

Stefano Bracci Testasecca

“Fierce Credulity”: Il ruolo di Dante ne *The Changing Light at Sandover* di James Merrill

Scrive Harold Bloom in *The Anatomy of Influence* che tre sono i principali autori cui il poeta James Merrill si ispira: Wallace Stevens, da cui prende l'impianto filosofico, Wystan Hugh Auden, da cui eredita la grande flessibilità nell'uso della metrica, e William Butler Yeates, da cui, oltre agli aspetti più formali, nutre l'interesse per l'occulto¹. Usando composizioni più brevi, è solo a partire dalla stesura della lunga epica (560 pagine) *The Changing Light at Sandover* che Merrill può estendere la sua ispirazione a molti altri poeti e artisti. Diviso in tre libri e una *coda*, il poema – centrato interamente su conversazioni con morti e spiriti tramite una tavola ouija – permette a Merrill di attingere a diverse forme poetiche, influenze e ispirazioni da personaggi che 'evoca' nello stesso testo. È stato fatto notare da Philip Kuberski nel suo saggio “The Metaphysics of Postmodern Death” come Merrill, inserendo nel suo finale *Coda*, la descrizione di una stanza piena di spiriti di illustri poeti, uno per ogni lettera alfabetica, avanzi l'idea di influenza e ricezione tra poeti elaborata da Harold Bloom, *apophrades* (ritorno dei morti in greco antico), benché in maniera inaspettatamente letterale. Il poema è quindi estremamente esplicito nel delineare e mostrare i propri riferimenti.

Nella stanza di Merrill, alla lettera D, ma presente direttamente o indirettamente nell'arco di tutto il testo, c'è Dante Alighieri. Il ruolo che Dante ha nell'opera va ben oltre la semplice citazione o parodia. La *Commedia* è infatti il fondamentale ipotesto dell'ambiziosissima architettura di *Sandover*, della sua personale cosmologia sci-fi, delle sue modalità di dialogo con i morti, della numerologia onirica², e persino della forma narrativa. Saranno tre i Virgilio che accompagneranno Merrill e il suo compagno David Jackson, i due protagonisti/trascrittori della tavola ouija, nel loro "viaggio": il greco ebreo Ephraim nel primo libro, *The Book of Ephraim*, il misterioso Mirabell, anima di una civiltà estinta, nel secondo *Mirabell's Book of Numbers*, e i principali arcangeli nel terzo, più rivelatorio *Scripts for the Pageant*. Le tre guide sono aiutate da guide minori, tra cui l'amico e poeta W.H. Auden e altri spiriti di amici morti prematuramente. Il primo libro si apre proprio con un'epigrafe dantesca dal *Paradiso*, la cantica preferita di Merrill, per indicarne la centralità³.

¹ Rivela Merrill in un'intervista: "Oh, I suppose I've learned things about writing, technical things, from each of them. Auden's penultimate rhyming, Elizabeth [Bishop]'s way of contradicting something she's just said, Stevens's odd glamorizing of philosophical terms." (McClatchy, J. D. "The Art of Poetry XXXI: James Merrill."). Il rapporto tra Merrill e Yeates è ben più complicato, ma viene trattato da Harold Bloom nel capitolo "Whose Condition of Fire?" sempre di *The Anatomy of Influence*.

² Sono tre i libri, come tre sono le cantiche della *Commedia*. *Mirabell* a sua volta è suddiviso in 99 capitoli, da "1.1" a "9.9". Sono nove, come i cieli del *Paradiso*, le reincarnazioni delle anime descritte sempre in *Mirabell*.

³ Tu credi 'l vero; ché i minori e ' grandi

Questo saggio analizzerà tutte le forme attraverso cui Merrill fa uso di Dante nella sua ricezione creativa. Mostrerà anche come Merrill trae una sua propria consolazione da questa ricezione; proprio come Dante scrive la *Commedia* in risposta al suo esilio, *The Changing Light at Sandover*, nella sua complessa e ricca struttura, è in definitiva un testo che serve all'autore da consolazione ed elaborazione del lutto di amici scomparsi.

Varietà e coesione

Sono tre, uno per libro, i momenti in cui Dante non appare solo come riferimento di passaggio, ma diviene una figura centrale del testo: i capitoli scritti in terzina dantesca. Questo saggio si occuperà della seconda, un'elegia dedicata alla scomparsa dell'amico Robert Morse (al contrario di altri spiriti, noto soltanto per la sua presenza in quest'opera), il capitolo intitolato "8.8". Nel suo saggio "Divine Poem" Merrill riflette sull'influenza di Dante nella propria scrittura. Riguardo alla *Commedia* scrive:

A reader whose experience of *terza rima* is limited to Shelley can but faintly imagine its force and variety in the hands of its inventor. [...] No verse form *moves* so wonderfully. [...] As rhymes interlock throughout a canto, so do incidents and images throughout the poem.

(Merrill, "Divine Poem" 229)

Assumendosi il compito di comporre un poema epico, Merrill si affida a Dante per capire quale sia lo stile che gli consenta di conferire più scorrevolezza e unità possibili al testo⁴. Della *Commedia* ammira il ritmo e la coesione che i rapporti tra le terzine, ognuna avente una rima in comune con la precedente e la successiva, gli garantiscono. La coesione non si trova solamente nella musicalità, sono anche le immagini e i concetti, gli "incidents and images" che si trovano, legati dalle rime, a dialogare tra loro. Anche se l'uso della terzina dantesca nell'opera è relegata in soli tre capitoli per dare spazio alla versatilità metrica considerata sua caratteristica, c'è un chiaro interesse di Merrill verso quest'ultimo aspetto: la possibilità di trattare di temi e immagini disparate, di includere detour storici e cosmologici, mantenendo tuttavia il ritmo dei versi e della poesia. Il *momentum* che la terzina dantesca offre viene rielaborato quindi principalmente per fornire la perfetta corrispondenza tra stile poetico e

di questa vita miran ne lo specchio
in che, prima che pensi, il pensier pandi;
(Dante, *Paradiso* XV, 61-3)

⁴ "[M]y narrative / Wanted to be limpid, unfragmented" (Merrill, *Ephraim* "A" 4)

ambizione concettuale; la poesia teologica della *Commedia*, in particolare del *Paradiso*, non si sbilancia in nessuno dei suoi versanti letterari o filosofici.

Interessato a comporre una *summa*, un testo che includa una ricchezza di temi enciclopedica, Merrill cerca in Dante anche il suo cosiddetto realismo: “[T]he great variety of diction in Dante – you know, that vulgar language side by side with the sublime” (Merrill “Exploring the Changing Light at Sandover” 424-5). Considerata spesso caratteristica del postmodernismo⁵ – cui questo testo senza dubbio appartiene – l'accostamento di registri alti e bassi e di tematiche sublimi e infime è, nel caso di *Sandover*, un recupero di Dante e del suo uso 'realista' del linguaggio. Per comporre infatti un'opera definibile come 'totale' non ci si può permettere di evitare taluni campi linguistici in nome di una coerenza stilistica.

Dante come antecedente consolatorio

Questi sono due degli aspetti per cui Merrill si ispira a Dante dal punto di vista della forma, essendo l'autore della *Commedia* l'unico riferimento adeguato alla sua ambizione riguardo la composizione di un poema realista ed enciclopedico. Si presenta peraltro inevitabilmente un altro aspetto in questa ricezione creativa di Dante: sebbene non sia un personaggio all'interno della narrativa del testo, ma solo influenza diretta e indiretta nella composizione, Dante vigila comunque costantemente sull'opera come un terzo, inserito tra il testo e l'autore/lettore, essendo *Sandover* incentrato interamente sul dialogo con i morti. Ed è particolarmente chiara quindi la scelta della terza rima in “8.8”, l'elegia dedicata all'amico Robert Morse. Il riferimento esplicito a Dante contribuisce qui ad arricchire questo addio letterario all'amico: come Dante trova nell'*Eneide* di Virgilio l'audacia di rappresentare gli inferi, o nell'opera di Boezio la capacità di trattare di filosofia, Merrill si affida alla figura di Dante come suo ufficiale predecessore, al suo riconoscimento letterario, e alla sua fede (il suo “ardente credere”) per addolcire il proprio lutto. Si crea quindi una triangolazione tra Merrill, *Sandover* e Dante, la cui forza non è limitata all'aggiunta di una profondità del testo tramite un nuovo riferimento, ma anche direttamente alla maniera in cui Merrill elabora le perdite personali. Merrill viene a conoscenza di Dante per la prima volta leggendo “Prufrock” di T.S. Eliot. Commenta così la sua interpretazione fondante in “Divine Poem”: “In a single elegant stroke, Eliot had shown us one way to approach *l'altissimo poeta*: Dante's passionate faith and our intrepid doubts could be reconciled by a triangulation with the text itself.” (Merrill, “Divine Poem” 227). La *Commedia* è quindi un mezzo per avvicinare il lettore alla fede di Dante. Ma può essere anche *medium* per ottenere parte della sua forza nell'affrontare un lutto, forza che viene 'evocata' tramite la sua presenza nel testo. Un terzo aspetto di questa

⁵ Vedi per esempio Fredric Jameson nel suo noto *Postmodernism or the Cultural Logic of Capitalism*

evocazione eseguita tramite la terza rima è infatti la sua portata consolatoria evocata dal suo suono. Commentando *In a Dark Wood* di Joseph Luzzi, resoconto personale dell'autore sul ruolo dell'opera di Dante nell'elaborazione della perdita di sua moglie, Pieters, nel suo *Literature and Consolation* scrive:

To a large extent, the power of the poetic form for Luzzi is related to its musical force. Dante's poetry, he writes, is at times 'pure musical rapture meant to conjure an atmosphere of relief'. The poem's music, we should note, is not enjoyed for its own sake, that is, for the sake of the sound itself, but for the effect that sound has on the person listening – it has a 'soothing' effect, Luzzi points out, an 'effect of relief'. The music of Dante's lines eases the pain; the poet's words bring comfort.

(Pieters *Literature and Consolation* 64)

L'inserimento di Dante come terzo nel rapporto a due tra James Merrill e Robert Morse al momento della scomparsa del secondo, il cercare di ripercorrere le tracce di un lutto già trascorso e consacrato nella letteratura, il nobilitare il testo con uno schema di rima tanto significativo, ha in conclusione una portata consolatoria non indifferente, che intensifica quindi la forza dell'elegia. Dante, figura centrale nella letteratura legata ai morti, è qui una guida spirituale per il lutto, evocata dal suono caratteristico della terza rima.

Enérgheia

Un'altra delle straordinarie capacità che Merrill attribuisce a Dante è il suo interesse per la vividezza delle immagini. Il Dante che Merrill interpreta è insoddisfatto delle banali allegorie che cercano di rappresentare simbolicamente una verità; deve esserci invece una grande precisione in ogni rappresentazione, anche in quelle allegoriche. Identificando la *Commedia* come testo privilegiato, proprio per la sua chiarezza di forma e intenti, rispetto alla produzione culturale a lui contemporanea, descritta come fosse uno sterile gioco o esercizio, nel suo saggio "Divine Poem" Merrill scrive:

And what a shock it is, opening the *Comedy*, to leave today's plush avant-garde screening room with its risk-laden images and scrambled sound track and use our muscles to actually get somewhere. For Dante's other great virtue is his matter-of-factness. [...] There is nothing he won't use to locate and focus his action as sharply as possible.

(Merrill, "Divine Poem" 230)

Per quanto allegorica, e strumento per la rappresentazione di un'alta verità, l'azione diegetica è descritta in modo tale da apparire più vivida possibile. Aristotele chiama *ἐνέργεια* [enérgeia] la figura retorica in cui una finzione viene descritta come se fosse avvenuta realmente; per Pieters, come scrive nel suo *Speaking with the Dead*, questa è una delle tecniche principali per la rappresentazione dei dialoghi con i morti nella letteratura. Risponde infatti alla principale preoccupazione dello scrittore nella rappresentazione degli incontri tra morti e vivi, "How can we possibly imagine that the living, once they have moved on or have otherwise been taken away from us, continue to speak, from the other side as it were, in and through the texts they have left behind?" (Pieters, *Speaking with the dead* 9)

La *Commedia* è piena di tali esempi. Nel secondo canto del *Purgatorio* Dante incontra il vecchio amico Casella, e, riconoscendolo, tenta di abbracciarlo, ma tre volte le sue braccia, vere e mortali, ricadono sul suo stesso corpo, poiché non è possibile per un vivo abbracciare un'anima:

Ohi ombre vane, fuor che ne l'aspetto!
 tre volte dietro a lei le mani avvinsi,
 e tante mi tornai con esse al petto.
 (Dante, *Purgatorio* II, 79-81)

Non vi è particolare ragione di descrivere questo particolare del loro incontro, se non per rendere l'azione della narrativa molto più viva e presente. Questa *enérgeia*, questa nota di plausibilità e di avvicinamento al verosimile, è un "life-giving power" (Pieters *Speaking With the Dead* 9); permette quindi di aggiungere del "vero" a una finzione, qualcosa che, per una persona in lutto, può offrire consolazione. Casella, infatti, era amico reale di Dante, morto giovane, prima del cronotopo della *Commedia*. L'incontro letterario con questa figura è quindi una possibilità per l'autore di rivedere il suo amico per un'ultima volta, e la vividezza nella descrizione di questo incontro contribuisce all'intensità dell'esperienza.

Nella grande necessità di credere alle frasi trascritte tramite la tavola ouija, Merrill non può che percepire come fondamentali momenti come questi, e li utilizzerà nella sua opera. I dialoghi con le anime in *Sandover*, assumono una chiara naturalezza: interruzioni, balbettii, nomignoli affettuosi che occorrono in continuazione, dando un tono, oltre che "witty", realistico. L'incontro con Robert Morse in "8.8" è incentrato, in quanto elegia, principalmente sulla figura dell'amico come era in vita. Nella parte finale del testo vi è invece una rappresentazione di un addio più poetico e letterario. Il capitolo inizia con un incontro del tutto naturale con Morse, nella stessa maniera in cui lui si presentava in casa: "Tap on the door and in strolls Robert Morse". (*Mirabell* "8.8" 125). Si conclude invece così:

[...] And at the door: "Today

We celebrate Maria's Himmelfahrt

And yours. You're climbing, do you know how high?

While tiny me, unable to take part

Waves you onward. *Don't look down. Goodbye.*"

—Answered with two blithe au reservoirs,

He's gone. Our good friend. As it strikes me, my

Head is in my hands. I'm seeing stars.

(Merrill, *Mirabell* "8.8", 256)

Il bussare alla porta, il suo entrare, il suo dialogo, questi particolari della quotidianità fanno di Morse una presenza reale. Merrill parla direttamente a Morse: "oggi celebriamo l'ascesa di Maria, e la tua". Il resto della conversazione è strutturato in una maniera che è possibile leggerla sia come dialogo all'interno della narrazione del libro, sia come appello poetico di Merrill all'amico scomparso, destinatario assente: "Stai salendo, lo sai quanto?". È nell'*enérghēia* della prima che si amplifica l'intensità della seconda. Morse sta ascendendo, in quanto anima, nel mondo ultraterreno, mentre Merrill rimane sulla terra e capisce che non gli è dato ancora andare dove si sta recando l'anima: "Mentre il piccolo me, impossibilitato a partecipare, ti saluta". Questo evidenzia una separazione netta, feroce, la realizzazione del trovarsi ad appartenere all'improvviso a due mondi inavvicinabili (se non con un medium) che seguono logiche diverse. Permette anche a Merrill di salutare, seppure in letteratura, il suo amico, in maniera più controllata rispetto alla morte che coglie di sorpresa i vivi e che non concede spazio ad addii. La risposta di Morse, non trascritta, è di "due giocosi arrivederci". Morse saluta Merrill con scherzosità, ripercorrendo tratti della sua personalità e legandosi alla complicità che esisteva nell'amicizia in vita tra i due. Nel testo quindi c'è la possibilità di rivivere questo addio, non affatto freddo, ma grondante della personalità di Morse – un secondo addio, certamente fittizio, ma che prende in prestito tratti di realtà per presentarsi come più autentico e più consolante.

Scrive provocatoriamente Merrill in questo capitolo che c'è infatti un'unica finzione, il fatto che Morse sia ancora vivo (permettendo Merrill di dialogare di nuovo con lui). Tutto il resto è volutamente 'vero' (la scherzosità di Morse, le sue parole, la sua personalità) e assume i tratti di un ricordo:

[...] Much of this is true.

(Merrill, *Mirabell*, "8.8", 255)

L'elegia viene menzionata nel libro successivo, *Scripts*, in cui è descritto il momento stesso in cui Merrill viene a sapere, nella vita reale, della morte di Morse. Avviene appena lasciata la casa a Samos, tramite una chiamata a lunga distanza. Nel cronotopo di quella conversazione Merrill decide di inserire l'elegia per Morse nel libro che stava al momento scrivendo, che è, appunto, *Mirabell*.

Well, Robert, we'll make room. Your elegy
 Can go in *Mirabell*, Book 8, to be
 Written during the hot weeks ahead;
 Its only fiction, that you're not yet dead,
 (Merrill, *Scripts*, "Two Deaths", 376)

Robert Morse è morto nel sonno mentre molti dei suoi amici erano lontani, e a questo fatto non si può rimediare. Nonostante ciò, per Merrill tutto ciò che è vividamente descritto in "8.8", come i due "blithe au reservoirs", è una verità. Non è a caso che Merrill sceglie la terzina dantesca per questo consolatorio secondo addio, ricreato in poesia, che si conclude con un improvviso senso di consapevolezza dell'accaduto, intrecciato a un riferimento alla conclusione delle tre cantiche della Commedia: "I'm seeing stars." (Merrill, *Mirabell* "8.8" 256). Quest'ultima frase però – una rielaborazione del noto "e quindi uscimmo a riveder le stelle" (Dante, *Inferno* XXXIV 139) – più tragica e con meno speranza, dato che equipara la consapevolezza della morte di un amico ad un colpo alla testa che annebbia la vista.

The reality effect

Un'altra caratteristica, simile alla *enérghēia*, che Pieters identifica come centrale nei dialoghi con i morti nella letteratura è l'effetto di realtà, elaborato invece da Roland Barthes. Presente soprattutto nelle fotografie e nei ritratti, lo scopo molto diretto di questa tecnica è il mostrare qualcosa 'cosí com'era': "Much like photographs, to borrow Barthes' own example, portraits convey a rather straightforward semiotic message 'ça a été' - it was there and like that." (Pieters *Speaking With the Dead* 59). Caratteristica di questo effetto è però l'incompatibilità di un'immagine con la narrazione di un testo, il suo conflitto con la trama: tale è l'attaccamento alla realtà, il desiderio di mostrare ciò che è realmente avvenuto, che l'autore non bada al significato di questi dettagli all'interno di un'opera invece fittizia:

What strikes Barthes [...] is the conspicuous presence of concrete and often trivial details whose immediate function within the global signifying structure of the text in which they occur is not immediately clear. Their presence, meaningfully described by Barthes as a 'resistance' against signification, can only be explained, he claims, on the basis of the reality effect. These details do not expect an immediate interpretive gesture from the reader that functionally links them to the remainder of the text. Rather, they exude the comfortable awareness that what they represent did really happen. (Pieters, *Speaking with the dead* 58)

Questo può avvenire nella rappresentazione di alcune particolarità o idiosincrasie di alcuni personaggi, realmente vissuti. Il musicista Casella, ad esempio, scalda le anime appena scese dalla barca dell'angelo nocchiero che le ha condotte sotto al purgatorio con una canzone:

Amor che ne la mente mi ragiona
cominciò elli allor sì dolcemente,
che la dolcezza ancor dentro mi suona.

Lo mio maestro e io e quella gente
ch'eran con lui parevan sì contenti,
come a nessun toccasse altro la mente.

Noi eravam tutti fissi e attenti
a le sue note [...]

(Dante, *Purgatorio* II 112-9)

La specificità del testo cantato, l'immagine di anime raccolte come persone in vita attorno al cantante, sembrano riferirsi a un'esperienza realmente accaduta che si sta intromettendo nella narrazione. La forza di questa immagine deve infatti confrontarsi con le necessità della trama e dell'allegoria a cui è sottomessa: c'è una risoluzione e una ripresa della trama quando Catone interrompe all'improvviso questo svago per far ricordare alle anime del loro compito:

[...] ed ecco il veglio onesto
gridando: «Che è ciò, spiriti lenti?

qual negligenza, quale stare è questo?
Correte al monte a spogliarvi lo scoglio

ch'esser non lascia a voi Dio manifesto».

(Dante, *Purgatorio* II 119-23)

Merrill similmente, inserisce nel suo testo dettagli che faticano a inserirsi con scorrevolezza all'interno della narrazione complessiva, creando una scena che – come scrive McKeown, “The vision of the deceased [Robert Morse], walking into a room, saying all the things he was once likely to say, and even enjoying a drink” (McKeown 28) – si scontra con la trama del poema letta fino ad ora. Sembra infatti solo in nome di una ricreazione di qualcosa di avvenuto realmente che Robert Morse, in “8.8”, si mette a deliziare i suoi amici suonando al pianoforte (con un talento migliore di quello che possedeva in vita), nel mezzo di un libro dedicato alle trascrizioni dei segnali dello spirito Mirabell, compito che sorregge la trama principale:

[...] Fugue by fugue Bach's honeycomb

Drips from his wrists—then, whoops! the Dolly Suite

(Merrill, *Mirabell* “8.8” 255)

Qua un vero ricordo sembra intromettersi nel testo – Robert Morse, carissimo amico (“Closest of summer friends in Stonington”, “to think what fun / We've had throughout the years on Water Street . . . ibid.”), suona dolcemente delle fughe di Bach al pianoforte, per poi sorprendere gli amici con un pezzo di Fauré, che segue senza soluzione di continuità. Un altro esempio è l'inserimento inaspettato di una frase in parentesi volta a ricreare un vero dialogo di Morse, che chiede un bicchiere di alcool:

(A weak one, if you please, Most Kind. Yum-yum.)

(Merrill, *Mirabell* “8.8” 256).

Ciò che provvede maggiormente a creare l'effetto di realtà è però la descrizione di Morse che commenta *Sandover* stesso, in quel momento ancora un'opera incompiuta. In tale passaggio, il testo, chiaramente, non può che rivelarsi finzione, rompendo la sua logica interna e la sospensione dell'incredulità. Si tratta infatti di un passaggio ‘in su’ di sistema, dalla narrazione fittizia di un poema alla realtà, quella del lettore.

[...] And this is what we need :

Someone on Earth to take our straightest chair

And speak of Mirabell (we've let him read

Our talks to date) with soothing if perplexed

Comprehension : “Ephraim had to lead

Precisely here”—tapping the monstrous text,

Raw revelation typed to maximum

Illegibility. [...]

(Merrill, *Mirabell* “8.8” 256-7)

Robert Morse, ancora in vita, commenta il testo che Merrill stava componendo. Tutto ciò è avvenuto realmente, e Morse non sa che, una volta morto, diventerà uno dei suoi personaggi. Vedere nello stesso testo un Robert Morse vero e un Robert Morse anima crea l'effetto di attribuire maggiore autenticità al primo che al secondo, svalutando quindi la forza immersiva del testo, ma amplificando il ricordo della persona che effettivamente era. Lottando contro la stessa poesia che ce lo rappresenta, il Robert Morse di *Sandover* insiste ad essere vivo.

Consolazione e cosmologia

Il così vivo Robert Morse, mentre commenta *Sandover* in “8.8”, dice:

Everything in Dante knew its place.

In this guidebook of yours, how do you tell

Up from down? Is Heaven's interface

What your new friends tactfully don't call Hell?

Splendid as metaphor. The real no-no

Is Jargon, falling back on terms that smell

Just a touch fishy when the tide is low :

'Molecular structures'—cup and hand—obey

'Electric waves'? Don't *dream* of saying so!

(Merrill, *Mirabell* “8.8” 257)

Morse stenta a credere nelle strutture scientifiche di cui si arma Merrill per dare senso e plausibilità alla sua cosmologia di *Sandover*. Sostiene infatti che non è ammissibile inserire gergo scientifico in questa poesia per creare un universo che, come in Dante, è organizzato seguendo un piano intelligente. Merrill, d'altra parte, non può fare affidamento alla teologia, come ne fa uso Dante, per creare un'opera tanto totale, completa, e sistematica come la *Commedia*. Rachel Jacoff scrive in “Reclaiming *Paradiso*”: “Just as Dante had incorporated

the 'science' of his day, so Merrill attempts to incorporate contemporary scientific insights and terminology into his work.” (Jacoff 125). Il tentativo è di adattare Dante al proprio tempo, una trasposizione dinamica della *Commedia* all'interno di un nuovo paradigma epistemologico, costretta per contro a fare affidamento su una impostazione empirica, legata al metodo scientifico, invece che a una di tipo medievale, basata su razionalità, classici, e sacre scritture. E' così che le anime diventano 'strutture molecolari' che comunicano con il medium tramite 'onde elettriche'.

Si può osservare questa 'resurrezione scientifica' nel capitolo “Two Deaths” (Merrill, *Scripts* 376), dove viene descritto un ciclo di reincarnazioni che riproduce il ruolo che Beatrice ha in Dante – non solo Beatrice è rievocata nel testo letterario, ma le è affidato un luogo specifico all'interno della cosmologia del testo; Dante è triste di perderla nel trentunesimo canto del *Paradiso*, ma è comunque consolato dall'idea di sapere sempre dove ella si trovi, di avere conferma che quando tornerà sulla terra saprà che lei è ancora là, assorta nella contemplazione di Dio nella rosa dei beati. Similmente Merrill viene a sapere che Morse verrà reincarnato⁶:

[...] They said you'd fit right in.
 INTO A NEW LIFE Oh? Where? THEY WON'T TELL
 (Merrill, *Scripts*, 376)

How long before you're born? HMM You don't know?
 ONE MOMENT AH YES, MAJESTY 'MR ROBERT
 (A VOICE JUST BREATHED) ELEVEN MONTHS TO GO'
 (Merrill, *Scripts*, 499-500)

Come scrive McKeown, Merrill non si rassegna a lasciar andare il suo amico, ma crea come può, sfruttando le ultime scoperte nel campo della fisica, un universo dove anche in morte un'anima può mantenere un rapporto con la vita: “Merrill sets up a huge stage where the big picture comes into focus and each death contributes to it in some concrete way. In Merrill's view of the cosmos people die in order to be reborn and to serve a particular purpose in their new life” (McKeown 23).

Il Robert Morse di “8.8” sembra non realizzarlo, ed è confuso da questo bizzarro uso del linguaggio scientifico, ma l'unica maniera per rendere la sua presenza nel testo più viva è

⁶ In minuscolo la voce appartenente a Merrill, in maiuscolo le 'trascrizioni' della tavola Ouija, attraverso cui in questi momenti sta parlando Robert Morse

un affidamento alle conoscenze scientifiche della contemporaneità. Come Merrill scrive nel suo saggio:

The point [...] is that the *Comedy* throughout sustains the equilibrium we have been told to look for in a haiku by Basho. There is no rift, as in conventional allegory, between action and interpretation, physical and moral, "low" and "high". All is of a piece. It is a mystic's view if you like. It is also a scientist's.

(Merrill "Divine Poem" 235)

Solo un universo autosufficiente come quello di Dante può dare a un'opera della contemporaneità la possibilità di sentirsi completo, intero. Questa interpretazione richiama infatti la lettura di Dante fatta da T.S. Eliot, fondamentale ponte tra l'ambiente letterario americano e l'opera, legata a una sorta di invidia: la modernità, persa e incapace, non riesce ad esprimersi con la fede, chiarezza e completezza di un medievale, la "fierce credulity" (Merrill, *Mirabell* "2.2" 132) di Dante. La verità è frammentata e sparsa, le allegorie troppo meccaniche, uno scetticismo impedisce ai lettori di perdersi in un testo. Letteratura e conoscenza esistono su binari separati, la fisica è amorale e l'etica separata dal reale. Merrill invidia a Dante il suo riuscire a essere mistico e scienziato allo stesso tempo; Dio non è solo luce di un orientamento spirituale interiore, ma anche organizzatore del creato, il cui universo è suo prodotto, "l'amor che move il sol e l'altre stelle" (Dante, *Paradiso* XXXIII 145). Scrive infatti Mariani:

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.

(Mariani 135)

Sandover cerca di ripristinare un monismo radicale tra il fisico e il metafisico che dà più vita alle voci dell'oltretomba, immagini di un testo che per Merrill diventano vere e proprie visioni, manifestazioni, ma che può, soprattutto, riavvicinare un morto alla vita, poiché esiste un piano per ogni anima, che si trasforma e trova vita altrove, e che può essere "intercettata" tramite la tavola ouija. Questo mezzo, un *medium* appunto, tra il mondo dei vivi e dei morti, è ciò su cui Merrill pone fede per reinventare una teologia empirica che sia tanto salda e significativa come quella di Dante. E seppure questo metodo dovesse fallire, nei suoi tentativi viene prodotto un linguaggio poetico estremamente vivido, che non fallisce completamente nel donare qualche traccia di vita a chi non c'è più.

Conclusione

L'amica deceduta Maria Mitsotaki rimprovera Merrill così nel testo:

SARCASM MON ENFANT WILL GET U NOWHERE

(Merrill, *Mirabell* "2.2" 134)

Anche all'interno della sua narrazione, Merrill stenta a credere a ciò che gli viene rivelato tramite la tavola ouija. Una reazione comune è quindi quella di ironizzare, di fare battute per rompere la tensione, siccome il 'credere troppo' può generare imbarazzo. *Sandover* è attraversato e strutturato quindi come un bilanciamento tra dubbio e fede; cerca nella *Commedia* la forza di sovrastare lo scetticismo dell'uomo contemporaneo. Teodolinda Barolini scrive questo di un momento cardine dell'opera di Dante in cui viene discussa la veridicità dello scritto:

Because we are not likely to believe this lying truth, he [Dante] resorts to an oath, swearing by the notes of his poem, "questa comedia," that he in fact saw what he says he saw: "e per le note / di questa comedia, lettor, ti giuro . . . ch'i' vidi" (Inf. XVI 127-130)

(Barolini 213)

Il testo non deve demordere dalle sue pretese di proclamare di dire il vero. L'unica persona invece che può alternare la sua fede è l'autore/protagonista: il Dante autore e Dante narrato, come il Merrill scrittore e il Merrill personaggio. Per loro, tramite la visione letteraria, gli amici perduti sono persi per sempre e re-incontrati allo stesso tempo. Il testo forma quindi una momentanea sospensione della morte, in cui, nella finzione, è possibile non dire addio. Ed è così che la tavola ouija ricalca il posizionamento della finzione letteraria, di 'dentro' e di 'fuori' dalla narrazione, di crederci o no. Questo movimento costante forma il senso confortante del testo:

No opposition graver than between
Credulity and doubt, or thumb and forefinger
Of a same hand, that, as we watch, commence
Twirling the hypnotic bead of sense

(Merrill, *Mirabell* "1.7" 125)

Un'elaborazione del lutto complessa, che non è certo una doccia fredda, ma non si perde neanche in escapismo. Commentando *Camera Lucida* di Roland Barthes, Pieters scrive:

Writing, he writes, is 'a power, probable fruit of a long initiation, which annuls the sterile immobility of the amorous image-repertoire and gives its adventure a symbolic generality'. [...] Paraphrastically we could say that to write is to produce something on the basis of our egotistical imagination [...]. When we write, we produce something that transcends the moment of creation and offers us an indirect means of getting in touch with an absent communion of others.

(Pieters *Speaking With the Dead* 124-5)

Non possiamo credere che i morti siano in vita, poiché la ragione ce lo impedisce. Ma possiamo accedere ad un universo in cui, in virtù della narrazione, dobbiamo fare in modo che lo siano davvero. È questa produzione che rende dinamica la figura di un morto, stanca magari della sua immobile iconicità di statua o di fotografia, facendola rientrare nel mondo del simbolico, delle voci, della comunicazione. La scrittura, con i suoi destinatari sconosciuti, è un grande spazio di comunicazione con l'Altro, è un avvicinamento alla collettività dialogante. Dialogare con i morti nella letteratura significa riscriverli, e quindi recuperare la voce che apparteneva a loro, ottenendo per un'ultima volta delle risposte da un amico assente. È questo desiderio che permette di trovare la forza di intendere che sia effettivamente dell'Altro il linguaggio che emerge dal movimento della tazza sulla tavola ouija, strumento che permette la delega del linguaggio dal vivo allo spirito evocato. Si spiega così anche la lunghezza del testo: più lungo è, più grande la durata dell'incontro con il morto, della sospensione del dubitare, dell'amicizia. È in questo punto in particolare dove tutti gli stilemi, strutture, e concetti di Dante ripresi da Merrill trovano il loro più grande uso, nel consolante atto della scrittura.

BIBLIOGRAFIA

Barolini, Teodolinda. *Dante's Poets: Textuality and Truth in the COMEDY*. Vol. 57. Princeton University Press, 2014

Bloom, Harold. *The Anatomy of Influence : Literature As a Way of Life*. Yale University Press, 2011.

Buckley, C. A, and James Merrill. "Exploring the Changing Light at Sandover: An Interview with James Merrill." *Twentieth Century Literature*, vol. 38, no. 4, 1992, pp. 415–435.

Dante Alighieri. *Divina Commedia*. Edited by Carlo Ossola et al., Prima edizione ed., Marsilio, 2021.

Jacoff, Rachel. "Reclaiming 'Paradiso' : Dante in the Poetry of James Merrill and Charles Wright." Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, 2019. Accessed 2023.

Kuberski, Philip. "The Metaphysics of Postmodern Death: Mailer's Ancient Evenings and Merrill's *The Changing Light at Sandover*." *ELH* 56.1 (1989): 229-254.

Mariani, Andrea. "Merrill e Dante: l'ultima fase." *Testo e Senso* 3 (2000).

McClatchy, J. D. "The Art of Poetry XXXI: James Merrill." *Paris Review* 84 (1982): 185-219.

McKeown, Kathleen. *Mourning men: the elegiac in James Merrill and Richard Howard*. Diss. Concordia University, 1999.

Merrill, James. "Divine Poem", da Hawkins, Peter S, and Rachel Jacoff. *The Poet's Dante*. Farrar, Straus and Giroux, 2002.

Merrill, James. *The Changing Light at Sandover*. Atheneum, 1982.

Pieters Jürgen. *Literature and Consolation : Fictions of Comfort*. Edinburgh University Press, 2021. Accessed 2023.

Pieters Jürgen. *Speaking with the Dead : Explorations in Literature and History*. Edinburgh University Press, 2005.