Dante sfiora appena la superficie del mare con la sua chiglia, mentre la ben più terrena imbarcazione evocata da Merwin ha una chiglia che, nella notte che viene, struscerà sui ciottoli della riva: "The shingle will scrape in the night/if the keel touches".

Particolarmente significativi, e spesso commoventi, sono i casi in cui la citazione, l'eco, il riferimento dantesco, per quanto immediatamente identificabili e quindi sicure spie di una precisa strategia, emergono come da un fondo lontano e sedato, salgono in superficie, si fanno nitidi, sorprendono, infine, il lettore, ma con dolcezza, provocando non uno "shock of recognition", ma un sorriso di compiacimento, di intesa.

Come "per vetri trasparenti e tersi,/o ver per acque nitide e tranquille [...] / tornan d'i nostri visi le postille" (*Paradiso*, III, 10-13), così tornano dalla dimensione della memoria collettiva le immagini, le parole stesse del vecchio poeta, e si adagiano, si sistemano, si integrano alla perfezione in un contesto che pur non sembrava preparare un posto, una nicchia, per la loro epifania. Una volta evocate e materializzate, riverberano retrospettivamente e colorano di toni danteschi i versi precedenti e successivi. Tale meccanismo è chiarissimo, per esempio, in "For Saying that It Won't Matter" (*Selected Poems*, 216). Il verso "Let us talk of this while the wind is kind" condensa, ma non rende torbida, la matrice dantesca (*Inferno*, V, 96: "mentre che 'l vento, come fa, ci tace"; in Merwin il vento non solo "tace", ma "is kind", è "gentile", favorevole) e, con la ricchezza della sua luce, trasmette un'aura dantesca al verso "you are voyaging now through the half light of my life", in cui l'assonanza light/life permette di interpretare la "mezza luce della vita" come "luce della metà (del cammino) della vita"; e carica di echi ulteriori anche le povere ossa abbandonate "on an empty shore", fra sabbia, acqua e vento, proprio come le ossa di Manfredi: "Or le bagna la pioggia e move il vento" (*Purgatorio*, III, 130).

Non è qui il caso di affrontare il complesso tema della poesia/poetica della metamorfosi, che in Merwin è, di regola, molto più sul versante del modernismo (Kafka, Pound, Joyce) che su quello dell'eredità classica (Ovidio, Lucano) e medievale (i ladri, nel XXV dell'*Inferno*, la M che diventa aquila, nel cielo di Giove, *Paradiso*, XVIII); non senza, tuttavia, un implicito confronto con la tecnica dei maestri più lontani, solo dopo il quale il poeta moderno si sente affrancato e autorizzato a compiere percorsi diversi.

Lo stesso confronto appare necessario, come superamento, in vista di un *non expedit*, in altri casi, quelli in cui, dicevo, le differenze prevalgono sulle analogie. Ne cito due soltanto. In "Finding a Teacher" (*Selected Poems*, 217) la nostalgia della figura paterna, materializzatasi nella ricerca di un "maestro e autore", non porta all'incontro con un sollecito Virgilio che, come vuole la concezione occidentale del "maestro", subito dice, spiega e prospetta la soluzione dell'*impasse*, bensì all'incontro con una figura di mistico orientale, che pesca con una lenza

senza amo, che non solo non risponde, ma pretende che la domanda taccia tanto a lungo da scivolare "into the river/[...] under the trees/[...] under hulls far away".

In "Shaving without a Mirror" alla topografia dantesca del regno celeste, in cui ci sono tanti cieli ma un solo centro (e quindi tutti i cieli sono concentrici) si oppone una topografia onirica e frammentaria, di matrice surrealista, in cui i *molti* cieli ("many skies cleared in the night", un'immagine degna dell'aurora boreale di Emily Dickinson²³) presuppongono *molti* centri. Ed è importante che il poeta non si lasci andare alla *certezza* che ci sono tanti centri ma, da vero scettico, proponga l'ipotesi che i fenomeni cui assiste *sembrano* implicare la presenza di più di un centro: ennesima rivoluzione copernicana che sostituisce, ma non restituisce certezze. Il soggetto non ha idee chiare e distinte per spiegare ciò che vede, anzi si pone come un "io" ancora non nato, che *crede* di essere nato lì:

do I think I was born here I was never born

* * * * *

Come quella di Ulisse, la figura della Pia suscita un'eco profonda in Merwin; non in un testo di poesia, bensì in un brano di prosa: quello intitolato, appunto, "La Pia", che conclude in modo perfetto il volume di memorie *Unframed Originals*²⁴. Si tratta, in effetti, di prose liriche; e l'elemento lirico non è programmatico, ma risulta come conseguenza dell'animo squisitamente poetico dell'autore; non c'è mai, in queste pagine, una ricercatezza formale o l'inseguimento di un tono "poetico" astratto; c'è, invece, sempre, una luce che palpita più o meno, senza mai spegnersi, c'è, sempre, la melodia come di un flauto, che ci seduce perché sinuosa (non perché acrobatica) e perché sembra nascere dall'interno della coscienza²⁵.

"La Pia" costituisce il recupero *in extremis* della figura materna, alla quale si tributa un omaggio postumo che trova il suo momento più alto proprio nel dialogo col testo di Dante (anch'esso un celebre "finale", quello del V canto del *Purgatorio*). La storia della vita segreta, dei sentimenti della madre, non viene "svelata", così come non deve essere violata, tradita, la storia di Pia (non si può dire con certezza neanche che si tratti di Pia de' Tolomei, e giustamente Merwin evita di citare il cognome proposto da alcuni commentatori). Il secolare dibattito intorno alla figura oscilla fra una curiosità maniacale, che si è esercitata in ricostruzioni

²³ Emily Dickinson, "Of Bronze — and Blaze", in *The Complete Poetry*, ed. by Thomas H. Johnson, Boston, Little-Brown, 1960, n. 290, pp. 134-135.

²⁴ W. S. Merwin, "La Pia", in *Unframed Originals*, New York, Holt, 1982, pp. 191-236.

²⁵ Thomas B. Byers, "The Peace in the Middle of the Floor: W. S. Merwin's Prose", *Modern Language Quarterly*, XLIV, 1 (March 1983), pp. 65-79.

basate su ipotesi indimostrabili, e una corretta sospensione, che accetta l'impossibilità (e l'inopportunità) di una verifica del personaggio attraverso dati esterni, rispettandone in tal modo la suprema coerenza poetica ed umana²⁶.

Come Pia non chiede alcuna informazione a Dante pellegrino, né spiegazioni o giustificazioni del suo viaggio, così Dante rispetta il personaggio nel momento stesso in cui lo fa vivere testualmente. E ottiene, in tal modo, un personaggio efficacemente simmetrico all'altro grandissimo personaggio femminile "amante": Francesca, del V canto dell'*Inferno*. La quale "compensa" l'eterna condanna sfogando l'infinito rancore per un'offesa che non si può tacere, e producendo parole anche a costo della più grande sofferenza ("nessun maggior dolore ...", v. 121), così come Pia, tacendo e, in qualche modo "perdonando", merita e anticipa la salvezza che l'attende. Come la madre di Merwin non aveva mai violato la sfera del privato del figlio, così il poeta riesce a comporre un'elegia in prosa che si mantiene in equilibrio fra commossa rievocazione e accettazione della distanza, in un contesto interamente giocato sulle sfumature di umore e di toni.

La voce narrante procede nella delicata impresa partendo da una memoria che, saggiamente, si rifiuta di indagare nei dettagli e non accetta uno schema cronologico che banalmente riproduca, passo per passo, la successione degli eventi. Premetto, dunque, un prospetto in cui si confrontano i livelli e i nessi temporali della fabula con quelli dell'intreccio, perché più chiaramente possa emergere la singolare consapevolezza e la piena funzionalità delle strategie narrative merwiniane.

Fabula

1. Merwin si congeda dalla madre prima di un lungo soggiorno in Grecia; la madre gli confessa di dover rinunciare a un viaggio in Russia, perché il suo cuore è troppo affaticato; gli intima di non interrompere il suo viaggio neanche se lo raggiungerà la notizia della sua morte;
2. Soggiorno del poeta in Grecia; visita ai monasteri del Monte Athos; fra questi, c'è il monastero di Sant'Anna. Scrive una cartolina alla madre (che si chiama Anna);
3. Sosta a Salonico; corsa podistica per la città. Seduto al tavolino di un bar, il poeta abbozza quello che sarà il brano di prosa che leggiamo;
4. Pensa alla madre, alla sua nobile reticenza, a quanto poco si siano conosciuti; gli torna in mente l'episodio dantesco della Pia;

²⁶ Si veda, come sempre, anzitutto la voce di Giorgio Varanini nell'*Enciclopedia Dantesca*, cit., vol. IV, pp. 462-467; poi Umberto Bosco, "Vanità dell'odio", *Il Velcro*, 4 (Aprile 1959); le osservazioni di Mario Puppo nella *Lectura Dantis Scaligeri*, cit., (*Purgatorio*) e quelle di Franco Lanza nella citata *Lectura Dantis Modenese (Purgatorio)*, 1985; in particolare pp. 41-42) sottolineano la "sollecitudine materna" di Pia nei confronti di Dante, e quindi confermano la legittimità dell'operazione di Merwin.

5. Lunga digressione sulla Pia;
6. Incontro con una vedova greca che, scontenta del figlio, chiede a Merwin se voglia bene a sua madre;
7. La madre muore prima dell'arrivo della cartolina; non si dice se Merwin torni in America per il funerale.

Intreccio

1. Il presente della narrazione è costituito dalla scrittura al tavolino del bar di Salonicco;
2. La visita ai monasteri è inserita come nitido ricordo di un pellegrinaggio recente e spiritualmente significativo;
3. L'invio della cartolina alla madre offre lo spunto per anticipare, in una breve prolessi, la sua morte *prima* che essa giunga a destinazione;
4. Lo scarto fra la lontananza (presente) nello spazio e la lontananza psicologica (che *sempre* ha caratterizzato il rapporto madre/figlio) serve per dare il via alla ricostruzione del passato familiare della madre;
5. Mentre fa il ritratto alla madre, Merwin viene folgorato dalla sua somiglianza col personaggio della Pia;
6. La digressione sulla Pia costituisce una vittoria sui sensi di colpa che affiorano; ponendo la madre al livello del personaggio dantesco, Merwin la onora con un'apoteosi privata, senza enfasi, in perfetta sintonia col suo carattere;
7. Il brusco intervento della madre greca costituisce il necessario richiamo al presente e l'opportuno *anticlimax* per chiudere il saggio.

La posizione della digressione sulla Pia è, in entrambi gli schemi, centrale (e giustifica il fatto che alla Pia, non alla madre, è intitolato il pezzo). Le pagine in cui Merwin spiega ai lettori (nella stragrande maggioranza ignari del personaggio del *Purgatorio*) il fascino del canto e, soprattutto, delle terzine conclusive, sono un raro esempio di quanto illuminante e profondamente appagante possa essere, per un *creative writer*, la riflessione critica sulla scrittura creativa di un maestro del passato. Come Dante inserisce i sei versi dedicati alla Pia per concludere il canto con un sapiente *pianissimo*, dopo l'orchestrato di Iacopo del Cassero e quello ancora più "agitato" di Bonconte, così Merwin trova, nell'accostamento tra la figura materna e il personaggio dantesco, la migliore soluzione musicale, dopo il crescendo ossessivo della descrizione della fatica fisica e della tensione psicologica, durante il giro dei monasteri del Monte Athos (unico istante di quiete: la riflessione sulla figura di Maria) e la rievocazione concitata delle voci e dei colori della piazza di una città mediterranea in festa. Così si placano il tumulto dei sentimenti contrastanti (se, come crediamo, egli non ha partecipato ai funerali) e i sensi di colpa per cause recenti e remote. Se Merwin non ha raccolto le ultime

parole della madre, sul letto di morte, ne ha raccolto, almeno, il testamento spirituale, esaltandone la premura, il pudore dei sentimenti, la capacità di sopportazione, il rifiuto del rancore (non manca, fra le righe, una velata allusione a torti subiti da parte del marito), caratteristiche, tutte, dell'immortale creazione dantesca.

Pur dedicando a quest'ultima quattro lunghe pagine, Merwin non commette l'errore (sempre fatale) di sostituire la sublime reticenza di un grandissimo poeta con una banale esplicitazione narrativa o, peggio, con una messa in scena triviale (si pensi a Francesca da Rimini e al suo "quel giorno più non vi leggemmo avante", *Inferno*, V, 138); non dilata il personaggio, non proietta nulla di indebito sulla storia della sua vita; ne gusta, parola dopo parola, sillaba dopo sillaba, la grandezza ("Dante's peerless sense of the value of every syllable", p. 229); entra nei meccanismi del laboratorio dantesco, impara a scolpire un personaggio analogo da un'analogo figura reale, fissandola al livello del massimo equilibrio fra pubblico e privato.

L'elenco delle virtù della madre (e soprattutto l'aggettivazione, che muove dalla denotazione alla connotazione senza perdere per un solo istante il controllo emotivo) sembra anticipare le virtù della Pia; le pagine dedicate a quest'ultima giungono perciò naturali, quasi prevedibili; l'approfondimento della tecnica di Dante nel creare il personaggio costituisce la cartina di tornasole per le strategie usate da Merwin nella creazione del *suo* personaggio.

Vediamo alcuni dei casi in cui è evidente il meccanismo di "proiezione preventiva" dalla Pia ad Anna (Merwin). "She has been so secret, and I have grown up in the habit of being so reticent with her [...]" (p. 204); "She has disclosed so little that it is hard to piece together the scraps [...]" (p. 214); "She was responsible, efficient, sensible, dependable — entirely [...] modest but not humble [...] I did not try to explain her, or think of her as explicable" (p. 217); "there was always a trackless, twilight, secret country open to no one" (p. 217), fino alla breve frase in cui si riesce nella difficilissima impresa di descrivere la pacata, intensa espressione del volto e della voce della madre esplicitando quella di Pia: "Her face was calm. Her voice was low and even" (p. 219).

Ma, mentre procede, il testo si costella di altri echi danteschi; come quando sottolinea drammaticamente lo smarrimento della via (anzi, l'*ennesimo* smarrimento): "it was not the last time I lost it [the path] that day [...] I had no map that showed the place" (p. 221), o quando riproduce l'affannosa ricerca dei monasteri più impervi (un percorso infernale imposto, come a Dante, per espiare?) pensando all'analogo ascesa di Dante e Virgilio tra le rocce, da una bolgia all'altra: "The ascent was so steep that occasionally I needed my hands on the ground in front of me, and I had to pause at shorter and shorter intervals for breath" (p. 231; *Inferno*, XXIV, 22-45: fino a "La lena m'era del polmon sì munta / [...] ch'io non potea più oltre, / anzi m'assisi ne la prima giunta", e poi vv. 61-63).

Il recupero del rapporto con la madre e la sistemazione della sua figura nella

memoria, resi possibili dalla riflessione sulla Pia (e su “those measureless feminine figures [...] with which Dante marks the phases of the divine journey”) coincidono col recupero di una dimensione divina del femminile all’interno della propria coscienza (“Where was the Virgin, after all? What was she? [...] what was it in them that spoke?”, p. 225), e col superamento del peso eccessivo della dimensione patriarcale/paterna/puritana. Riflettendo sulla Pia e rispondendo, come Dante, al suo invito: “ricorditi di me ...” (v. 133) Merwin risponde alla preghiera (inespressa al momento del congedo, ma implicita) della madre e soddisfa *nel testo*, ma anche *tramite* il testo, un’urgenza psicologica che si fa imperativo etico, dimostrando di aver raggiunto qualcosa che non tutti i poeti (per quanto grandi) necessariamente riescono ad ottenere: la maturità di un uomo che, avendo “sistemato” il passato e le figure cardinali che l’hanno popolato, può proporsi nuovi traguardi, anche artistici, nell’estrema fase dei suoi molteplici itinerari²⁷.

²⁷ Cary Nelson, *W. S. Merwin: Essays on the Poetry*, Urbana, U. of Illinois P., 1987. Spiace di aver dovuto escludere dal nostro discorso un testo di Merwin che, a giudicare dal titolo, avrebbe costituito un tassello di qualche importanza per la ricostruzione del mosaico: la lirica “The Visionary Head of Dante”, cui fa riferimento il citato studio di Edward J. Brunner a p. 313, n. 5 (cfr. n. 1); in quanto mai pubblicata, essa è soggetta al copyright di tutti i manoscritti di Merwin, che si trovano nel W. S. Merwin Archive, The Rare Book Room, Special Collections, University of Illinois at Urbana-Champaign Library.