



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

*«Nulla più soffocherà la mia rima».
Lingua, stile e metro de «La Terra Santa»
di Alda Merini*

Relatore
Prof. Luca Zuliani

Laureanda
Cristiana De Gregorio
n° matr. 1159771 / LMFIM

Anno Accademico 2018 / 2019

*O poesia, non venirmi addosso,
sei come una montagna pesante,
mi schiacci come un moscerino;
poesia, non schiacciarmi,
l'insetto è alacre e insonne,
scalpita dentro la rete,
poesia, ho tanta paura,
non saltarmi addosso, ti prego.*

(A. Merini, *Poesie per Charles*,
in *Fiore di poesia 1951-1997*,
Torino, Einaudi, 1998, p. 124)

*Amai teneramente dei dolcissimi amanti
senza che essi sapessero mai nulla.
E su questi intessei tele di ragno
e fui preda della mia stessa materia.
In me l'anima c'era della meretrice
della santa della sanguinaria e dell'ipocrita.
Molti diedero al mio modo di vivere un nome
e fui soltanto una isterica.*

(A. Merini, *La gazza ladra. Venti ritratti*,
in *Fiore di poesia 1951-1997*,
Torino, Einaudi, 1998, p. 147)

Indice

Una precisazione di contesto	p. 7
1. La vita e le opere di Alda Merini. Profilo della «poetessa dei Navigli»	p. 11
2. Lingua e stile	p. 15
2.1 Il dialogismo.....	p. 19
2.2 L'io.....	p. 21
2.3 Il lessico e lo stile.....	p. 23
3. <i>La Terra Santa</i>	p. 27
3.1 Il contenuto dell'opera	p. 28
3.2 I nuclei tematici.....	p. 32
3.2.1 La religione.....	p. 34
3.2.2 La follia.....	p. 36
3.3 <i>La Terra Santa</i> alla luce de <i>L'altra verità. Diario di una diversa</i>	p. 40
3.3.1 Un percorso in tre tappe attraverso <i>L'altra verità. Diario di una diversa</i> ..	p. 41
3.4 Alcuni richiami letterari ne <i>L'altra verità. Diario di una diversa</i>	p. 46
4. <i>La Terra Santa</i> : commento ai testi	p. 49
«Manicomio è parola assai più grande»	p. 50
«Il manicomio è una grande cassa di risonanza»	p. 53
«Al cancello si aggrumano le vittime».....	p. 56
«Pensiero, io non ho più parole»	p. 58
«Un'armonia mi suona nelle vene».....	p. 60
«Affori, paese lontano»	p. 62
Vicino al Giordano	p. 64
«Il dottore agguerrito nella notte»	p. 67
«Gli inguini sono la forza dell'anima».....	p. 69

«Io ero un uccello»	p. 71
«Sono caduta in un profondo tranello».....	p. 74
«Io ho scritto per te ardue sentenze»	p. 76
Il nostro trionfo	p. 79
«Le più belle poesie»	p. 82
«Quiètati erba dolce».....	p. 85
«Forse bisogna essere morsi»	p. 87
«Quando sono entrata»	p. 90
Tangenziale dell'ovest.....	p. 92
«La luna s'apre nei giardini del manicomio»	p. 95
Canzone in memoriam.....	p. 97
«Laggiù dove morivano i dannati»	p. 100
«Cessato è finalmente questo inferno»	p. 103
Le parole di Aronne	p. 105
«Io sono certa che nulla più soffocherà la mia rima».....	p. 108
«Ogni mattina il mio stelo vorrebbe levarsi nel vento»	p. 110
La Terra Santa	p. 112
«Le dune del canto si sono chiuse»	p. 115
Rivolta	p. 117
Toeletta	p. 119
«Corpo, ludibrio grigio»	p. 121
«Viene il mattino azzurro»	p. 124
«I versi sono polvere chiusa»	p. 126
«Tu eri la verità, il mio confine»	p. 128
Abbiamo le nostre notti insonni... ..	p. 131
«Ieri ho sofferto il dolore».....	p. 134
«Ancora un mattino senza colore»	p. 136
«Ho acceso un falò»	p. 138
«Ah se almeno potessi»	p. 140
«La pelle nuda fremente»	p. 142
«Il mio primo trafugamento di madre».....	p. 145
5. La metrica meriniana	p. 149

5.1 I procedimenti iterativi	p. 151
Conclusione	p. 155
Bibliografia.....	p. 159
Opere di Alda Merini	p. 159
Scritti sulle opere di Alda Merini	p. 160
Opere di carattere generale.....	p. 164
Altre opere.....	p. 165
Opere consultate.....	p. 166
Traduzioni	p. 166
Sitografia	p. 166
Interviste.....	p. 167

Una precisazione di contesto

Prima di iniziare il percorso di ricerca ed analisi de *La Terra Santa*, è opportuno fare un breve accenno al contesto storico-letterario in cui Alda Merini compone, per rilevare quale sia il livello di adesione al canone del periodo e quale sia invece la quota di originalità che caratterizza questa poetessa. È difficile delimitare i confini di una personalità che in ogni modo cerca di oltrepassarli. Potrebbe sembrare un *excursus* che affonda le proprie radici in un passato piuttosto remoto, tuttavia è un'operazione necessaria perché permette di capire da dove attinga, almeno in parte, una vena poetica così poderosa ed inesauribile.

Convieni, a tale scopo, fare un discorso di più ampio respiro che, guardando anche alla contemporanea letteratura d'oltralpe, possa, di riflesso, aiutare a meglio precisare la nostra. Seguendo il solco tracciato da Stefano Giovanardi¹, la metà del Novecento «segna in Italia un netto spartiacque», anche se non è facile, rispetto ad epoche precedenti, distinguere quale sia la tendenza che in quel periodo si esaurisce.

Volendo, a questo punto, procedere ad un raffronto con la lirica francese, si potrà constatare che:

Entro le potenti coordinate fornite dalla baudelairiana *Perte d'auréole* e dal mallarmeano *Démon de l'Analogie*, si sviluppa una linea che include senza sforzi i simbolisti di prima e seconda generazione, e poi Valéry, Apollinaire e i surrealisti, fino a Char e Michaux: la linea [...] in cui il linguaggio poetico si istituisce programmaticamente come fonte di sovrasensi indeterminati, indotti da meccanismi analogici o da immagini ambigue, nonché giustificati da una sostanziale sfiducia nell'esprimibilità diretta del Mondo per virtù delle facoltà ordinatrici della ragione. È un linguaggio [...] che si autoinveste come atto originario di uno «stato di perdita» nei confronti del reale [...].²

Va dunque formandosi una nuova tipologia di linguaggio poetico, che fa riferimento ad una realtà altra e che acquista piena autonomia. A partire da tale assunto, si parlerà in Italia di “novecentismo” e “antinovecentismo”, che avranno poi la propria evoluzione ed il proprio culmine nella “poesia pura”, nell'ermetismo e nella poesia narrativa.

¹ M. Cucchi, S. Giovanardi, *Poeti italiani del Secondo Novecento (1945-1995)*, Milano, Mondadori, I Meridiani, IV ed., 2001, p. XII.

² *Ibid.*

Vi è un vero e proprio superamento del canone romantico dal punto di vista linguistico, poiché la gamma lessicale e sintattica si amplia notevolmente ed è come se bastasse a se stessa e, di conseguenza, la relazione fra linguaggio lirico e realtà venisse meno, fino a sgretolarsi del tutto.

Dovremmo allora parlare di “monostilismo”, più che di “monolinguisimo”, poiché

agisce [...] una matrice realista [...] che si traduce in un plurilinguismo ben più pronunciato di quel che può apparire a prima vista, neutralizzato com'è [...] da una ricerca da un lato fonica, ritmica e sintattica, dall'altro metaforica e metonimica, rivolta ad assolutizzare il codice lirico, a renderlo tanto più robusto e indipendente da ogni altro contesto, per quanto più complessi ed eterogenei risultino i materiali linguistici che vanno a costituirlo: non di “monolinguisimo” si dovrebbe insomma parlare, bensì di “monostilismo”, come risultato espressivo di quel codice.³

A questi caratteri, dunque, si riallaccia il canone novecentesco italiano:

una volta “istituzionalizzata”, l'alterità della lingua poetica rispetto al reale produce rapidamente un sistema retorico che tende per sua natura a uniformare i materiali linguistici sulla misura di un analogismo “alto” e fatalmente estetizzante, che a sua volta soppianta la libera invenzione metaforica riproponendo sotto tutt'altra latitudine concettuale l'*obscurisme* mallarmeano.⁴

Ed è proprio questo il quadro all'interno del quale si inserisce l'antologia curata da Piero Chiara e Luciano Erba *Quarta generazione (1945-1954)*, dedicata ai «giovani poeti» esordienti ed uscita nel 1954, che racchiude al suo interno trentatré autori, fra i quali appunto anche Alda Merini. In realtà, non è affatto semplice trovare un filo rosso che possa collegare questi poeti, se non la *verve*, l'energia e la volontà di scrivere e far sentire la propria voce. Anche l'anno scelto, in effetti, non si carica di una valenza letteraria; si fa piuttosto riferimento, più in generale, al periodo:

La generazione che si affaccia davanti ai curatori è «sterminata» e quindi è difficile «reperire qualsiasi filo conduttore [...]».

La dichiarazione è esplicita: «Il '45 non è stata una data letteraria, ripetiamo pure le nozioni più vulgate, la poesia non usa procedere per collettivi salti nel vuoto, i suoi balzi in avanti si preparano nel silenzio della privata storia d'ognuno, che è o sarà di tutti. Certo, era un'annata difficile, e tuttavia non peggiore di altre».⁵

³ *Ivi*, p. XIV.

⁴ *Ivi*, p. XV.

⁵ A. Pellegatta, *Quarta generazione*, in «Nuovi Argomenti», Numero 72, ottobre-dicembre 2015.

Ognuno è dunque libero di esprimere il proprio pensiero poetico, la “propria storia”, nel modo che maggiormente gli si addice. Il linguaggio lirico è completamente separato ed indipendente rispetto a quello reale e permette a ciascun autore di esprimere la propria ideologia ed il proprio personale sentire con «una gamma espressiva notevolmente duttile». ⁶ Il passo successivo, la svolta, è rappresentata dalla moltiplicazione dei linguaggi cui si assiste negli anni Cinquanta. ⁷ In base alla direzione verso la quale si vuole far tendere il proprio discorso poetico, si adotta di conseguenza uno specifico linguaggio, talvolta afferente a settori molto lontani fra loro e che possono addirittura stridere. Lo si piega, insomma, a proprio piacimento.

Il ceto intellettuale, in piena guerra fredda, prende atto della difficoltà ad intervenire e fa dunque i conti con se stesso e con la propria capacità di espressione. Ecco quindi che la lingua, o meglio i linguaggi, si riappropriano sì della realtà, ma ne nasce un conflitto dal quale emergono tutte le contraddizioni e le inquietudini del periodo. ⁸ L’oggetto si carica a tal punto di significato, da rendere l’immagine un simbolo. La poesia reifica, acquista un corpo, si può quasi toccare.

All’interno di questo canone, la Merini si inserisce in maniera originale:

privilegia certo, nel suo erotismo mistico, il momento metaforico, ma [...] comunque rivela sempre, e viepiù in seguito, un’adesione carnale, immediata all’oggetto del suo dire poetico, capace in tal modo di assumere un rilievo protagonistico rispetto al soggetto; [...]⁹

Impiega un codice poetico che fa largo uso di figure retoriche – la metafora su tutte – e che è, in effetti, erede del Simbolismo; tuttavia, proprio attraverso quel codice, rende palpabile ciò di cui scrive, fino a rendere l’oggetto vivo ed incandescente:

⁶ *Ivi*, p. XVI.

⁷ M. Cucchi, S. Giovanardi, *Poeti italiani del Secondo Novecento (1945-1995)*, p. XVIII. S. Giovanardi, in riferimento agli anni Cinquanta, parla di «aspirazione a conferire al linguaggio una fondazione oggettiva, o comunque diversa, esterna rispetto alla pura dimensione del soggetto; alla *reductio ad unum* operata nella prima metà del Novecento, si risponde così con una tendenziale disseminazione e parcellizzazione dei linguaggi, correlata ai vari universi di volta in volta prescelti come sponda referenziale [...]».

⁸ Si veda il ragionamento condotto da S. Giovanardi: *ivi*, pp. XIX-XX.

⁹ *Ivi*, p. XXII.

si riallaccia in modo del tutto personale alla grande lezione del Simbolismo europeo e complica le forme della tradizione poetica di una tensione metaforica che le squassa [...].¹⁰

La propria interpretazione del Simbolismo la porta a servirsi di quel linguaggio così puro ed astratto, volutamente lontano dal reale, per investire e permeare la realtà, anche quella più bassa e talvolta carnale. La poetessa non rifiuta affatto, anzi utilizza quel codice linguistico denso di figure appreso dai grandi maestri europei, tuttavia lo riempie e lo fa proprio investendolo, letteralmente, con il fiume della sua personale esperienza, fino a vivificarlo e farvi scorrere nuova linfa.

In questo modo, ogni esperienza, anche la più oscura, diviene dicibile e, di conseguenza, fruibile da parte del pubblico.

¹⁰ R. Luperini, P. Cataldi, M. Marrucci, *Storia della letteratura italiana contemporanea*, Palermo, Palumbo Editore, 2012, p. 391.

1. La vita e le opere di Alda Merini. Profilo della «poetessa dei Navigli»

Sono nata il ventuno a primavera
ma non sapevo che nascere folle,
aprire le zolle
potesse scatenar tempesta.
Così Proserpina lieve
vede piovere sulle erbe,
sui grossi frumenti gentili
e piange sempre la sera.
Forse è la sua preghiera.¹¹

Alda Merini nacque a Milano il 21 marzo 1931, figlia di Nemo, assicuratore, ed Emilia Painelli, casalinga. La sua era una famiglia di modesta condizione economica, che le permise di frequentare con profitto il ciclo elementare e la scuola d'avviamento professionale. Tentò l'ammissione al liceo «Manzoni», ma fu respinta proprio in italiano. La sua, dunque, non fu un'educazione convenzionale. Nel frattempo si dedicò anche allo studio del pianoforte, che amò per tutta la vita.

Il suo ingresso nel mondo della poesia fu precoce: all'età di quindici anni i suoi componimenti furono notati da Silvana Rovelli, cugina di Ada Negri, ed Angelo Romanò, che a sua volta li fece conoscere a Giacinto Spagnoletti, considerato colui che la scoprì. Iniziò così a frequentare anche Giorgio Manganelli, Luciano Erba, David Maria Turollo e Maria Corti. Tuttavia, già nel 1947, si manifestarono le prime ombre nella mente della giovanissima Alda Merini, ragione per la quale fu internata per circa un mese. All'uscita da «Villa Turro», in cui venne ricoverata, Manganelli le fu vicino più di chiunque altro, come ricorda Maria Corti, alla quale la poetessa fu sempre molto legata:

Allora ogni sabato pomeriggio lei e Manganelli salivano le lunghe scale senza ascensore del mio *pied-à-terre* in via Sardegna e io li guardavo dalla tromba della scala: solo Dio poteva sapere che cosa sarebbe stato di loro. Manganelli più di ogni altro l'aiutava a raggiungere coscienza di sé, a giocare bene il destino della scrittura al di là delle ombre di Turro.¹²

¹¹ A. Merini, *Il volume del canto*, in *Vuoto d'amore*, a cura di M. Corti, Torino, Einaudi, 1991, p. 17.

¹² M. Corti in A. Merini, *Vuoto d'amore*, p. VI.

Forte dell'incoraggiamento, intraprese la propria attività poetica. Spagnoletti iniziò a pubblicare in *Antologia della poesia italiana 1909-1949* le sue poesie, un paio delle quali vennero stampate da Scheiwiller su suggerimento di Eugenio Montale e Maria Luisa Spaziani. Cominciano a palesarsi fin da subito dei nuclei tematici che ritorneranno sempre nell'opera meriniana:

la simbiosi dell'erotico e del mistico, l'antitesi di tenebra e luce (il possedersi "tenebrosamente luminoso"), la metafora del fiume; d'altro lato si ammira una sobrietà lirica, una concentrazione stilistica davvero esemplari, violentate nei testi di questo ultimo decennio da una carica barocca e da insistenze stilistiche anaforiche, forse legate [...] ai traumi psichici e a quello che per lei fu il naturale inferno del vivere.¹³

Spagnoletti, colpito, la incluse nella propria poderosa antologia, parlando di

un'intensità concettuale, raggiunta di colpo, per via di istinto, con una forza melodica trascinate.

[...] il suo discorso anomalo di persona sofferente e implorante ha acquistato un vigore che si incide drammaticamente, con tutti i segni della pietà religiosa e di una ardita intemperanza.¹⁴

Aspetti, questi, che sono una sorta di basso profondo che accompagnerà sempre la produzione della poetessa milanese, quasi l'*ubi consistam* su cui poggia l'intero suo sistema poetico.

Per qualche tempo, nei primi anni Cinquanta, la Merini frequentò il poeta Salvatore Quasimodo, a cui dedicò anche alcuni componimenti. Spesso e volentieri, infatti, la poetessa dedicava i propri testi e ne faceva dono agli amici e a coloro che le erano vicini. La generosità nel regalare il frutto del proprio lavoro era una caratteristica tipica della poetessa, fino agli ultimi anni.

Nel 1953 sposò il panettiere Ettore Carniti. Nello stesso anno vide la pubblicazione la prima raccolta *La presenza di Orfeo*. Seguirono *Paura di Dio*, *Nozze romane* e *Tu sei Pietro*, dedicata al pediatra della prima figlia, Emanuela. Quest'ultimo lavoro poetico è molto importante poiché funge da raccordo con la successiva opera *La Terra Santa*, uscita dopo ben vent'anni di silenzio poetico. Vi sono, in effetti, dei punti

¹³ *Ibid.*

¹⁴ G. Spagnoletti, *La letteratura italiana del nostro secolo*, Milano, Mondadori, 1985, p.1136.

tematici comuni, quali l'elemento terreno, quello biblico e la sovrapposizione fra i due piani a livello creativo. Altre importanti caratteristiche, su cui Maria Corti pone l'accento, sono la «fusione [...] ossimorica di impulsi religiosi ed erotici, cristiani e pagani»¹⁵ e «l'uso senza limiti di un linguaggio amoroso e particolarmente del sintagma 'amore mio'»,¹⁶ impiegato sia per il desiderio erotico, sia per quello platonico, mistico o, addirittura, amichevole. Sarà, a questo punto, compito del lettore distinguere l'accezione.

A partire dal 1965, ebbero inizio gli anni dell'internamento presso il manicomio «Paolo Pini», con brevi ritorni in famiglia, durante i quali nacquero le altre tre figlie: Barbara, Flavia e Simona. Frutto dell'esperienza manicomiale è il capolavoro *La Terra Santa* (1984), apice della produzione poetica meriniana, che non godette però di immediato successo.

Morto nel 1981 il marito Ettore Carniti, la Merini, oramai sola (le figlie erano state date in affido), affittò una stanza al pittore Charles, cui dedicherà le *Poesie per Charles* (1982). L'anno successivo sposò il tarantino Michele Pierri, medico e poeta egli stesso, oltre che ammiratore del lavoro della poetessa. Uscirono le *Rime petrose*, *Le più belle poesie*, *La gazza ladra*, che consiste in una serie di ritratti, e *L'altra verità. Diario di una diversa*, scritto in una prosa lyricizzante. Non furono anni semplici, tant'è che fu internata anche a Taranto, seppur per un periodo più breve. Tornata a Milano dopo la morte del secondo marito, prese a frequentare assiduamente il bar libreria «Chimera», dove nacque *Delirio amoroso* (1989). Iniziò il periodo del riconoscimento poetico e del successo mediatico: Giovanni Raboni curò *Testamento* (1988) e scrisse nel «Corriere della Sera» un articolo sul «caso Merini». Raboni, a tal proposito, disse che gli amici stessi della poetessa si fecero curatori delle sue opere. Di qui, altre testate giornalistiche e, soprattutto, trasmissioni televisive, ospitarono la poetessa, divenuta un vero e proprio caso, non solamente a livello poetico. Del resto, lei non si sottrasse alla conquista della notorietà, essendo stata – ingiustamente – ignorata per molti anni.

Uscì *Vuoto d'amore* nel 1991 e, due anni più tardi, venne insignita del premio Librex Montale, con il quale ottenne la consacrazione poetica, entrando nel novero dei grandi poeti italiani. Nel 1995 pubblicò la raccolta *Ballate non pagate*. Nel 1996 vinse il

¹⁵ M. Corti in A. Merini, *Vuoto d'amore*, p. VII.

¹⁶ *Ibid.*

premio Viareggio. Il grande interesse che la circondò, tuttavia, parve rivolgere la propria attenzione più alla travagliata vicenda biografica, che alla produzione vera e propria, meritevole invece di una più profonda ed accurata analisi.

Negli stessi anno uscirono *Fiore di Poesia* (1998) e *Superba è la notte* (2000). Nel 2001 venne candidata per il premio Nobel, assurgendo oramai quasi a emblema della donna che vince ogni resistenza per affermare il proprio talento poetico.

A partire da *L'anima innamorata*, incominciò nel 2000 una produzione di poemetti religiosi, fra i quali *La carne degli angeli*, *Poema della croce*, *Cantico dei Vangeli*. Nel 2003 uscì *Clinica dell'abbandono*.

Stilare una precisa bibliografia delle opere di Alda Merini è un'operazione davvero complessa, se non addirittura impossibile, poiché si tratta di una produzione esorbitante e, in particolare nell'ultimo periodo, incontrollabile. Talvolta la scrittura aveva per lei una funzione terapeutica, dunque non tutto ciò che è uscito dalla sua penna può considerarsi propriamente letterario; a volte, infatti, lo scopo era semplicemente quello di comunicare e liberarsi di qualcosa, mettendolo su carta. Negli ultimi tempi, inoltre, era la Merini stessa a dettare al telefono i suoi versi agli interlocutori.

Si spense il primo novembre 2009 a Milano, a seguito di un tumore. Le vennero tributati i funerali di Stato.

2. Lingua e stile

Come accennato, gli studi di Alda Merini non furono tradizionali, né continui. Il suo modo di approcciarsi alla poesia, di conseguenza, ne fu influenzato. Fu un trauma per la giovanissima poetessa doverli interrompere – all'età di dodici anni – a causa della guerra e provocò in lei grande sofferenza anche la mancata ammissione al liceo «Manzoni» (proprio a causa della prova di italiano). L'allontanamento forzato dalla sua grande passione le causò «le prime manifestazioni di [...] scompenso nervoso»¹⁷ che poi, raccolte, ripensate e rivolte nella giusta direzione, diedero origine ai primi componimenti.

Per Alda Merini la poesia è un qualcosa di istintivo e necessario, nel senso etimologico del termine: è qualcosa dal quale non può dividersi. È urgente. C'è un legame quasi atavico, naturale fra l'anima di chi scrive e quelle parole che, pure, fluiscono senza fatica, prive di mediazioni e filtri.

C'è nel suo muoversi verso di noi una velocità, un piglio di fluidità e quasi di irruenza, come se davvero qualcosa (una voce?) sgorgasse da qualcuno o da qualche luogo: generosamente, inarrestabilmente. Credo che a questo proposito si possa, anzi si debba parlare, secondo l'uso, di un "dono", di un talento espressivo clamorosamente "naturale", addirittura di una forza della natura; tutta la prima parte della storia della Merini autorizza quest'immagine un po' di maniera ma, penso, sostanzialmente esatta. Proprio lì, d'altronde, è spuntata e ha messo radici l'opinione critica secondo la quale è nell'orfismo, qualunque cosa esso sia, che dobbiamo cercare la spiegazione o perlomeno una traccia, un principio di descrizione di questa poesia.¹⁸

Fin dagli esordi, mostra un'originalità che è difficile descrivere e, soprattutto, concludere in uno spazio letterario delimitato poiché non afferisce, in effetti, ad una specifica corrente. I «giovani poeti» di *Quarta Generazione*, di cui si è detto poco sopra, rappresentano infatti un gruppo piuttosto variegato, privo di un manifesto identitario prestabilito.

Per fortuna, però, quasi sempre il critico si aiuta con le immagini di un clima letterario, si rifà agli echi e alle consonanze che scopre nelle pagine: esse gli parlano abbastanza della poesia che ha cominciato il suo fortunoso cammino.

¹⁷ G. Spagnoletti, *Poesia italiana contemporanea 1909-1959*, Parma, Guanda, 1964, p. 784.

¹⁸ G. Raboni, in A. Merini, *Testamento*, Milano, Crocetti Editore, 1988, p. 10.

A quest'aiuto consueto, noi non possiamo rivolgerci parlando per la prima volta di Alda Merini.¹⁹

Spagnoletti, ritenuto a buon diritto lo scopritore del talento meriniano, trova difficile attribuire una qualche "etichetta" alla «ragazzetta milanese», come la soprannomina Pasolini²⁰. È un'impresa ardua renderla conforme ad una corrente preesistente; sembra quasi un fiore sbocciato da solo fra le pietre, senza un morbido sostrato letterario:

Ella non è nata su nessun terreno di cultura, non ha mai frequentato ambienti letterari, ha letto finora pochi e non sempre buoni libri, e ignora del tutto, per esempio, *la Divina Commedia*. Conduce una vita di fanciulla povera, fiduciosa solo nelle grandi verità che la sua anima ha scoperto. [...]

Davvero non c'è nulla nella sua esistenza che la poesia. Essa ha messo radici precocissime in lei. [...] la poesia ha segnato, giorno per giorno, la storia dei suoi abbandoni, delle sue confidenze, delle sue conquiste spirituali; ha significato per lei il miracolo di potersi rivolgere a Dio, all'amante sognato, a se stessa.²¹

Si tratta, appunto, di una poesia nata spontaneamente o, comunque, scoperta in modo del tutto naturale, quasi accidentale, come quelle scoperte che fanno i bambini. Ed è poi a partire da questa scoperta che si sviluppa, conseguentemente, un linguaggio. Spagnoletti utilizza proprio il termine «scienza» in riferimento all'elaborazione di questo codice poetico originale e rimarca anche il fatto che tutto ciò abbia avuto origine dal nulla. Inoltre, se è lecito ricercare una radice a questo codice, qualcuno l'ha voluta rintracciare nel misticismo del sedicesimo secolo, che tende ad uno sposalizio fra idee e cose tramite il superamento dei vincoli naturali per congiungersi direttamente al divino. È vero che l'elemento religioso e, più specificamente, divino è molto presente, tuttavia bisogna anche tenere conto del fatto che la poesia meriniana è quanto mai legata al presente ed ai suoi traumi, che sono quelli tipici dell'età moderna. La sua, dunque, è una voce estremamente contemporanea, seppur legata ad una forma molto naturale e diretta di misticismo.

¹⁹ G. Spagnoletti, *Antologia della poesia italiana 1909-1949*, Parma, Guanda, 1950 in A. Merini, *La Terra Santa*, Milano, Scheiwiller, 1996, p. 165.

²⁰ P. P. Pasolini, *Una linea orfica*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1999, p. 580. (prima in «Paragone», V, 60, dicembre 1954).

²¹ G. Spagnoletti, *Antologia della poesia italiana 1909-1949* in A. Merini, *La Terra Santa*, p. 166.

Dieci lunghi anni con molti patimenti ed estasi [...] hanno creato dal niente, una vera scienza del linguaggio amoroso, una solida dottrina dell'intelligenza con le cose: che può richiamare certi mistici del Cinquecento, senza però celare il suo sapore di angoscia contemporanea, di disperazione tipicamente attuale. È dunque una poesia dotta, accorta, riflessa, che si muove in un'atmosfera di penetrazione mistica, di grazia eterna, e autosufficiente. Nessuno potrebbe scambiarla con un prodotto di cultura, o se mai bisognerebbe raggiungere le sedi del sangue, dove la cultura – a dispetto di tutti i nostri sforzi per tramandarla come fatto di coscienza – finisce per depositarsi.²²

C'è una forma di dottrina, se di dottrina si vuole parlare, nei versi di Alda Merini; oppure, più correttamente, si potrebbe utilizzare il termine cultura, che ha un significato più vasto e va oltre a ciò che è prodotto unicamente dallo studio. Si lega a tutto ciò che è umano; ha a che fare con lo spirito e con il sangue, come ha scritto Spagnoletti. In poche parole, ha a che fare con la vita.

Fra i primi a recensire la giovanissima Merini, c'è Pier Paolo Pasolini nel 1954, con l'articolo *Una linea orfica*. Torna l'immagine di una bambina che si affaccia per la prima volta alla poesia, completamente a digiuno di letteratura. È una poesia, dunque, che nasce da sé ed irrompe nella vita di una ragazzina che poi, con la penna, fissa sul foglio quanto ha provato durante quest'esperienza.

È una ragazzetta milanese, dopo l'anziano possidente di Lecce e il medico tarantino, a esaurire il nostro segmento orfico: ma bisognerà subito precisare che, oltre a un salto di sesso e di età, tra la fanciulla e i due anziani va registrato un salto di cultura: una differenza, chiamiamola così, di *éthnos* regionale. Sia Comi che Pierri [...] si sono formati al centro della cultura italiana borghese del secolo [...].²³

Pasolini incalza su quest'aspetto, parlando di «età addirittura prepuberale in cui la Merini ha cominciato a scrivere i suoi versi orfici»²⁴. Vengono citati anche alcuni possibili modelli, che per qualche motivo le sono affini:

[...] certo il romagnolo Campana, per non parlare dei tedeschi Rilke o George o Trakl, si può nominare: per ragione di parentela razziale, s'intende, di analogia di *langue*, di substrato psicologico e di fenomeni patologici. Ché di fonti per la bambina Merini non si può certo parlare: di fronte alla spiegazione di questa precocità, di questa mostruosa intuizione di una influenza letteraria perfettamente congeniale, ci dichiariamo disarmati:

²² *Ibid.*

²³ P. P. Pasolini, *Una linea orfica*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, p. 579.

²⁴ *Ivi*, p. 580.

se il suo elaborato [...] è da analizzarsi salvando i suoi rapporti con la biografia, risospinge però continuamente a dei sondaggi psicologici: del più torbido interesse.²⁵

È possibile fare qualche nome che funga da precedente letterario, ma non sono tanto modelli cui la Merini attinge direttamente, quanto più dei modelli legati a lei da un'appartenenza ed un comune substrato di ordine, semmai, psicologico.

Quello della Merini degli esordi (*La presenza di Orfeo*) si configura dunque come vero e proprio caso letterario, salutato peraltro da buon favore di critica. La collocazione resta difficile ma, per quanto riguarda la primissima produzione, si può parlare di ambito orfico, sulla scorta di Dino Campana.

La poetica meriniana conoscerà in seguito un'evoluzione del tutto personale, ma il comune denominatore è dato dalla modalità di composizione, che si manterrà pressoché inalterata nel tempo, come testimonia anche Maria Corti in anni assai più recenti:

La Merini scrive in momenti di una sua speciale lucidità benché i fantasmi che recitano da protagonisti nel teatro della mente provengano spesso da luoghi frequentati durante la follia. In altre parole, vi è una prima realtà tragica vissuta in modo allucinato e in cui lei è vinta; poi la stessa realtà irrompe nell'universo della memoria e viene proiettata in una visione poetica in cui è lei con la penna in mano a vincere.²⁶

È bene però evitare di fare del facile biografismo che, in particolare in questo caso, potrebbe sembrare l'opzione all'apparenza migliore. È, in effetti, «una lirica naturale, originaria se non istintiva»²⁷, ma ciò non ci esime, ferma restando l'unicità di questa lirica, dall'analizzarla considerandola anche da un punto di vista più critico.

[...] non bisognerà sottrarsi alla possibilità di valutarla anche nelle sue ascendenze e nelle eventuali parentele; non fosse altro per osservare che il percorso compiuto dalla poetessa milanese, pur nella personale frequentazione di molti autori centrali del Novecento, rimane tuttavia un *unicum* irriducibile nello scenario della poesia italiana, con debiti che talora sembrano risalire semmai all'intensità e alle folgorazioni di letture scolastiche e giovanili.²⁸

²⁵ *Ibid.*

²⁶ M. Corti in A. Merini, *Vuoto d'amore*, p. V.

²⁷ R. Fattore, Prefazione a A. Merini, *Nel cerchio di un pensiero (Teatro per sola voce)*, Milano, Crocetti, 2005, p. 8.

²⁸ *Ivi*, p. 9.

2.1 Il dialogismo

I versi di Alda Merini presentano, nella maggior parte dei casi, una conversazione condotta tra la poetessa ed un interlocutore. La volontà comunicativa è un'esigenza impellente: basti pensare, ad esempio, alle numerosissime dediche, oppure ai testi composti al telefono, in cui l'autrice affida i propri pensieri a qualcuno che poi li possa trascrivere. Scrivere si configura, in questo caso, come un'attività quasi coatta. La poetessa lascia fluire il proprio io in piena libertà e questo produce un fiume di parole che si adagia sul foglio, ora quietamente, ora con violenza, a seconda di quanto si voglia comunicare.

Colpisce [...] la sincerità di una voce, che non costituisce versi per eufonie o ricerca di letterarietà [...]

Queste parole sospese nell'arco di una conversazione, affermazioni o domande o recriminazioni sono realtà ancora più piena che le parole nate nella scrittura silenziosa sulla carte: abitano più livelli di realtà, o meglio rispetto alla poesia scritta compiono il percorso inverso, dalla voce alla pagina. Sono parole e discorsi, come può accadere in un dialogo carico di sensi e sentimenti contrastanti, insieme delicati e terribili; [...]²⁹

Ed è appunto la dimensione dialogica ad assumere un ruolo centrale all'interno dei componimenti meriniani. La comunicazione è piuttosto diretta e viene privilegiata rispetto alla letterarietà che, pur presente, lascia spazio all'urgenza dell'esprimersi.

Il verso è il prodotto di questo processo mentale che trova il suo compimento nella stesura e che, tuttavia, strizza l'occhio all'oralità:

Si diceva di una pluralità presente nei testi. Crediamo sia legata alla natura della sua voce, corporea (perché orale, perché relativa a situazioni concrete, del vissuto quotidiano e biologico-psicologico) e intimamente dialogica; il verso, nascente all'improvviso all'interno della conversazione, come rottura e riflessione/elaborazione lirica di essa su un piano diverso, ha misure che coincidono col respiro e le sue pause, fisiche e meditative.³⁰

Riconoscere che l'ossatura è strutturalmente vicina all'orale, non significa però far declassare l'opera ad improvvisazione, poiché

²⁹ L. Bragaja, in A. Merini, *Nel cerchio di un pensiero (Teatro per sola voce)*, p. 74.

³⁰ *Ivi*, p. 75.

Alda Merini non è attrice che reciti né poeta in gara o in esibizione davanti a un pubblico, né una professionista della narrazione aedica, né una dilettante [...]. La sua vocazione lirica e al monologo o recitativo drammatico appare in lei come un dato di natura progressivamente chiaritosi o evolutosi, legato alla vita come teatro di un accadere tragico [...] eternamente rivissuto e agito in teatro interiore e da lì rigettato, sotto il controllo di una lucida visione mentale, nella vita.³¹

In una lettera della poetessa al dottor Enzo Gabrici, psichiatra dell'istituto «Paolo Pini» di Affori, in cui fu ricoverata tra il 1965 e il 1972, si legge:

Così, caro dottore, [...] vede, se io non ho una base, non ho un sogno da custodire ed allevare dentro il mio cuore, non posso più scrivere e di conseguenza non potrei nemmeno vivere.³²

E ancora:

Scrivo per dialogare con qualcuno. Dio mi ha lasciato questo dono prevedendo che sarei stata tanto sola nella vita così posso conversare con gli altri [...].³³

A rivederci, non so a chi ma a rivederci lo stesso. Qualcuno bene o male avrà udito i miei singulti [...].³⁴

Segni evidenti dell'importanza che il colloquio – seppur talvolta muto, a senso unico³⁵ – riveste all'interno della produzione meriniana. C'è un bisogno continuo, da parte della poetessa, di rivolgersi a qualcuno per poter scrivere; poco importa se quel destinatario sia fisicamente di fronte a chi scrive, dall'altra parte del ricevitore al telefono, oppure sia un destinatario solamente “pensato”. Di fatto, senza nessuno a cui rivolgersi, la poesia non si realizza e, di conseguenza, nemmeno la vita.

³¹ *Ivi*, p. 76.

³² A. Merini, *Lettere al dottor G*, Milano, Frassinelli, 2008, p. 67.

³³ *Ivi*, p. 81.

³⁴ *Ivi*, p. 82.

³⁵ Il dottor Gabrici, infatti - chiamato dalla Merini semplicemente “dottor G” - dichiarerà nella prefazione a *Lettere al dottor G*: «Non ho mai saputo delle lettere che Alda Merini mi aveva scritto quando era ricoverata al ‘Paolo Pini’ di Affori. Può darsi che ne abbia vista qualcuna, ma non ero a conoscenza del fatto che ne avesse scritte diverse che, dopo la sua straordinaria affermazione nel campo della poesia, documentano il periodo trascorso in ospedale [...]». *Ivi*, p. 1.

2.2 L'io

Strettamente legato al dialogismo è il fatto che la poesia della Merini sia massicciamente autobiografica, con la presenza molto marcata di un io che non sempre viene esplicitato, ma del quale si intuisce senza dubbio la presenza. Questa lirica è il frutto del processo conoscitivo di matrice sensistica che è tipico della poetessa milanese, la quale filtra ciò che ha percepito – e quindi appreso – attraverso la poesia. In questo modo, ciò di cui lei ha fatto esperienza diviene dicibile tramite i versi, i quali mantengono sempre una declinazione personale, che diviene quasi una marca stilistica ben riconoscibile. Tutto quello che è stato esperito, può essere detto:

L'io perentorio, ostentato e sentenzioso della poesia meriniana, capace di debolezze biografiche più che esistenziali, ma sempre compatto nell'adesione al proprio smisurato sentire, non sembra conoscere le reticenze sentimentali, ma anche linguistiche, che segnano il soggetto lirico di molta poesia novecentesca.³⁶

La forte presenza di questo io, se da un lato è difficilmente accostabile ad altri autori del secolo scorso, dall'altro pare essere riconducibile – con una certa naturalezza – alla lirica greca antica.

In questa capacità di mettere in scena una voce così piena e certa, Alda Merini pare riecheggiare piuttosto una poesia dai toni antichi: viene alla mente – come già da qualcuno indicato – la lirica di Saffo, nella patina sedimentata e arcaica di alcune similitudini e immagini [...]; oppure, ancora, in una certa tendenza alla formularità e all'epiteto, in alcune aperture notturne o solitarie e, soprattutto, nella affermazione potente e quasi ferina del sentimento amoroso.³⁷

Nonostante l'immensa distanza temporale, Saffo è plausibilmente un antecedente, tant'è che la poetessa ne esibisce il debito in più di un'occasione:

Saffo

O diletta, da cui compitai il mio lungo commento,
o donna straordinaria vela che adduci ad un porto
o storica magia o dolce amara
essenza delle muse coronate

³⁶ R. Fattore, in A. Merini, *Nel cerchio di un pensiero (Teatro per sola voce)*, p. 9.

³⁷ *Ibid.*

di viole e fiori, viola pur te stessa,
perché mai l'abbacinante sgomento
di un amore ingiustamente negato?³⁸

Saffo Antica Maestra

Saffo, antica maestra e disperata
portatrice d'amore,
Saffo di viole incoronata e altera
rendimi sciolta e in volo poi che accolga
la tua grande parentesi nel cuore.
Le mie notti deserte io le conosco
già dai tuoi grandi, morbidi giacigli
ove amore avventava alle tue labbra
mirra e miele. Anche io non sono sazia
come tu fosti ma mi aggiro eterna
dentro anime aperte ad ogni lutto.
Anche io ho l'amor mio
che mi disdegna, Saffo mia grande e inutile maestra
perché mi lasci e impoverisci il seno
delle tue offerte? Giacerò infeconda
anche stanotte e intorno a me i costanti
fedelissimi aspetti
di cupido apriranno dentro l'ali
rapidissimi inviti cui rifuggo
rimpiangendo e scoperta e innamorata.
Saffo rendimi pura e innominata
come le tue parole, ove non cada
lacrima e tempo, ove non misuri
religione i suoi passi, ch'io non crolli
come crollasti tu dalle rupi...³⁹

Non è solamente la tematica ad accomunare le due; è soprattutto l'istanza personale e soggettiva a conquistarsi uno spazio notevole.

Nella poesia di Saffo emerge e regna l'io: quella soggettività che, sul piano teorico, potrà affermare i suoi pieni diritti solo in epoca romantica.⁴⁰

Alda Merini ha fatto propria la lezione greca: quell'io imperante ha ora trovato, a distanza di molti secoli, il diritto di poter essere espresso.

La poetessa tende, inoltre, a mescolare vita e opera in modo quasi inestricabile; sembra non esserci soluzione di continuità fra le due cose, sicché risulta difficile operare

³⁸ A. Merini, da *La gazza ladra - Venti ritratti (1985)* in *Fiore di poesia 1951-1997*, p. 137.

³⁹ A. Merini, *Lettere al dottor G*, pp. 60-61.

⁴⁰ M. A. Rigoni, in Saffo, *Poesie*, Milano, BUR Rizzoli, 2012, p. VI.

una distinzione. Ci si trova davanti ad una sorta di fenomeno di automitizzazione contemporanea.

[...] difficile discernere, nelle dichiarazioni della stessa Merini, ciò che è veramente stato da ciò che lei ha reinventato poiché parla della propria vita come fosse leggenda. Da questo motivo, il mitizzare la propria vita, le proprie esperienze distorcendone i fatti e la realtà, deriva un'altra difficoltà: separare la vita dall'arte o l'arte dalla vita, per la poetessa dei Navigli, è cosa del tutto impossibile.⁴¹

È la Merini stessa, per motivi di volta in volta diversi, a scrivere e riscrivere la storia della propria vita. Vita e arte si fondono e confondono insieme, avviluppandosi in un groviglio indissolubile.

L'intera opera meriniana è autobiografica, e ciò che nell'arte della Merini è cantato non si sottrae mai alla sua presenza, alle sue esperienze, alle sue emozioni, alle sue impressioni sul mondo che la circonda. La vita si confonde nell'arte e viceversa: ciò che viene cantato in verità è la vita stessa, con gli amori e le sofferenze che questi le hanno provocato.⁴²

2.3 Il lessico e lo stile

La produzione meriniana è sconfinata, tuttavia vi si può constatare una certa coerenza stilistica; vi sono degli aspetti, infatti, che rimangono pressoché inalterati nonostante il passare del tempo. Fra questi, il lessico: attinge dal mondo del quotidiano, dal parlato, è piuttosto semplice ed immediato e proprio per questo pregnante. Non mancano tuttavia delle scelte di maggiore letterarietà, echi e reminiscenze classiche, cristallizzate e canonizzate dalla tradizione. È una poesia che dipinge e racconta la realtà in modo diretto e tende ad essere narrativa, a fluire rapidamente.

Dal punto di vista morfo-sintattico, le strutture non presentano particolari complessità: è, infatti, una poesia che risulta chiara al pubblico fin dalla prima lettura; lo scopo comunicativo è sempre primario, di conseguenza il dettato poetico subisce un ridimensionamento ed un adattamento finalizzato ad assolvere questa funzione.

⁴¹ R. Redivo, *Dall'orfismo alla canzone. Il percorso poetico (1947-2009)*, Trieste, Asterios Editore, 2009, p. 17.

⁴² *Ibid.*

Si tratta sicuramente di un'esperienza poetica appartata, a sé stante, ma che richiama, in queste sue forme, la cosiddetta linea "antinovecentesca", come ha notato Stefano Giovanardi.

C'è forse un empito mistico e metafisico all'origine della poesia di Alda Merini, esperienza fra le più appartate del secondo Novecento, e a suo modo erede di una linea antimoderna scarsamente attestata in Italia, ma assai più frequentata in Germania [...]: la «fusione ossimorica di impulsi religiosi ed erotici, cristiani e pagani» (Maria Corti) appare infatti il tratto caratteristico delle prime raccolte della poetessa [...].⁴³

A partire da *Tu sei Pietro* (1961) si assiste ad un'evoluzione, poiché

pare farsi strada una vena diversa, capace di produrre una lirica d'amore di grazia e levità quasi penniane, senza più alcuna ambage mistica ed appesantire il dettato. Anche il lessico sembra adeguarsi a tale conquistata libertà e felicità di canto, attingendo a piene mani al linguaggio comune del parlato e rinnovando in qualche misura le scelte "facili" della tradizione "antinovecentesca".⁴⁴

Le differenze tra la primissima produzione giovanile e la produzione più matura si acquiscono a partire da *La Terra Santa*: balza agli occhi una certa insistenza sull'aggettivazione, che si fa più descrittiva e cupa, complici anche le tematiche, che divengono assai più tragiche.

[...] questa vena torna improvvisamente irrobustita, dotata di maggior spessore concettuale e di più articolate sfaccettature, in *La Terra Santa* (1984), che costituisce probabilmente il punto più alto della parabola creativa della Merini. La giocosa leggerezza di un tempo si trasforma qui in un puntiglioso e a volte cupo descrittivismo realistico, che conserva tuttavia la nettezza semantica di quella "maniera" appena abbozzata e che continua a rivelare la predilezione per un *sermo mediocris* come opacizzato, unidimensionale: ma proprio per questo tanto più toccante e naturalmente tragico.⁴⁵

Il mutare dello stile o, comunque, la diversa modulazione d'intensità di alcuni aspetti, che si fanno più insistenti (e pressanti) di altri, dipende naturalmente dall'evoluzione che il poeta subisce nel tempo.

⁴³ S. Giovanardi, in M. Cucchi, S. Giovanardi, *Poeti italiani del Secondo Novecento (1945-1995)*, p. 286.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

Le scelte stilistiche si formano con il formarsi del poeta. Appaiono sulla pagina scarti improvvisi, pozzanghere di dolore, estasi improbabili, evidenti lotte tra l'arcaicità dei materiali lessicali e la contemporaneità delle costruzioni in cui vengono impiegati. Il procedere si inceppa in un affastellamento di immagini. Spesso la parola deraglia verso i territori dei contrari attraverso improvvise fioriture di ossimori.⁴⁶

È bene notare, però, che ad una sorta di semplicità, di chiarezza di fondo non manca affatto l'*ornatus* che, lungi dall'essere orpello fine a se stesso, si carica di un'intensità espressiva e drammatica notevole.

Le metafore si incatenano in rapide orbite. I versi procedono per assonanze, dissonanze, ellissi.

Si ritrova, nelle contraddizioni del linguaggio, non una semplice ricerca di effetti, ma una prova della forzata convivenza degli opposti. L'inferno e l'esaltazione, il sereno e la bufera hanno lo scarto di una congiunzione, così come nella vita euforie e precipizi possono esistere con la separazione di un solo secondo.⁴⁷

⁴⁶ A. Borsani in A. Merini, *Clinica dell'abbandono*, Torino, Einaudi, 2003, p. VI.

⁴⁷ *Ibid.*

3. *La Terra Santa*

La Terra Santa non è il manicomio, ma questo caldo concime che ogni malata deposita dentro e fuori di sé e che è anatomicamente sbagliato. Nessun uomo ha in sé tanta terra per potersi preparare un cammino da morto e nessun uomo è sopravvissuto al proprio terreno.⁴⁸

La Terra Santa rappresenta senza dubbio la vetta della produzione meriniana, forse anche a causa delle circostanze in cui giunge a maturazione e viene infine alla luce, dopo un parto travagliato durato lunghi anni.

Nel 1961 esce la raccolta *Tu sei Pietro*, dopo la quale Alda Merini prende una lunga pausa dal mondo. Quattro anni più tardi viene internata al manicomio «Paolo Pini» di Affori, nella periferia di Milano, per alterni periodi fino al 1972. Sono anni durissimi, dei quali resta testimonianza ne *L'altra verità. Diario di una diversa*, che però si configura come molto più di un resoconto del periodo ospedaliero, come precisa Giorgio Manganelli nelle parole introduttive all'opera:

Il *Diario di una diversa* di Alda Merini non è un documento, né una testimonianza sui dieci anni trascorsi dalla scrittrice in manicomio. È una ricognizione, per epifanie, deliri, nenie, canzoni, disvelamenti e apparizioni, di uno spazio – non un luogo – in cui, venendo meno ogni consuetudine e accortezza quotidiana, irrompe il naturale inferno e il naturale numinoso dell'essere umano.⁴⁹

Nel 1979, infine, ha il coraggio di riprendere la penna in mano e comporre. Del resto, «Alda Merini è un'araba fenice, risorge dalle ceneri»⁵⁰. Ed è così che nasce *La Terra Santa* che, dopo varie peripezie, viene finalmente edita da Vanni Scheiwiller nel 1984. Con toni piuttosto forti, Maria Corti si rivolge agli editori, colpevoli d'indifferenza nei confronti dell'opera e della sua autrice:

al proposito potrei testimoniare la generale ottusa indifferenza con cui gli editori accolsero la prima proposta di stampa di un gruppo di poesie della *Terra Santa*, e ciò a riprova di come sia stata un'ardua, dolorosa esperienza per la Merini il ritorno nel mondo letterario dopo così lunga assenza. Un giorno della primavera del 1982 raccontavo delusa a Paolo Mauri la via Crucis dei rifiuti, quando con squisita attenzione Mauri mi offerse lo spazio per trenta poesie sul n. 4, inverno 1982-primavera

⁴⁸ A. Merini, *La pazza della porta accanto*, Firenze-Milano, Giunti, 2017, p. 54.

⁴⁹ G. Manganelli, *Prefazione* ad A. Merini, *L'altra verità. Diario di una diversa*, Milano, Rizzoli, 1997, p. 9. (prima in «Alfabeta», settembre 1983).

⁵⁰ M. Corti, *Introduzione* ad A. Merini, *Fiore di poesia 1951-1997*, p. XVII.

1983, della sua rivista «Il cavallo di Troia». La mia scelta, concordata con l'autrice, avvenne su un dattiloscritto di oltre un centinaio di testi, non tutti alla stessa altezza, a dire la verità. Ma è questa un'altra caratteristica dell'operazione poetica della scrittrice, spinta dagli stessi medici per ragioni terapeutiche a mettere tutto su un foglio, donde l'opportunità della selezione ai fini artistici. Il silenzio comunque era rotto e nel 1984 Scheiwiller riprese le trenta liriche del «Cavallo di Troia»; e insieme ne aggiungemmo altre dieci. Ora è possibile commentare *La Terra Santa* con *L'altra verità. Diario di una diversa*.⁵¹

In effetti, commentare *La Terra Santa* alla luce del *Diario* è un'operazione molto utile dal punto di vista analitico, poiché vi sono dei nuclei tematici comuni che si prestano a chiosare, in più di un caso, i componimenti della raccolta. Si seguirà poi il suggerimento di Maria Corti.

Si tratta di un ritorno alla letteratura doloroso, che non risparmia sofferenze alla poetessa, tuttavia è proprio con *La Terra Santa* che Alda Merini ottiene, nel 1993, il premio Librex Montale, con cui conquista finalmente la gloria poetica e l'accostamento ai maggiori poeti contemporanei.

3.1 Il contenuto dell'opera

L'opera è notevole sia dal punto di vista letterario, sia umano, poiché la poetessa riesce a raccontare la propria orribile esperienza attraverso il filtro della poesia, paragonando il manicomio ad un luogo sacro, la Terra Santa biblica, appunto. Si tratta di un accostamento ardito, tuttavia naturale e non forzato perché necessario: la scrittura possiede un potere liberatorio del quale i medici stessi incoraggiarono la poetessa a servirsi. Spesso, infatti, le venivano fornite carta e penna (talvolta addirittura una macchina da scrivere) per dare forma a quelle sensazioni contrastanti, ora di amore, ora di odio, di terrore o di sollievo. Questi quaranta componimenti esplorano una gamma di sentimenti umani assai vasta e variegata. L'animo dell'individuo – prima ancora di quello del poeta – viene completamente messo a nudo e sottoposto a tensioni inaudite che lo portano quasi a non riconoscersi più.

⁵¹ *Ead.*, in A. Merini, *Vuoto d'amore*, p. VIII.

Nasce il teatro della propria recita tragica che fonde l'irreale della follia con la triste e drammatica realtà del manicomio, spazio quasi atemporale dove si perde contatto col mondo e con se stessi.⁵²

Il rapporto tra manicomio e realtà è difficile da dipanare poiché ambiguo: il manicomio è un luogo di dolore e, molte volte, di abbandono, tuttavia ha in sé anche un qualcosa di soprannaturale e di magico, forse anche in virtù di questo suo essere, allo stesso tempo, un luogo ed un non-luogo; un luogo vero, fisico e tangibile, ma anche un luogo atemporale e sospeso, fuori dal mondo "reale". E, in quanto luogo altro, permette anche la sperimentazione di sensazioni prima sconosciute, come spiega la stessa Merini:

L'insania è il sollevamento di alcuni poteri nascosti che vengono proiettati in un senso unico e che fanno improvvisamente comparsa in un tracciato di vita che poco prima era sembrato lineare. L'insania è un rapporto anche magico con la realtà, è un tener fuori degli aculei imprevedibili contro un nemico che forse non esiste, ma che certo nel privato e nel suo nascondiglio segreto ha gettato le basi.⁵³

Ecco dunque che anche una situazione estrema, che va oltre i normali ed accettabili limiti di tolleranza, come appunto quella dell'internamento manicomiale, può avere un risvolto in parte positivo: può portare il paziente ed il suo animo a scoprire dei «poteri nascosti». È un piccolo, ma significativo riscatto dalla violenza subita.

I versi entrati a far parte de *La Terra Santa* racchiudono una storia di dolore e sono, proprio per questo, una gioiello lucente che scintilla nel buio:

si sono scelte nel vasto insieme di poesie dedicate dalla scrittrice alla sua Terra Santa un gruppo per farne una piccola corona, una collana, un collier [...].⁵⁴

Il modo in cui questi patimenti vengono raccontati è piuttosto asciutto. La materia, essendo di natura infernale, arde di per se stessa, senza il bisogno di sottigliezze retoriche. La figura regina di questi componimenti è sicuramente la metafora che, con la sua intensità, rende le espressioni e gli accostamenti quanto mai vivi e brucianti anche per il lettore, che si trova pateticamente coinvolto.

⁵² V. Calista, *Alda Merini: quell'incessante bisogno di Dio*, in «Otto/Novecento», Anno XXXIV, Numero 1, 2010, p. 95.

⁵³ A. Merini, *La pazza della porta accanto*, p. 68.

⁵⁴ M. Corti, in A. Merini, *La Terra Santa*, p. 163.

La ricerca letteraria e l'uso di un linguaggio sempre più scarno, asciutto e limpido [...] hanno reso l'utilizzo di una turbinosa metaforicità molto più intensa e colta, assaporando sempre più lentamente numerosi riferimenti biblici, religiosi, filosofici, in parallelo a scenari infernali che squarciano il tessuto della memoria sempre viva nella scrittura, nella produzione quasi fluviale che la scrittrice ha affrontato negli anni.⁵⁵

La riappropriazione della poesia coincide con la riappropriazione della vita: «Direi che la poesia è vita e la vita è poesia».⁵⁶

Quando, in un'intervista, le viene chiesto se sia difficile essere poeti al giorno d'oggi, la Merini risponde:

Nel momento in cui stiamo vivendo, è molto difficile. Spesso mi hanno chiesto: «Ma non ti ricordi di quel poeta?». Sono passata attraverso dieci lunghi anni di silenzio, durante i quali ho perso ogni contatto con la realtà e con queste nuove nascite [...]. Mi meraviglio [...] del fatto che non si rendano conto che uscire dal manicomio è già di per sé un miracolo. A questo proposito mi ricordo che, una volta fuori, la mia prima telefonata fu per Manganelli. Lui mi disse semplicemente: «Ciao rediviva». Fu una bellissima salutatione angelica. Fu proprio allora, in quell'occasione, che credo di aver cantato il mio *Magnificat*.⁵⁷

Se uscire dal manicomio si configura come un miracolo, scrivere ancora, dunque, diviene una conquista. Tutto ciò che la poetessa ha provato sulla propria pelle si traduce in versi e può finalmente essere detto, nella speranza che qualcuno possa comprendere.

La visione si rende realtà, quasi come nella visione rimbaudiana la parola del poeta è un varco che connette i due mondi opposti: ecco che quando il mondo si fa interiore nasce il verso infernale, connubio di visione e assenza. Il linguaggio come pura invenzione di un genio nuovo che urla il disagio del poeta singolo nel tentativo di trovare quella fratellanza di corrispondenze sensoriali nei suoi simili.⁵⁸

Il “mezzo” per raccontare l'internamento in quel luogo è, ancora una volta, la poesia orfica. È un cammino ultraterreno che solo il poeta è in grado di percorrere, perché provvisto del coraggio necessario per una simile impresa. È una sfida. Il manicomio, infatti, non fa parte del mondo reale:

⁵⁵ V. Calista, *Alda Merini: quell'incessante bisogno di Dio*, p. 95.

⁵⁶ A. Merini, *Un'anima indocile. Parole e poesie*, Milano, La Vita Felice, 2010, p.76.

⁵⁷ *Ivi*, p. 72.

⁵⁸ V. Calista, *Alda Merini: quell'incessante bisogno di Dio*, pp. 95-96.

Quella terra chiamata manicomio è il luogo di creazione, il seme, dell'opera: ha i tratti di un mondo a sé stante, ultra-terreno, sub-umano, dove le anime fanno fatica a splendere. Il manicomio è quel tragico palco, scenario, dove trionfa la legge del "dentro", all'interno delle mura – «le mura del manicomio / erano le mura di Gerico» – c'è quello spazio (piuttosto interiore che fisico) dove i malati sono stati «battezzati tutti da una pozza d'acqua infettata» – la follia – che ha reso il luogo come sacro, come la «Palestina, la Terra Promessa».⁵⁹

Il luogo battezzato (e quindi sacro) del manicomio è conchiuso e separato dal resto del mondo, eppure effonde attorno tutto ciò che in esso vi accade, ora in modo dolce, ora con forza.

Quello spazio è insieme chiuso e spalancato; esclude il "mondo" ma penetra in una profondità vertiginosa, donde sale una intollerabile dolcezza di fiamme e di luce. In quello spazio il tempo stesso viene meno, le notti si dilatano, i giorni non hanno limite né scansione, gli eventi, mossi unicamente dalla violenza del nume, continuamente accadono, lo stesso gesto, l'accadimento ripete se medesimo in una sorta di sublime balbuzie.⁶⁰

Il fuoco e la luce sono due elementi che danno un'immagine del manicomio suggestiva eppure incredibilmente chiara al tempo stesso: è come se al suo interno si verificassero delle combustioni, dei processi laboratoriali – non ultimo l'elettroshock – costantemente reiterati e poi irradiati verso l'esterno.

Manganelli pone l'accento sul bagliore:

Nello spazio che gli uomini sentenziano "malato" nulla accade che non sia apparizione, che non porti seco una dimensione enorme di bagliore, e non venga avvolto in una gigantesca, e mostruosa vestizione d'ombra.⁶¹

Eppure, nonostante sia sommersa da tanto dolore, Alda Merini riesce a trovare delle briciole di felicità o, perlomeno, qualcosa di molto simile. Sembra richiamare la lezione di Marco Polo ne *Le città invisibili*:

L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento

⁵⁹ V. Calista, *Alda Merini: quell'incessante bisogno di Dio*, pp. 96.

⁶⁰ G. Manganelli, *Prefazione ad A. Merini, L'altra verità. Diario di una diversa*, pp. 9-10.

⁶¹ *Ivi*, p. 10.

continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio.⁶²

Anche se interstiziale, si tratta pur sempre di felicità e, in quanto tale, va goduta il più possibile e preservata gelosamente, soprattutto perché la si è acquistata a carissimo prezzo.

Ancora Manganelli, il quale parla di «letizia» che scaturisce dalla scelta delle parole:

Questo libro, nato da una esperienza da cui non pare lecito salvarsi, ha in sé una elastica, fantastica, selvatica irruenza; la forza ilare e minatoria delle parole, delle frasi, del «loro destino di fiori» ininterrottamente propone un disegno di gioia, una nitidezza amorosa che non solo non paventa, ma sembra scegliere lo spazio infernale come luogo fatale della propria nascita e letizia.

Incredibilmente, lo scatto, la lattile consistenza verbale, offrono una sorta di sconvolgente letizia, quale è possibile solo nel luogo retto e posseduto dalle parole. Credo che di rado sia stata più fermamente sperimentata la qualità empirica della parola impegnata nella ricognizione dell'inferno; la felicità di questo testo di Alda Merini non è altro che l'incontro con la perfezione del dolore; la salvezza è il battesimo verbale della disperazione. [...] la vocazione salvifica della parola fa sì che il deforme sia, insieme, se stesso e la più mite, indifesa e inattaccabile perfezione della forma. Solo angeli e demòni parlano lo stesso linguaggio, da sempre.⁶³

3.2 I nuclei tematici

C'è un filo rosso che accomuna i quaranta componimenti de *La Terra Santa* ed è costituito da «temi ossessivamente iterati»⁶⁴, quali, ad esempio, l'inferno, il fuoco, la luce, la religione e Dio, il corpo. Questi nuclei tematici si inseriscono all'interno di un discorso che è prevalentemente narrativo, vale a dire che la struttura poetica, pur potendo considerarsi abbastanza rispettosa della metrica tradizionale, ha la scorrevolezza propria della prosa. L'impianto del discorso è, in molti casi, dialogico e monologante e, a volte, assume i toni di un'invocazione. L'impressione è quella di udire la voce della poetessa che recita o addirittura urla i propri versi, come se le parole all'improvviso acquistassero un proprio volume.

Sembra di poter cogliere [...] un interno svolgimento che attribuisce all'ispirazione, e al sentimento che la attraversa, una sorta di prospettiva teatrale; la creazione si manifesta,

⁶² I. Calvino, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972, p. 82.

⁶³ G. Manganelli, *Prefazione* ad A. Merini, *L'altra verità. Diario di una diversa*, pp. 10-11.

⁶⁴ M. Corti, in A. Merini, *La Terra Santa*, p. 163.

così, già come una drammatizzazione, innanzitutto nella voce nata non nella solitudine della scrittura ma nella *performance* orale che richiede la presenza di un pubblico anche minimo [...].⁶⁵

Questo carattere performativo ricorda la figura della Sibilla, che riferisce a degli ascoltatori le verità ispiratele dalla divinità. E, in effetti, pare che questa figura non sia estranea alla Merini che, anzi, agli esordi, le dedica un intero componimento:

La Sibilla Cumana

Ho veduto virgulti
spegnersi a un sommo d'intima dolcezza
quasi per ridondanza di messaggi
e disciogliersi labbra
a lungo stemperate nella voce,
nell'urlo, quasi, della propria vita;
vuota di sé ho scrutata la pupilla,
impoverito il trepido magnete
che attirava in delirio le figure.
Così, sopra una forma già distesa
nel certo abbraccio dell'intuizione,
crolla la lenta pausa finale
che intossica di morte l'avventura.⁶⁶

Le «labbra [...] stemperate nella voce, / nell'urlo, quasi, della propria vita» sembrano proprio quelle della poetessa intenta nell'atto di raccontare che cosa sia stata, per lei, la Terra Santa.

L'altro punto su cui conviene focalizzare la propria attenzione, secondo la Corti, è il «processo metaforico del suo linguaggio, di cui è coautrice probabilmente la lieve schizofrenia, per natura atta a generare 'figure di pensiero' tra cui domina la metafora».⁶⁷ La metafora, come si è visto, è il tropo che ricorre in assoluto di più. Ed è l'elemento religioso e, in particolare, biblico, ad avere un ruolo di primo rilievo nelle scelte lessicali oltre che figurali:

Si noti [...] come il campo semantico manicomiale si specchi in quello simbolico biblico (Sinai, mura di Gerico, Aronne) con tutta la carica mitica che la Bibbia ha presso i

⁶⁵ R. Fattore, *Prefazione*, in Merini, Alda, *Nel cerchio di un pensiero (Teatro per sola voce)*, p. 10. L'osservazione di Fattore, pur riferita a *Nel cerchio di un pensiero*, calza perfettamente anche per i componimenti de *La Terra Santa*: la *conditio sine qua non* per Alda Merini, infatti, è la presenza di un pubblico - anche se minimo, come può esserlo quello costituito dal singolo lettore.

⁶⁶ A. Merini, *Le Nozze romane*, in *Fiore di poesia 1951-1997*, p. 46.

⁶⁷ M. Corti, in A. Merini, *La Terra Santa*, p. 163.

cristiani: così il popolo dei folli di Affori, con le mani aggrappate alle sbarre, si configura specularmente al popolo «prediletto da Dio». Donde appunto la sovrapposizione Terra Promessa-Manicomio.⁶⁸

3.2.1 La religione

L'elemento religioso – in tutte le sue sfaccettature – ha senza dubbio un ruolo centrale nell'opera meriniana in generale e, ancor di più, ne *La Terra Santa*, dove si colora di diverse sfumature, dalla preghiera, al dialogo, fino a giungere all'analogia della poetessa con la figura di Cristo.

Già nelle primissime prove poetiche la religione si ritaglia uno spazio notevole: basti pensare, a titolo d'esempio, a *Solo una mano d'angelo* e *Maria Egiziaca* in *Paura di Dio* (1955) oppure a *Giovanni Evangelista* e *Cristo portacroce* contenute nella raccolta *Nozze Romane*, dello stesso anno. C'è sempre un piccolo tributo, una sorta di omaggio religioso in ogni raccolta, o quasi.

Negli anni 2000, Alda Merini compone una serie di poemetti di argomento religioso, quali *Poema della croce*, *Magnificat*, *un incontro con Maria*, *Cantico dei Vangeli*, in cui emerge una forma di religiosità molto particolare, i cui tratti salienti sono l'intensità, la carica visionaria ed espressiva, la tensione emotiva ed il coinvolgimento con i personaggi delle vicende. Queste figure, che siamo abituati a conoscere come granitiche e lontane, vengono invece viste da un'altra prospettiva: sono molto ridimensionate; umane e fragili, sono soggette alle debolezze proprie di ciascun uomo. È una forma di religione, questa, molto popolare, legata all'oralità, al momento della recita collettiva.

Che siano componimenti carichi di mistica intimità, preghiere ed invocazioni innalzate a gran voce oppure parti di una *pièce* con personaggi mutuati dalla Bibbia, la religione è un tema familiare ad Alda Merini.

Racconta ne *La pazza della porta accanto*:

Ero molto religiosa anch'io, la mia però era una religione panteistica, felice. Una religione che è traslato, una religione che vede il divenire delle cose nella loro felicità. Poi, improvvisamente, il crollo. In questa grande dinastia di santi, in questa grande dinastia di poeti, la miseria umana, soltanto quella resta. E un assistente che ti dice di cosa hai bisogno: dell'idea di Dio. Ma non puoi chiederlo alla vita. Ci sono delle violenze morali che fanno male al sangue, che addirittura ti estirpano le origini della famiglia.

⁶⁸ *Ivi*, p. 164.

Violenze che si ributtano addosso a quelli che ti hanno dato la vita. E su queste cose tu non puoi fare niente, perché addirittura ti scagliano via l'origine, ti danno un'altra identità. L'unica identità che io conosco è proprio questa meravigliosa identificazione con Dio. Questa familiarità con Dio. Questo discorso con Dio. E attraverso queste proiezioni, questa fiducia, io vedo il mio futuro. E il mio presente.⁶⁹

Si tratta di una forma di religione molto particolare, rielaborata soggettivamente e alla luce della propria esperienza di vita. Quasi panteistica, poiché Dio si trova nell'universo intero, trascende tutte le cose e, al tempo stesso, è in tutte le cose. L'afflato religioso di Alda Merini è spontaneo e diretto: c'è una grande confidenza anche con i personaggi del cattolicesimo, riletti e ricollocati *ad libitum*:

Dicevo a Titano che dopo tutto anche Padre Pio era stato perseguitato, e che in fondo un pochino gli somigliavo. Quando mi trovava cattiva, gli rispondevo che anche Gesù aveva mandato i Filistei e i Farisei a farsi benedire perché commerciavano all'interno del tempio. Quindi avevo tutto il diritto di somigliare anche a Cristo.⁷⁰

La religione di Alda Merini è, a ben guardare, una religione di carattere sincretico, se di sincretismo si può parlare: la Terra Santa assume infatti un significato importante non solo per il cristianesimo, ma anche per l'ebraismo (e l'islam, che però non viene qui nominato). Quella meriniana è una tendenza alla fusione di elementi diversi. In questa raccolta, come si vedrà meglio in sede d'analisi, emerge in più punti il riferimento sia al cattolicesimo, sia all'ebraismo. Del resto, è proprio lei a puntualizzare come la sua sia una forma di culto molto particolare, «pagana», secondo le sue stesse parole. Il «paganesimo» non è riferirsi tanto al largo numero di divinità coinvolte (cosa che, in effetti, non è vera, se anche si scorrono rapidamente le raccolte), quanto più al fatto che ci si trovi davanti a una religiosità diversa, reinterpretata secondo il proprio personale sentire, con un senso del culto nuovo ed una spiritualità ampia, che permea la vita nei suoi vari aspetti. Probabilmente, nell'impossibilità di dare una definizione soddisfacente, il termine più corretto per parlare di questa personalissima forma di religione è il latino *religio*, poiché racchiude in sé una notevole gamma di significati e di sfumature.

⁶⁹ A. Merini, *La pazza della porta accanto*, p. 71.

⁷⁰ *Ivi*, p. 123. Titano è il nome di un clochard che la poetessa accolse in casa per alcuni anni.

[...] a parlare non è una fedele, nel senso più comune del termine, bensì una persona che semplicemente riflette sul divino e soprattutto una persona che a questo divino si oppone, alterandone l'identità cristiana per una religione personale. In questa *personalis religio* molti hanno visto la prova di un misticismo straordinario [...].⁷¹

3.2.2 La follia

La produzione letteraria di Alda Merini può essere suddivisa in due periodi ben distinti⁷²: un primo periodo di “normale” produzione poetica ed un secondo, iniziato appunto con *La Terra Santa*, negli anni ottanta, caratterizzato da una poesia che è sovrabbondante «e potentemente “impura”, dove esiti d'abbagliante perfezione convivono con ingorghi ripetitivi o ingombri puramente testimoniali e a cui né la stessa Merini né i suoi amici e ammiratori [...] riescono sempre a star dietro».⁷³

Tra questi due periodi s'interpone il disordine psichico che la conduce all'internamento.

Il tema della follia viene citato moltissime volte a proposito sia della produzione artistica, sia dell'esperienza biografica della poetessa. Follia nell'accezione letteraria del termine, follia come sinonimo di *furor*, di impeto creativo e di passioni violente. Non è semplice trattare l'argomento, poiché le notizie fornite sono spesso discrepanti, se non addirittura contraddittorie tra loro. A volte vi è la più totale esaltazione della follia e dei «poteri» che questa possederebbe; a volte, invece, si constata con amarezza come la follia costituisca un limite ed una eterna condanna.

Il delirio dà alla luce figure, visioni, realtà sommerse. La follia è un capitale enorme, estremamente prolifico, però lo può amministrare soltanto un poeta. [...] C'è un *quid* che va cercato e sollecitato. A volte non ne ho voglia neanch'io, perché è molto faticoso, terribilmente doloroso. E c'è anche il rischio che la gente faccia un'immagine caricaturale del poeta folle, ma la caricatura il genio non la sopporta.

Il genio è egoista, un conservatore delle proprie idee, delle proprie patologie.⁷⁴

E, interrogata sulle origini della follia, la poetessa risponde:

⁷¹ R. Redivo, *Dall'orfismo alla canzone. Il percorso poetico (1947-2009)*, p. 20.

⁷² Si veda a tal proposito quanto scrive G. Raboni, nel suo saggio *Per vocazione e per destino, ne La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005, p. 370.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ A. Merini, *La pazza della porta accanto*, p. 139.

La follia è una delle cose più sacre che esistano sulla terra. È un percorso di dolore purificatore, una sofferenza come quintessenza della logica. La follia deve esistere per se stessa, perché i folli vogliono che esista. Noi la chiamiamo follia, altri la definiscono malattia. [...] A noi è tanto cara perché diventa la madre, il padre, la casa. È la figura sostitutiva di un amore e si può coltivare soltanto all'interno del manicomio. Non si può portare all'esterno una figura così carismatica, bella, di sogno com'è il delirio, perché verrebbe distrutto, inghiottito dal quotidiano. La follia va invece allevata in un ambiente adatto, e allora può dare alla luce cose straordinarie. Diventa dolore, ma anche poesia. In dodici anni di manicomio ho imparato tanto.⁷⁵

Questo rapporto del tutto personale ed ambivalente con la follia emerge dunque dalle parole stesse della Merini nelle interviste rilasciate nel corso degli anni. La follia è «un capitale», dice, mutuando un termine proprio del mondo della finanza; possiede un valore, produce ricchezza ed è, di conseguenza, una risorsa. D'altra parte, però, conseguire l'abilità necessaria per maneggiare questo strumento richiede una capacità ed una volontà di tollerare il dolore che non tutti hanno (o non sono disposti ad avere). Il tortuoso percorso che conduce alla conquista della conoscenza ricorda il *pàthei màthos* eschiliano (letteralmente 'saggezza attraverso la sofferenza'⁷⁶): la condizione necessaria per poter acquisire la saggezza è l'accettazione del sacrificio e del dolore. Nel caso specifico della poetessa milanese, c'è la completa dedizione della propria vita al dolore per poter giungere alla saggezza. Non è da tutti, certo. Ma è solo così che il poeta può dirsi saggio. Saggio e folle, poiché le due cose procedono di pari passo. È questa la legge ineluttabile posta dalla divinità ed Alda Merini pare non ignorarla. Del resto, la tragedia, secondo la nota definizione aristotelica⁷⁷, porta l'uomo da uno stato di ignoranza ad uno stato di conoscenza proprio attraverso la catarsi. Quello della follia – sembra quasi che la poetessa parafrasi le parole del filosofo – «è un percorso di dolore purificatore».

⁷⁵ *Ivi*, p. 142.

⁷⁶ Eschilo, *Agamennone*, Milano, BUR Rizzoli, 2012, p. 17. La traduzione è curata da E. Medda. Il concetto del *pàthei màthos* è enunciato nella tragedia *Agamennone* di Eschilo, con cui l'autore vinse, nel 458 a.C., le Grandi Dionisie, celebrazioni pagane dedicate all'omonima divinità. Il verso è tratto dall'inno rivolto dal coro al padre degli dei: «a Zeus che ha avviato i mortali / a essere saggi, che ha posto come valida legge / "saggezza attraverso la sofferenza". Il dolore possiede dunque un ruolo educativo fondamentale ed imprescindibile per l'uomo greco.

⁷⁷ Aristotele, *Poetica*, Milano, BUR Rizzoli, 2012, p. 21. La traduzione è curata da D. Lanza. «Tragedia è dunque imitazione di un'azione seria e compiuta, avente una propria grandezza, con parola ornata, distintamente per ciascun elemento nelle sue parti, di persone che agiscono e non tramite una narrazione, la quale per mezzo di pietà e paura porta a compimento la depurazione di siffatte emozioni».

Il tema della follia *lato sensu* riveste dunque un'importanza notevole; è fondativo dell'intera produzione meriniana e, a maggior ragione, costitutivo de *La Terra Santa*, uscita dalla fucina letteraria dopo la notte più nera della poetessa milanese.

Lo svuotamento parziale della memoria – cancellazione traumatica causata dalle terapie a base di psicofarmaci ed elettroshock ma anche recupero del profondo attraverso l'analisi – l'ha resa quasi indifferente al male e le ha permesso di ricominciare a registrare l'esperienza rinnovando se stessa. E ancora, il movimento di riduzione di tutta la realtà alla propria persona, per quanto scissa tra corpo e pensiero, ha avviato il processo di guarigione poiché l'ha obbligata a guardare in sé e a (ri)conoscersi interrogando il proprio corpo mosso dal desiderio insaziabile d'amore. Nella parola che racchiude questo frammento di vissuto ed esprime il coraggio femminile dello sguardo fuori e dentro di sé, si compiono dunque la metamorfosi liberatoria del manicomio da fatto della cronaca a dato esistenziale permanente e la sublimazione della malattia psichica in *follia*, generatrice di un nuovo canto che dichiara la poesia celebrazione dell'amore, nutrimento dell'anima, epifania della vita nel manicomio infinito dell'esistenza [...].⁷⁸

L'internamento diviene occasione di espressione poetica poiché obbliga la poetessa a guardarsi dentro: l'interno riflette la realtà esterna circostante ed è l'unico aspetto sul quale ora si debba concentrare, da paziente. La malattia psichica diventa follia, ovvero guadagna uno scalino in più; diviene anzi trampolino di lancio: è quello strumento imprescindibile che consente la creazione artistica.

Si assiste al passaggio

[...] da uno stato di alienazione e incapacità di cogliere la realtà nel suo insieme alla costruzione di una realtà immaginaria⁷⁹

per giungere, infine, alla composizione letteraria, tenendo conto del fatto che

la creazione artistica è sì un modo per neutralizzare e trascendere il male, ma è anche un'arma per renderlo operante nello stesso processo creativo.⁸⁰

Questo processo creativo non è privo di implicazioni dal punto di vista sociale, nell'ottica dell'affermazione della donna e del proprio diritto di espressione. Francesca

⁷⁸ F. Parmeggiani, *La folle poesia di Alda Merini*, in «Quaderni d'italianistica», Volume XXIII, Numero 1, 2002, p. 173.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*

Parmeggiani, guardando agli studi di Phyllis Chesler e Elaine Showalter⁸¹, osserva a tal proposito che

la pazzia – termine che definisce e racchiude condizioni diverse, propriamente patologiche o di alterazione psicologico-affettiva e culturale (isteria, schizofrenia, nevrosi e psicosi, malinconia, estrema eccitazione dei sensi e delle passioni, irrazionalismo) – è il prezzo che tradizionalmente le donne hanno pagato per costruire ed affermare la loro identità in un mondo controllato dagli uomini, per esprimere se stesse ed esercitare la loro creatività in una cultura dominata dagli uomini. E l'accusa violenta che l'ordine patriarcale ha mosso contro la donna per costringerla alla sottomissione e al silenzio affermandone l'inferiorità biologico-psicologica e intellettuale-artistica, ma è anche lo strumento di cui le donne si sono servite per resistere o ribellarsi a questo ordine, strumento ambiguo perché la volontà di far sentire la propria voce e il proprio dissenso spesso si è risolta nella morte, nell'annientamento fisico della propria persona.⁸²

Si tratta di una riflessione interessante, perché evidenzia come lo strumento della follia sia in realtà un'arma a doppio taglio per la scrittrice che ne faccia uso. Da un lato vi è la strenua resistenza, dall'altro però la tragica fine.

Quest'osservazione si riflette direttamente sulla lingua, poiché il codice linguistico e comunicativo è naturalmente “figlio del padre”, di conseguenza si pone il problema del superamento di tale limite. Ci si trova nel bel mezzo di un circolo vizioso dal quale non è facile uscire.

E ancora, [...] se si riconosce che la pazzia-follia come manifestazione di un'*alterità* irriducibile rappresenta il momento della rottura definitiva con il codice linguistico-culturale patriarcale e per ciò stesso consapevolmente compiuta, quale linguaggio *nuovo* può parlare una donna per comunicare la sua esperienza senza ricadere nell'ordine costituito? Quale parola usare che non sia quella che storicamente l'ha censurata? Ma anche, come superare la *tentazione della follia*, ovvero la tentazione di una parola *altra* che proprio per la sua diversità diviene silenzio e che [...] non ha nulla di sovversivo ma esprime solamente la condizione di sospensione ambigua tra protesta e impotenza del soggetto femminile il quale, venendo escluso, anzi auto-escludendosi dal sistema di potere nella e con la pazzia (sinonimo di malattia, sinonimo di scrittura femminile), si preclude di fatto ogni possibilità di esercitare *un* potere e cambiare il sistema?⁸³

Sono, in effetti, delle questioni che è lecito porsi di fronte a quest'opera. La creazione poetica rende possibile l'espressione del soggetto femminile, poiché la poetessa conquista un proprio spazio e, fingendo di accettare l'ordine patriarcale

⁸¹ Rispettivamente *Women and Madness* (1972) e *The Female Malady* (1985).

⁸² F. Parmeggiani, *La folle poesia di Alda Merini*, p. 174.

⁸³ *Ibid.*

costituito ed impiegando la follia come mezzo per rivelare la verità, giunge in ultima battuta a potersi esprimere e raccontare realmente. In conclusione, dunque, l'autenticità sta nel fatto che la materia narrata è vera e genuina, sebbene piegata, in parte, all'accettazione (o la finzione di accettazione) di un codice tradizionale per esprimerla. «[...] la voce della Tradizione è anche voce femminile».⁸⁴

3.3 La Terra Santa alla luce de *L'altra verità. Diario di una diversa*

Accogliendo il suggerimento offerto da Maria Corti⁸⁵, possiamo accostare *La Terra Santa* al *Diario*. Si tratta di due testi molto vicini anche dal punto di vista temporale, composti rispettivamente nel 1984 e nel 1986. *Diario* è un'opera scritta in prosa, tuttavia pervasa da un afflato fortemente lirico e contenente anche alcune poesie.

Benedetta Centovalli fa un'osservazione a tal proposito, notando anche come per la Merini sia fondamentale raccontare di sé:

Insomma se è vero che in Alda Merini poesia e prosa risultano intimamente legati, il cambio di regime non comporta altro che uno spostamento più forte ora a favore del canto ora a favore del racconto, senza mai venir meno a una specie di dettato epico che esalta i toni lirici e drammatici senza disdegnare neppure il controcanto dell'ironia. La costruzione necessaria del poema di sé, del dipanarsi di una narrazione si fa esemplare per emblematicità, inchioda e salva la propria vita alla responsabilità della parola.⁸⁶

E ancora:

Ogni testo riconferma questo tragitto infinito dal desiderio della parola alla ritrovata necessità dell'ascolto, di un destinatario a cui affidare il bisogno di senso della propria storia. È impossibile non osservare come negli ultimi suoi scritti quasi prevalga l'urgenza estrema e ingenua del comunicare, di prendere per mano il canto naturale e piegarlo docilmente, fanciullescamente, al racconto. L'approdo non è una prosa geometrica e descrittiva, fondata su elementi connotativi, ma un prosimetro libero regolato dal ritmo e dal condensarsi delle immagini, secondo un procedimento anaforico e per libere associazioni.⁸⁷

⁸⁴ *Ivi*, p. 175.

⁸⁵ M. Corti, in A. Merini, *Vuoto d'amore*, p. VIII: «Ora è possibile commentare *La Terra Santa* con *L'altra verità. Diario di una diversa*».

⁸⁶ B. Centovalli, *Il volume del canto*, in «Nuovi argomenti», 4, aprile-giugno 1996, p. 48.

⁸⁷ *Ibid.*

Il contenuto del *Diario* è analogo a quello de *La Terra Santa*, tanto che vale da appendice in prosa di una raccolta poetica di non semplice analisi. Quale miglior esegesi, dunque, di quella proposta dalla stessa autrice? Si cita in più luoghi del *Diario* la precedente opera in versi, proprio per sottolineare la stretta correlazione esistente.

I punti che seguono sono i più significativi, poiché densi dal punto di vista esplicativo: illustrano che cosa la Terra Santa rappresenti per Alda Merini e per quali ragioni sia stata scelta come termine di paragone per l'internamento manicomiale.

Il bagno di forza, o bagno di pena, era una delle cose per cui brillava il nostro istituto. Appena uno entrava nel manicomio, veniva prontamente lavato. Di fatti nella mia poesia *La Terra Santa*, metto bene evidenziato questo particolare: «Fummo lavati e sepolti odoravamo di incenso». E veramente odoravamo di sapone e di bucato e detersivi vari, come fossimo stati dei panni e non degli esseri umani. Dopo di che le nostre funzioni sociali erano finite. Ci si concedeva di tutto e non si poteva fare assolutamente niente.⁸⁸

Il manicomio non finisce più. È una lunga pesante catena che ti porti fuori, che tieni legata ai piedi. Non riuscirai a disfartene mai. E così io continuo a girare per Milano, con questa sorta di peso ai piedi e dentro l'anima. Altro che Terra Santa! Quella era certamente una terra maledetta da Dio.⁸⁹

La religione, poi, era intesa in senso molto lato. Anzi, direi che lì dentro ci si scordava della religione e di tutto ciò che concerne l'idea del Signore. E, purtuttavia, quella, io l'ho chiamata Terra Santa proprio perché era il paradiso promesso dove la mente malata non accusava alcun colpo, dove non soffriva più, o dove il martirio diventava tanto alto da rasentare l'estasi.

Sì, la Terra Santa. E noi vi eravamo immersi, in quelle latrine puzzolenti, dalle albe (ma non vedevamo mai un'alba) al tramonto più cieco. Dio!, quanto spasimare sotto gli effetti dei Serenase, dei Largactil, farmaci potentissimi, che ti invischiano il corpo e l'anima. E le strozzature dello spirito erano orrende, e la carneficina del tuo cuore era esecranda. Ma fu egualmente la Terra Santa perché ci portò alla visione di un io disincarnato, un io che lasciò laggiù le sue ossa, in quella palude secca e selvaggia che si chiama manicomio.⁹⁰

3.3.1 Un percorso in tre tappe attraverso *L'altra verità. Diario di una diversa*

Sono rintracciabili tre nodi focali all'interno del *Diario*: l'elemento cristologico della passione, l'accostamento dell'ospedale psichiatrico al Lager e il parallelismo con

⁸⁸ A. Merini, *L'altra verità. Diario di una diversa*, p. 38.

⁸⁹ *Ivi*, pp. 96-97.

⁹⁰ *Ivi*, pp. 105-106.

l'inferno dantesco. Per meglio chiarire il concetto, si procederà con la citazione e l'analisi dei punti salienti di ciascuno dei tre aspetti sopra menzionati.

Per quanto riguarda il primo aspetto, ovvero la presenza dell'elemento cristologico cui la poetessa si paragona, vi sono due punti carichi di straordinario patetismo:

Ci presero le impronte digitali accompagnando le nostre dita sopra dei fogli luridi e, a un tratto, tutto, intorno a me, cominciò a girare vorticosamente: quella ribellione che avevo dentro, diventò sofferenza così acuta e insostenibile che, invece di gridare, svenni. Mentre venivo portata via ho sentito chiaro e distinto l'urlo di una degente che diceva: «No! A me non potete fare questo!»

Ma tutto ciò mi pareva scontato, come scontata poteva essere la crocefissione dell'Uomo. Mi misero a letto, ma nessuno mi carezzò la fronte. Anzi mi legarono mani e piedi e in quel momento, in quel preciso momento, vissi la passione del Cristo.⁹¹

Seconda lettera

Pierre, carissimo,

ho saputo della mia, della nostra bambina. Che cosa meravigliosa. Meravigliosa. Che fiore stupendo è nato qui dentro. Mentre tutto si ostinava a negarci la vita, io e te soli, sconosciuti e offesi, abbiamo fatto un figlio. O Pierre, quel grembo che tu guardavi con tanta meraviglia, l'hai forse gittato nel miracolo? Improvvisamente a me è apparsa l'annunciazione. E tu eri l'Angelo e io Maria e nostro figlio, Pierre, sarà il Cristo, ma se nasce da noi, verrà al mondo già coperto di spine.

O amore mio, piccolo figlio e padre mio, come posso ringraziarti di questo dono?

Ho già detto ogni cosa al dottor G., che sa tutto del nostro amore e di questo nostro primordiale trionfo.

Addio, Pierre, ci vedremo domattina. Tu come una vergine mi porterai dei fiori. Ma sei tu uomo o donna, che mi ami così dolcemente?

Addio. Sfiore con un bacio i tuoi capelli bellissimi.⁹²

La prima citazione mostra con chiarezza come l'io poetico si senta martirizzato come Cristo in croce, mentre lo svenimento e le grida circostanti fanno da sfondo al terribile racconto. Ciò che colpisce maggiormente è il fatto che il male sia "scontato", in qualche modo banale. L'atto di ribellione diviene allora completamente inutile, viene svuotato del suo valore sovversivo perché non c'è nulla che si possa fare per evitarlo; va accettato sommessamente.

⁹¹ *Ivi*, p. 66.

⁹² *Ivi*, pp. 126-127.

La seconda citazione è invece tratta da *Lettere a Pierre*, scritte nel 1965 ad un paziente con il quale la poetessa aveva stretto un forte legame durante la degenza. La poetessa immagina di dare alla luce un figlio all'interno delle mura manicomiali. Si tratta di un atto rivoluzionario perché in un luogo di morte interiore e di sopimento delle sensazioni vitali, due sole persone hanno il coraggio di compiere questo atto temerario: l'Angelo e la Vergine, ovvero Pierre ed Alda. Il frutto di questo amore non può che essere il bimbo-Cristo, che trionfa sì sul male, ma già porta sul capo la dolorosa corona di spine.

In più punti del testo, ora in modo implicito, ora esplicito, torna il riferimento al Lager, che sembra essere il luogo che meglio descrive i soprusi ed i trattamenti vissuti dai pazienti del manicomio.

Al principio del '65 quando ancora le leggi erano molto restrittive, ai malati era consentito così poco che nemmeno gli si dava la libertà nel lavarsi. È chiaro che il malato di mente non ha nessuna voglia di rendersi bello proprio perché, essendo stato strappato via alla società, non ha più voglia di avere contatti con l'esterno. Allora si ricorreva ad un mezzo coercitivo. Venivamo tutti allineati davanti a un lavello comune, denudati e lavati da pesanti infermiere che ci facevano poi asciugare in un lenzuolo eguale per capienza a un sudario, e per giunta lercio e puzzolente. Alle più vecchie facevano tremare le flaccide carni e così, nude come erano, facevano veramente ribrezzo. La prima volta che dovetti sottostare a questa rigida disciplina svenni, e per lo schifo, e perché ero così indebolita dalla degenza che non mi reggevo più in piedi. Ci allineavano tutte davanti a un lavello comune con i piedi nudi per terra fissi nelle pozzanghere d'acqua. Poi ci strappavano di dosso i pochi indumenti (il camicione dell'ospedale di lino grezzo eguale per tutti, che aveva dei cordoncini ai lati e che lasciava filtrare aria da tutte le parti). Poi le infermiere passavano ad insaponarci anche nelle parti più intime, e ci asciugavano in un comune lenzuolo lercio. Le più vecchie cadevano a terra per il modo maldestro con cui venivano trattate. Alcune scivolavano, altre battevano pesantemente la testa. Io, ogni mattina, davanti a quel lavello e all'odore terribile del luogo, svenivo e venivo ripresa con male parole e buttata sotto l'acqua diaccia.⁹³

La scena, descritta fin nei particolari più minuziosi, non può non ricordare, in alcuni punti, il racconto di Primo Levi sull'igiene personale nel campo di concentramento di Auschwitz. Leggendo il capitolo *Iniziazione*, parranno evidenti dei parallelismi:

Il lavatoio è un locale poco invitante. È male illuminato, pieno di correnti d'aria, e il pavimento di mattoni è coperto da uno strato di fanghiglia; l'acqua non è potabile, ha un odore disgustoso e spesso manca per molte ore. [...]

⁹³ *Ivi*, pp. 36-37.

Devo confessarlo: dopo una sola settimana di prigionia, in me l'istinto della pulizia è sparito.

[...] che siamo privi di ogni diritto, esposti a ogni offesa, votati a morte quasi certa, ma che una facoltà ci è rimasta, e dobbiamo difenderla con ogni vigore perché è l'ultima: la facoltà di negare il nostro consenso. Dobbiamo quindi, certamente, lavarci la faccia senza sapone, nell'acqua sporca, e asciugarci nella giacca.⁹⁴

Nel caso del manicomio, non è tanto l'acqua ad essere sporca, ma il lenzuolo (utilizzato da tutti). In entrambi i brani riportanti, «nessuno ha voglia di rendersi bello» e «l'istinto della pulizia è sparito», proprio per la condizione cui i malati e i prigionieri sono sottoposti; in misura diversa, certo, tuttavia il risultato è molto simile. Il momento dell'igiene personale, poi, è un momento collettivo per entrambi: ci si trova assieme a sconosciuti di età anche molto diverse dalla propria, dunque non in una situazione in cui ci si possa trovare a proprio agio. La differenza sta nel fatto che i pazienti si pongono passivamente nei confronti delle operazioni di igiene personale, mentre i detenuti del Lager imparano a proprie spese che «lavarsi [...] nell'acqua torbida [...] è praticamente inutile ai fini della pulizia e della salute; è invece importantissimo come sintomo di residua vitalità, e necessario come strumento di sopravvivenza morale»⁹⁵.

Decisamente più esplicita la seconda citazione, che dipinge uno dei medici della struttura come una SS nazista crudele e sadica:

Avevamo un medico di guardia che pareva uscito dalle file delle SS; di fatto, quest'uomo dalla grossa testa che pareva un melone, e che era di origine germanica, aveva una crudeltà senza limiti, e un senso del sadismo veramente infantile e patologico. Gironzolava tutto il giorno con la sua bicicletta mandando sguardi furtivi al di là di ogni siepe, per vedere se qualche malato era «passibile di punizione»⁹⁶.

Anche nelle pagine seguenti si cita il Lager scopertamente:

Ho letto che nei tempi andati, i malati di mente, circa cento anni fa, credo, venivano fatti passeggiare in giardino e poi gli infermieri si divertivano a pisciare loro sulla testa. Credo che, se non proprio così, eravamo trattati quasi allo stesso modo. Della qual cosa provavamo viva vergogna, come se le nostre nudità venissero scoperte più volte al giorno, e lasciate all'oscena bramosia degli altri. Altre volte immaginavo quel posto tristo come

⁹⁴ P. Levi, *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 34-36.

⁹⁵ *Ivi*, p. 35.

⁹⁶ A. Merini, *L'altra verità. Diario di una diversa*, pp. 74-75.

un campo di concentramento. Ma tant'era, in qualsiasi modo lo si paragonasse, era tutto meno che un posto atto a viverci.⁹⁷

Per quanto concerne il terzo aspetto di questo percorso all'interno del testo, si può dire che la parola 'inferno' abbia una ricorrenza davvero notevole. E questo inferno in più e più punti ricorda i cerchi del mondo dantesco con «la perduta gente» che, una volta entrata, perde «ogne speranza».

La sera vennero abbassate le sbarre di protezione e si produsse un caos infernale. Dai miei visceri partì un urlo lancinante, una invocazione spasmodica diretta ai miei figli e mi misi a urlare e calciare con tutta la forza che avevo dentro, con il risultato che fui legata e martellata di iniezioni calmanti. Ma, non era forse la mia una ribellione umana? Non chiedevo io di entrare nel mondo che mi apparteneva? Perché quella ribellione fu scambiata per un atto di insubordinazione?⁹⁸

Ci si aggirava per quelle stanze come abbruttiti da un nostro pensiero interiore che ci dava la caccia, e noi eravamo preda di noi stessi; noi eravamo braccati, avulsi dal nostro stesso amore. Eravamo praticamente le ombre dei gironi danteschi, condannati ad una espiazione ignominiosa che però, a differenza dei peccatori di Dante, non aveva dietro di sé colpa alcuna.⁹⁹

Credo che solo le illustrazioni del Doré per la *Commedia* dantesca potessero rendere bene il fascino e la mostruosità del manicomio. Da bambina, su queste illustrazioni mi ero soffermata, spinta da non so quale richiamo, affascinata da un preludio che poi doveva avverarmi per quel senso di paranormalità che già possedevo, e che poi sviluppai nelle mie "visioni poetiche". Sì, per conto mio quelle non furono che visioni, voci captate dall'al di là, in contraddizione perenne con la mia povera anima bambina.¹⁰⁰

I fatti sono simbolici – e così i protagonisti, ma l'autrice ancora vive e vorrebbe che questo crimine cadesse dalle carni di chi come lei ha patito e continua a patire il più efferato degli Inferni.¹⁰¹

L'inferno meriniano però è molto più di una creazione letteraria. Possiamo figurarcelo come un'illustrazione di Gustave Doré: intima, suggestiva e dai chiaroscuri ben marcati, ma con l'ammonimento che giustamente viene riportato nella conclusione: dietro il racconto si celano delle persone reali le cui sofferenze sono quanto mai reali. È «il più efferato degli Inferni» perché è l'inferno della vita.

⁹⁷ *Ivi*, p. 95.

⁹⁸ *Ivi*, pp. 14-15.

⁹⁹ *Ivi*, p. 100.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 115.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 133.

3.4 Alcuni richiami letterari ne *L'altra verità. Diario di una diversa*

Pur essendo Alda Merini prevalentemente un'autodidatta nella propria formazione, non mancano richiami ad alcune opere letterarie sia italiane, sia straniere. In più luoghi si parla infatti di Shakespeare, forse conosciuto in gioventù grazie a Quasimodo e Manganelli:

Entrambi rappresentarono un punto di riferimento umano e poetico; come mentori, contribuirono a forgiarne il promettente talento e a orientarne la ricerca poetica introducendola, con ogni probabilità, alle opere di Shakespeare, di cui erano entrambi cultori. Quasimodo tradusse numerose opere e Manganelli le lesse più e più volte, come testimonia la sua biblioteca oggi conservata a Pavia.¹⁰²

Vi è infatti più di una citazione nel *Diario*:

In manicomio incontrai Pierre; era un uomo buono, un malato muto. Si innamorò di me e lo capii dai suoi sguardi dolci, dalle margheritine che mi regalava ogni giorno. Un giorno mi portò *Giulietta e Romeo*, e me lo indicava col dito sottolineando la parola Romeo.¹⁰³

Le facce delle degenti erano a dir poco mostruose. Avevano perso ogni tratto femminile e guardandole (a poco a poco mi ci avvezzai) mi venivano in mente le streghe del *Macbeth*.¹⁰⁴

Purtuttavia, in mezzo a quel disordine morale e reale, la storia mia e di Pierre continuava. Io l'amavo intensamente, portavo su di me i segni del suo corpo, dei suoi baci ardenti, delle sue parole sussurrate, tratte dal *Giulietta e Romeo* di Shakespeare.¹⁰⁵

La poetessa fa proprio il contenuto dell'opera e lo riusa in modo particolare, vale a dire che lo applica, più che ai propri testi, alla propria vita. Dunque, i volti delle degenti sembrano le streghe del *Macbeth*. È una rivisitazione della letteratura del passato molto personale e sentita, totalmente scevra di affettazione.

Vi è poi un richiamo a Rilke, poeta che la Merini amò particolarmente:

¹⁰² C. Paravano, *Dormivo e sognavo che non ero al mondo. Risonanze shakespeariane nell'opera di Alda Merini*, Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale, Vol. 51 – Settembre 2017, p. 75. Per approfondire il tema della presenza di Shakespeare all'interno delle opere di Alda Merini – oltre a *L'altra verità. Diario di una diversa* – si veda questo saggio di C. Paravano.

¹⁰³ A. Merini, *L'altra verità. Diario di una diversa*, p. 21.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 32.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 33.

Esprimersi dopo la morte è una fatica di Sisifo che non redime il mondo e ci allaccia a un interiore egoismo pieno di accadimenti inutili. Come dice Rainer Maria Rilke: «Un improbo recupero di forze per avvertire un po' d'eternità». Il vento d'eternità che spira avido nel grembo della donna è stato così simulato nell'abbandono che diventa verde dopo intere stagioni di rifiuto.

Il rifiuto del manicomio che può essere lungo di secoli traspare nel tempo moderno, nella storia della letteratura come un riavvicinamento al passato in cui cadono le enormi lacune di una dimenticanza chimica.¹⁰⁶

Non manca l'impreziosimento del testo con la citazione mitologica a Sisifo, figlio di Eolo, che fu condannato a spingere un enorme masso sulla cima di un monte dal quale inevitabilmente subito rotolava giù. Si tratta di un'espressione piuttosto ricercata e delicatamente poetica, se si pensa che si trova in un testo in prosa in cui la poetessa racconta il proprio vissuto. Non è un caso isolato:

Si vedevano in giro marionette traballanti che cercavano, disperatamente cercavano di sdraiarsi, e non lo potevano fare. Era quello una specie di supplizio di Tantalò.¹⁰⁷

La poesia è, ancora una volta, il modo più congeniale ad Alda Merini per esprimersi, a prescindere dal contenuto.

Per quanto riguarda la letteratura italiana, c'è una citazione al famoso romanzo di Giovanni Verga:

Mi tornano a mente, mentre scrivo questo diario, *I Malavoglia*. C'era e c'è in quel romanzo, una simile atmosfera di aspettazione mista ad una intensa disperazione, e una sottomissione al fato, alla pochezza delle proprie cose...¹⁰⁸

In tutti i casi analizzati, il riuso che la Merini fa della letteratura – di qualsiasi periodo storico e provenienza geografica – è estremamente spontaneo e naturale. Non è mai una citazione fine a se stessa oppure un delizioso orpello stilistico; si tratta di una necessità legata all'espressione: una sensazione acquista maggior pregnanza se sostenuta da importanti antecedenti cui rifarsi; e questo non tanto per mostrare la

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 150.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 99. Tantalò, invitato alla mensa degli dei, sottrasse il nettare e l'ambrosia, suscitando l'ira e la punizione divine: fu incatenato ad un albero di frutta nei pressi di una fonte d'acqua fresca, che si ritraevano non appena lui si avvicinasse, impedendogli così di cibarsene. allo stesso modo, i pazienti del manicomio desidererebbero moltissimo sdraiarsi, ma non possono farlo, dunque subiscono una sorta di supplizio.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 105.

propria conoscenza degli antichi autori, nient'affatto, quanto più perché ci si sente affini a loro e a quanto hanno vissuto.

4. *La Terra Santa*: commento ai testi

Prima di addentrarci nel cuore dei quaranta componimenti che compongono la raccolta, è bene notare, con Remo Pagnanelli, che

L'impalcatura compattante narrativa e ritmica de *La Terra Santa* depone per un progetto logico e strutturato sul genere coesivo del poema, rotto (fa notare la Corti) dall'iterazione di temi e dal prevalere delle metafore (ma non mancano più semplici allegorie e chiare analogie). Ciò fa pensare alle terre estreme di una ricerca, alla leggera schizofrenia, posta nella specularità-sovrapposizione (da grandissima "trovata") tra Manicomio e Terra Santa, dove i popoli degli ammalati e il popolo prediletto da Dio si guardano, pronti a scambiarsi le parti, a maledirsi e a osannarsi nell'incessante incertezza che appartiene anche a noi, cosiddetti "sani".¹⁰⁹

Si tratta dunque di una raccolta molto compatta, la cui unitarietà è data dalla tematica sacra ed è cementata – ma anche spezzata, al tempo stesso – dal tropo della metafora, in primo luogo, e da altre figure che vengono iterate. Tutto poggia su di un sistema fittivo antitetico e mitologico:

così Cristo talvolta scende benigno sul suo popolo, talvolta lo distrugge, vestendo i panni autoritari del Vecchio Testamento: invocato, manca impietoso e lontano alle grida della pozza di Betesta. Si tratta di una *factio* mitologica (identica a quella confluyente della classicità) sopra cui costruire i dialoghi amorosi e devoti, obbedienti fino a chiedere l'annullamento e la sparizione di sé e poi i deliri carnali, sensuali, adombranti le stridenti aporie barocche [...]: quello che risucchia e sorprende è il superamento della sfera personale in quella corale, la scorrevolezza metaforica verso la foce allegorica, il palese intento di una incarnazione del simbolo collettivo.¹¹⁰

La potenza che queste liriche sprigionano è talmente forte e lacerante da provocare sgomento nel lettore: la poesia si fa voce insistente, «[...] grida e supplica in un cielo vuoto»¹¹¹.

¹⁰⁹ R. Pagnanelli, *Nella pozza di Betesta*, in *Studi critici. Poesia e poeti italiani del secondo Novecento*, a cura di D. Marcheschi, Milano, Mursia, 1991, pp. 163-164.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 164.

¹¹¹ *Ivi*, p. 165.

1

Manicomio è parola assai più grande
delle oscure voragini del sogno,
eppur veniva qualche volta al tempo
filamento di azzurro o una canzone
lontana di usignolo o si schiudeva 5
la tua bocca mordendo nell'azzurro
la menzogna feroce della vita.
O una mano impietosa di malato
saliva piano sulla tua finestra
sillabando il tuo nome e finalmente 10
sciolto il numero immondo ritrovavi
tutta la serietà della tua vita.

Dal punto di vista metrico, si tratta di un componimento di dodici versi endecasillabi. È uno dei rarissimi casi di metrica regolare della raccolta. Tutti gli endecasillabi sono *a maggiore*, eccetto i versi 3 e 9 (*a minore*, ma comunque con un accento di sesta). I segni interpuntivi sono radi: ci sono soltanto due punti fermi ed una virgola. Tra i versi 4 e 5 vi è un *enjambement* forte, che separa il nome dal proprio aggettivo («canzone / lontana»).

In apertura alla silloge spicca il termine «manicomio» che, risaltando chiaramente in prima posizione all'interno del verso, rende chiaro fin da subito l'oggetto della raccolta. È come se venisse stretto un patto fra la poetessa ed il lettore, tant'è che alla parola viene data anche una definizione che si estende lungo i versi ed oltrepassa la metà della poesia. Questa delimitazione è però tutt'altro che puntuale; è invece molto suggestiva e fa riferimento a diversi campi sensoriali; alla vista: «oscure voragini del sogno», «filamento di azzurro», «nell'azzurro», ma anche all'udito: «una canzone / lontana di usignolo». Da notare la duplice ricorrenza coloristica di «azzurro», che Pagnanelli aveva rilevato essere molto presente ed indicare la «quasi equivalenza di *poesia-religione-follia*, legate da quel tratto comune che è l'esperienza del *sacro*».¹

Il segnale continuo di tale comunione sta nell'ossessiva insistenza sulla parola *luce* (spesso accompagnata dal qualificativo «azzurro») [...].²

Anche la parola «vita» viene ripetuta due volte: «menzogna feroce della vita» e «serietà della sua vita».

L'io poetico si rivolge ad un tu ipotetico che è sottolineato anche dalla massiccia presenza di possessivi («la tua bocca», «sulla tua finestra», «il tuo nome», «tua vita»).

Il particolare della mano, nella seconda parte del componimento, è il primo di una serie di elementi legati alla corporeità scissa che si ritroveranno in tutta la raccolta. Ha un qualcosa di inquietante, perché è il ritorno improvviso (solo in parte preparato ed anticipato dalla bocca al v. 5) dell'elemento fisico e tattile, dopo sette versi dedicati alla descrizione onirica e sospesa del manicomio. La mano è «impietosa» perché è quella di

¹ R. Pagnanelli, *Nella pozza di Betesta*, p. 163.

² *Ibid.*

un malato e sale «piano» sul vetro; la caratteristica spettrale è data dal fatto che la mano possa *sillabare* il nome di qualcuno, quasi si trattasse di una persona provvista di voce.

2

Il manicomio è una grande cassa di risonanza
e il delirio diventa eco
l'anonimità misura,
il manicomio è il monte Sinai,
maledetto, su cui tu ricevi
le tavole di una legge
agli uomini sconosciuta.

5

Si tratta di metrica libera e di versi di misure differenti. Il primo, in particolare, è un verso di quindici sillabe, che ricorda, per la lunghezza, il verso impiegato da Cesare Pavese. In effetti, ciò che qui preme ad Alda Merini, è il racconto della propria terribile esperienza di internata manicomiale. Torna con prepotenza il termine «manicomio», ripetuto per due volte con la formula anaforica «il manicomio è», per darne una sorta di definizione. I primi due versi afferiscono al campo semantico dell'udito («cassa di risonanza», «eco»), in cui «cassa di risonanza» è una metafora che fa riferimento al fatto che il manicomio restituisca e propaghi all'esterno le sensazioni con un'intensità maggiore. Di qui, si produce un'eco a causa del delirio (spicca, a tal proposito, l'allitterazione della dentale in «delirio diventa»), finché i pazienti non giungono a perdere la propria identità.

Ha inizio, al verso 4, l'introduzione al mondo del sacro, che dà il titolo alla raccolta: il monte Sinai, infatti, secondo la Bibbia, è il luogo in cui Dio si mostrò a Mosè all'interno di un rovo ardente. Proprio in quel luogo, inoltre, a Mosè furono consegnate le tavole con i dieci comandamenti. L'io poetico esprime tutto il proprio dolore e l'immensa frustrazione maledicendo l'episodio, poiché le leggi contenute in quelle tavole sono sconosciute agli uomini e, in modo particolare, agli uomini che popolano il manicomio. Lì, infatti, non esiste più legge, l'individuo subisce un processo di spersonalizzazione e viene totalmente abbandonato a se stesso, nel più completo amorfismo, preda dell'altrui indifferenza. Qualsiasi rapporto con gli altri esseri umani è impossibile poiché non esiste comunicazione (né, del resto, la volontà di istituirla).

Le ore in quel tristissimo luogo non passavano mai. Ci allineavano su delle lunghe pancacce, tutti noi con le facce eguali, amorfe; e guardavamo per terra come le condannate a morte. Non ci davano nulla da fare. Le infermiere non ci guardavano mai. [...] ogni giorno quel passaggio, quella tortura da purgatorio, anzi da girone dell'inferno, ci toccava e noi dovevamo subirla.¹

Le soperchierie che vidi là dentro non si possono raccontare. Sono mostruose.²

¹ A. Merini, *L'altra verità. Diario di una diversa*, p. 62.

² *Ivi*, p. 63.

Valentina Calista parla di «[...] dialogo di ‘incontro – non incontro’ con quel Dio assente in questi spazi. Torna l’assenza, il vuoto contrapposto al caos originale, teatro di un dramma chiamato abbandono [...]».³

³ V. Calista, *Alda Merini: quell’incessante bisogno di Dio*, pp. 98.

3

Al cancello si aggrumano le vittime
volti nudi e perfetti
chiusi nell'ignoranza,
paradossali mani
avvinghiate ad un ferro,
e fuori il treno che passa
assolato leggero,
uno schianto di luce propria
sopra il mio margine offeso.

5

Si tratta, di nuovo, di un componimento piuttosto breve, ma molto denso sul piano del significato. Il primo verso è un endecasillabo sdrucchiolo, gli altri sono settenari, eccetto in tre casi (vv. 6, 8, 9). Insistente il richiamo fonico della sibilante fra i versi 6 e 7 («passa» / «assolato»). Forte l'*enjambement* fra «mani» / «avvinghiate», che favorisce la scorrevolezza del testo, assieme alla scarsità di segni interpuntivi. La congiunzione copulativa al v. 6, infatti, segna un netto cambio di immagine, rivolgendo l'attenzione all'esterno («fuori»). La sineddoche «ferro» rende in modo ancor più esplicito il peso di quel cancello, che separa il «dentro» ed il «fuori».

Come già aveva notato Pagnanelli¹, spicca la presenza della luce: «uno schianto di luce propria», qui espresso attraverso una metafora con valore sinestetico.

Torna l'elemento corporeo, ribadito in due punti (i «volti nudi e perfetti» e le «paradossali mani»), scisso dalla persona, a sé, affinché l'attenzione si focalizzi solamente su quel particolare ben specifico. La concentrazione sul singolo elemento (o oggetto) si ha anche con i materiali: il cancello del verso 1 e il ferro del verso 5. Anche questa scena ricorda il Lager, con la calca di persone («vittime», in effetti) *aggrumate* ad un cancello o nei pressi di un filo, che vedono un treno passare. Ognuno, poi, a quel treno attribuisce il peso ed il valore che pare opportuno: ai ricoverati manicomiali sembra leggero forse perché sta fuori dalle terribili mura della struttura ospedaliera.

Chiude il componimento l'espressione «il mio margine offeso» che, anche grazie all'allitterazione della nasale bilabiale, conferisce una particolare pregnanza e obbliga il lettore a fermarsi. La persona non ha più un proprio corpo, è oramai divenuta un «margine»; è soltanto uno spazio delimitato e racchiuso da un confine. Resta tuttavia un frammento di dignità, quello che basta per provare ancora un po' di sentimento umano: l'offesa.

¹ R. Pagnanelli, *Nella pozza di Betesta*, p. 163.

4

Pensiero, io non ho più parole.
Ma cosa sei tu in sostanza?
qualcosa che lacrima a volte,
e a volte dà luce.

Pensiero, dove hai le radici?

5

Nella mia anima folle
o nel mio grembo distrutto?

Sei così ardito vorace,
consumi ogni distanza;

10

dimmi che io mi ritorca
come ha già fatto Orfeo
guardando la sua Euridice,
e così possa perderti
nell'antro della follia.

Il componimento si apre con un'allocuzione al «pensiero», che viene ripetuta anaforicamente anche al verso 5. Si tratta di un testo bipartito, di carattere dubitativo (ed esplicitamente interrogativo) nella prima parte ed imperativo, invece, nella seconda.

Il primo verso esprime il disarmo, se così si può dire, dell'io poetico, il quale è a corto di parole. Il pensiero diviene interlocutore vero e proprio, al quale vengono poste delle domande atte ad instaurare un dialogo; ai versi 6-7 ci si chiede se le radici del pensiero si trovino all'interno dell'io, nell'anima o nel grembo. Da notare come l'aggettivo «folle», che accompagna «mia anima», ritorni anche nella chiusa della poesia, questa volta però in forma di nome, per *variatio*.

Importante anche il richiamo alla luce¹, al verso 4, tema che rappresenta, già da ora, un vero e proprio filo rosso nella raccolta meriniana. Luce che sembra contrapporsi all'antro dell'ultimo verso. In effetti, il gioco creato sul tema della luce e della vista si sviluppa in questo modo: luce – antro della follia (ed oscurità) – Orfeo. L'elemento mitologico rafforza, in questo senso, la costruzione: è proprio a causa della vista che il poeta perde per sempre l'amata Euridice. Del resto, Orfeo è una figura amatissima da Alda Merini, che infatti intitola la sua prima raccolta, pubblicata nel 1953, *La presenza di Orfeo*. In tale raccolta spicca, non a caso, il componimento *Luce*, che va ancora una volta a legarsi, sia pur indirettamente, ad Orfeo (cui è dedicato un lungo componimento intitolato *La presenza di Orfeo*). Siamo dunque di fronte ad un testo che ha degli antecedenti nelle stesse poesie meriniane scritte in gioventù. Si tratta di un interessante ritorno di tematiche e personaggi che si sostengono grazie ad un sistema di rimandi interni all'intera produzione della poetessa milanese.

¹ R. Paganelli, *Nella pozza di Betesta*, p. 163.

5

Un'armonia mi suona nelle vene,
allora simile a Dafne
mi trasmuta in un albero alto,
Apollo, perché tu non mi fermi.
Ma sono una Dafne
accecata dal fumo della follia,
non ho foglie né fiori;
eppure mentre mi trasmigro
nasce profonda la luce
e nella solitudine arborea
volgo una triade di Dei.

5

10

Il componimento è costruito in maniera quasi speculare al precedente, ma con una sostanziale differenza, ossia il cambiamento degli attori sulla scena. Tornano i temi della luce e della follia ma, anziché Orfeo ed Euridice, ora troviamo la coppia Apollo e Dafne. Si tratta, a ben guardare, di una Dafne diversa da quella tradizionale: «non ho foglie né fiori». È una Dafne «accecata dal fumo della follia», ma che subisce in ogni caso una trasformazione arborea («mi trasmuto» e «mi trasmigro», quest'ultima espressione rafforzata dal dativo etico 'mi'). La metamorfosi ha comunque luogo ed irradia luce, pur nella sofferenza. L'amore, quell'armonia che «suona nelle vene», non cessa di esistere, ma subisce un forte cambiamento: diventa follia. Particolarmente incisiva, in proposito, la congiunzione avversativa «eppure», posta proprio ad inizio verso: nonostante il dolore ed il luogo avverso, l'armonia si conserva, seppur in altra forma («nasce profonda la luce»).

Oscuro il riferimento alla «triade di Dei» in chiusura di componimento. Il numero tre è notoriamente considerato, in ambito cristiano, il numero perfetto in quanto simbolo della Trinità. Tale numero ritornerà anche nel nono componimento, in modo meno esplicito («Dio / e sant'Agostino e Abelardo», vv. 10-11) e nel diciassettesimo: «tre occhi mi hanno raccolto» (v. 2).

6

Affori, paese lontano
immerso nell'immondezza,
qui si conoscono travi
e chiavistelli e domande
e tante tante paure,
Affori, posto nuovo
che quando si conviene
ti manda il suo raggio nudo
dentro la cella muta.

5

In maniera pressoché analoga al componimento 4, la poesia è costruita sull'allocuzione ripetuta; questa volta, però, l'io poetico si rivolge ad Affori, quartiere posto alla periferia settentrionale di Milano, in cui si trova il manicomio. Affori viene definito come luogo isolato: è addirittura un «paese lontano» e, per di più, è «immerso nell'immondezza» (marcatissima l'allitterazione della nasale bilabiale). Il nome 'immondezza' è piuttosto ricercato. Si rifà alla radice latina di *mundus* (preceduta dalla preposizione 'in', in funzione negativa), che racchiude in sé anche un significato morale, relativo alla purezza, al candore (e dunque all'impurità ed alla bruttura morale, in questa sede) ma, rispetto al più usuale 'immondizia', appartiene ad un registro più alto. L'allontanamento nello spazio e l'attribuzione di una caratteristica decisamente immorale a questo luogo, rendono Affori un posto leggendario, ammantandolo di un'aura quasi irreali. Prende avvio un processo di mitizzazione. Non mancano degli accenni alla materialità di questo luogo: vi sono «travi» e «chiavistelli», ma ciò che si vuole sottolineare maggiormente è l'aspetto meno tangibile, ossia le «domande» che qui sorgono e le «tante tante paure» (con l'epanalepsi dell'aggettivo, che occupa l'intero settenario, prima della seconda allocuzione). Pur nella connotazione fortemente negativa di Affori, descritta o suggerita nei versi precedenti, talvolta qui viene emanato un «raggio», che però è «nudo» ed entra in una «cella muta». Si tratta, in effetti, di un'epifania. È, tuttavia, un raggio solo: si noti il singolare; non è sufficiente ad illuminare una cella che, infatti, rimane «muta» (è uno scambio di sfere sensoriali tra la vista e l'udito, probabilmente una forma di enallage legata alla sinestesia).

Vicino al Giordano

Ore perdute invano nei giardini del manicomio, su e giù per quelle barriere inferocite dai fiori, persi tutti in un sogno di realtà che fuggiva buttata dietro le nostre spalle da non so quale chimera.	5
E dopo un incontro qualche malato sorride alle false feste.	10
Tempo perduto in vorticosi pensieri, assiepati dietro le sbarre come rondini nude.	
Allora abbiamo ascoltato sermoni, abbiamo moltiplicato i pesci, laggiù vicino al Giordano, ma il Cristo non c'era: dal mondo ci aveva divelti come erbaccia obbrobriosa.	15 20

Versi liberi di varie misure. Curiosamente l'unica rima presente è la rima baciata fra titolo e primo verso. Il titolo, inoltre, viene ripreso interamente al verso 17, con l'aggiunta dell'indicazione di luogo.

Ritorna la tematica religiosa, con la citazione del fiume Giordano e, a fine componimento, di Cristo. In particolare, il Giordano riveste una grande importanza in quanto fiume nel quale Gesù fu battezzato. Viene ricordato un episodio molto noto dei Vangeli: il miracolo della moltiplicazione dei pesci da parte di Cristo.

Nella prima parte del componimento vengono descritte alcune scene che accadono o si sogna che accadano in manicomio fino ad approdare, sempre attraverso il sogno, alla similitudine con l'episodio biblico. Si noti, a tal proposito, l'espressione «sogno / di realtà», ai versi 5-6, sottolineata anche dal forte *enjambement*. Per rimarcare il concetto, al verso 7, chiude l'ottonario la figura mitologica della chimera che, nell'accezione comune, rappresenta il desiderio che non ha speranza di realizzarsi. All'improvviso, al verso 9, si ha una sorta di "incontro", durante il quale l'internato sorride, ma si tratta di «false feste» (con l'allitterazione della fricativa labiodentale), dunque ancora una volta di una felicità illusoria. È «tempo perduto», così come erano perdute le ore al verso 1; si tratta soltanto di «pensieri». Con una similitudine, la poetessa paragona i malati affollati vicino alle sbarre alle rondini.

Negli ultimi versi viene introdotto il tema sacro: in un primo momento i malati ascoltano i sermoni, poi moltiplicano i pesci, ma con la differenza, rispetto all'episodio originale, che ora Cristo non c'è: è un miracolo compiuto *in absentia* oppure, semplicemente, è solo sognato? La risposta sembra arrivare negli ultimi due versi: il Cristo ha strappato dal mondo reale questi malati, li ha «divelti» come erbacce, come se fossero indegni di partecipare della vita vera perché creature disonorevoli («obbrobriose»). I richiami alla natura sono piuttosto fitti all'interno del componimento: «nei giardini» (v. 2), «inferocite dai fiori» (v. 4), «assiepati» (v. 13), «erbaccia» (v. 20) e rendono la struttura della poesia circolare.

Pur nel dolore, il manicomio permette ad Alda Merini di raggiungere un certo grado di consapevolezza. Scrive Valentina Calista:

Prima c'era il senso del vago, dirompente bisogno di espellere dall'io la miscelanea presenza di sensazioni-visioni.

Dopo è la certezza, è la storia di questa donna che si affaccia alle porte dell'irrealtà tramite la realtà stessa, tramite quel luogo che è inferno in terra. Una trasfigurazione spirituale che ha radici nei grandi esempi di santi dell'antichità – San Francesco, Sant'Agostino – ed è così che il volto del condannato ingiustamente – perché non c'è ragione al manicomio ma solo una logica tutta della follia – assume il volto del perseguitato e quindi del Santo.¹

¹ V. Calista, *Alda Merini: quell'incessante bisogno di Dio*, p. 98.

Il dottore agguerrito nella notte
viene con passi felpati alla tua sorte,
e sogghignando guarda i volti tristi
degli ammalati, quindi ti ammannisce
una pesante dose sedativa
per colmare il tuo sonno e dentro il braccio
attacca una flebo che sommuova
il tuo sangue irruente di poeta.

5

Poi se ne va sicuro, devastato
dalla sua incredibile follia
il dottore di guardia, e tu le sbarre
guardi nel sonno come allucinato
e ti canti le nenie del martirio.

10

La poesia si compone per lo più di endecasillabi (fanno eccezione i versi 2, 7, 10). I primi due versi sono in assonanza («notte»-«sorte»), mentre i versi 9 e 12 sono in rima. Come il precedente, anche questo componimento presenta una struttura circolare, in questo caso data dal termine «sonno», che compare ai versi 5 e 11.

Viene descritta la scena notturna della somministrazione dei medicinali e della flebo da parte del medico di guardia, ma l'episodio assume caratteristiche quasi orrorifiche, come se si trattasse di un racconto del terrore vero e proprio. Il medico è «agguerrito», procede con «passi felpati» e *sogghigna*, «sicuro» di quel che fa. È dipinto come violento e sadico ma, a ben guardare, è proprio lui ad essere «devastato dalla [...] follia»: è il carnefice, se così si può chiamare, ad avere la caratteristica propria della vittima, ovvero il malato manicomiale. È lui il folle: «devastato / dalla sua incredibile follia / il dottore di guardia».

L'altro soggetto del componimento è una seconda persona singolare, che appare fin dai primi versi («tua» al v. 2, «ti ammannisce» al v. 4, «tuo sonno» al v. 6), ma si palesa essere poeta solo al verso 8. A questo poeta non resta altro che, nella desolazione e nell'impotenza, cantare «le nenie del martirio», ovvero i carmi della propria sofferenza. Da notare il 'ti' dell'ultimo verso, con funzione di dativo etico, come a dire che quelle poesie vengono cantate solo per se stessi: nessun altro le ascolterà; resteranno dietro alle sbarre come un silenzio.

Gli inguini sono la forza dell'anima,
tacita, oscura,
un germoglio di foglie
da cui esce il seme del vivere.
Gli inguini sono tormento, 5
sono poesia e paranoia,
delirio di uomini.
Perdersi nella giungla dei sensi,
asfaltare l'anima di veleno,
ma dagli inguini può germogliare Dio 10
e sant'Agostino e Abelardo,
allora il miscuglio delle voci
scenderà fino alle nostre carni
e strapparci il gemito oscuro
delle nascite ultraterrestri. 15

Il componimento risulta compatto grazie alla figura degli inguini, che nei primi due casi si trovano in anafora mentre nel terzo, in *variatio*, sono espressi in una funzione logica diversa e sono preceduti dalla congiunzione avversativa 'ma'. Si tratta, come già è emerso in più punti, di una parte del corpo che, scissa dal resto, diviene soggetto della lirica. Ai versi 1 e 5 viene data una definizione di che cosa siano gli inguini, nell'accezione dell'io poetico: sono una forza della natura generatrice di vita, come si evince chiaramente dai termini che afferiscono al campo semantico della nascita («germoglio di foglie», con l'allitterazione della palatale e «seme del vivere»). La seconda definizione che viene data, invece, utilizza termini che appartengono alla sfera del dolore: «sono tormento», «poesia e paranoia», «delirio di uomini». Interessante l'accostamento di poesia con paranoia: fra i quattro termini dei versi 5-7, poesia è l'unico ad avere significato positivo.

Ritorna, al verso 10, il termine «germogliare» e l'idea di nascita che porta con sé. Gli illustri figli di questo seme sono nientemeno che Dio, sant'Agostino e Abelardo, questi ultimi due importanti filosofi e teologi. La figura di Abelardo, in particolare, è celebre per l'intensa storia d'amore con l'allieva Eloisa, la quale gli costò l'evirazione. Si noti il richiamo al numero tre, come nei componimenti 5 («una triade di dei», v. 11) e 17 («tre occhi», v. 2).

L'avverbio «allora» (v. 12) irrompe all'improvviso nella scena, introducendo un'immagine carica di dramma, con l'accento posto nuovamente su di un termine fisico, «carni», che si accompagna quindi agli inguini protagonisti della poesia.

Chiude il componimento un novenario al cui centro spicca la parola «nascite», per concludere la circolarità del testo.

Nota la Calista che «le ripetizioni non sono un procedimento retorico, piuttosto sono un conseguenza incontrollata della pratica di scrittura di getto».¹ Inoltre, la visione avuta dall'io poetico non può considerarsi un risarcimento:

Il momento della visione mistica non lenisce comunque gli abissi di orrore e sofferenza che vive il poeta e i versi squarciano sempre la tela del pensiero che avanza nel flusso, nelle vene, delle visioni.²

¹ V. Calista, *Alda Merini: quell'incessante bisogno di Dio*, p. 99.

² *Ibid.*

10

Io ero un uccello
dal bianco ventre gentile,
qualcuno mi ha tagliato la gola
per riderci sopra,
non so.

5

Io ero un albatro grande
e volteggiavo sui mari.
Qualcuno ha fermato il mio viaggio,
senza nessuna carità di suono.
Ma anche distesa per terra
io canto ora per te
le mie canzoni d'amore.

10

Dal punto di vista metrico, si tratta di versi liberi di varia lunghezza.

La figura centrale del componimento è un uccello generico, al verso 1, che si rivela poi essere un «albatro grande», al verso 6. Questo animale rappresenta in modo inequivocabile l'io poetico, sia per l'impiego del pronome di prima persona singolare, sia per i due versi conclusivi: «io canto [...] / le mie canzoni d'amore», con una figura etimologica che non lascia spazio ad alcun dubbio circa l'identità di quell'io. A tal proposito spicca con evidenza anche il participio passato coniugato al genere femminile («distesa»). Anche gli antecedenti poetici sono ben esibiti: Alda Merini prende spunto da due illustri autori della letteratura inglese e francese, ovvero Samuel Taylor Coleridge, con *La ballata del vecchio marinaio* (1798) e Charles Baudelaire, con la nota poesia *L'albatro* (1861), che si rifà al precedente inglese. La poetessa milanese inserisce l'elemento divino – molto presente nella sua produzione letteraria in generale, ed in modo particolare ne *La Terra Santa* – in maniera diversa rispetto ai precedenti componimenti della raccolta, utilizzando la letteratura del passato, ma declinandola in modo tale da poter raccontare la propria personale esperienza. Si tratta dunque di un riuso con l'aggiunta però di un alto tasso di originalità. La Merini sembra attingere soprattutto da Baudelaire, che pone sin dall'inizio al centro della vicenda l'albatro e dà per scontato il lungo racconto riferito nel poemetto dal marinaio. L'intento però è chiaramente diverso rispetto a quello del poeta francese: mentre Baudelaire con *L'albatro* vuole spiegare quale sia il ruolo della poeta all'interno della società ed utilizza quindi l'animale come simbolo, la Merini ne accetta l'assunto e compie il passo successivo, ovvero quello di utilizzare quell'immagine già nota per parlare di sé e della propria esperienza da internata manicomiale. In poche parole, il testo francese è un punto di partenza per giungere ad un approdo nuovo.

Si vedano i versi di Baudelaire:

Spesso, per divertirsi, uomini d'equipaggio
catturano degli albatro, vasti uccelli dei mari,
che seguono, compagni indolenti di viaggio,
il solco della nave sugli abissi amari.

Li hanno appena posati sopra i legni dei ponti,
ed ecco quei sovrani dell'azzurro, impacciati,
le bianche e grandi ali ora penosamente
come fossero remi strascinare affannati.

L'alato viaggiatore com'è maldestro e fiacco,
lui prima così bello com'è ridicolo ora!
C'è uno che gli afferra con una pipa il becco,
c'è un altro che mima lo storpio che non vola.

Al principe dei nemi il Poeta somiglia.
Abita la tempesta e dell'arciere ride,
esule sulla terra, in mezzo a ostili grida,
con l'ali da gigante nel cammino s'impiglia.¹

Alda Merini utilizza un simbolo che, essendo già noto, non ha bisogno di ulteriori spiegazioni e lo rivitalizza, rimodellandolo ed adattandolo al proprio vissuto al fine di ricavarne nuove possibilità espressive. Il simbolo le permette infatti di aprire uno squarcio biografico carico di patetismo. Rispetto al modello, inoltre, il testo meriniano è, pur nella sua brevità, più crudo e diretto e non risparmia, ad esempio, il dettaglio violento della gola tagliata (v. 3). Drammatica anche la chiusa del componimento: «Ma anche distesa per terra / io canto ora per te / le mie canzoni d'amore», come a dire che il poeta, seppur gravemente ferito (in senso metaforico) all'interno del manicomio, riesce a trovare la forza d'animo necessaria a comporre. Per quanto riguarda le «canzoni d'amore» sopra menzionate, Alda Merini precisa:

Chi mi ha affibbiato l'epiteto un poco doloroso di poetessa d'amore ha sbagliato. Non sono mai stata una donna d'amore e neanche una donna inane, ma una donna d'azione che ha scritto d'amore per forza, come grido di vendetta. Perché l'amore stimola alla vendetta.²

¹ M. Santagata, L. Carotti, A. Casadei, M. Tavoni, *Il filo rosso. Antologia e storia della letteratura italiana europea*, Bari, Laterza, 2010, volume 2b: *Ottocento*, pp. 619-620. La traduzione è di A. Prete.

² A. Merini, *La pazza della porta accanto*, p. 43.

11

Sono caduta in un profondo tranello
come dentro ad un pozzo acquitrinoso.
O chi potrà salvarmi da questa immagine scaltra
che adombra un mobile amore?

In fondo al pozzo stanno giunchiglie di ombre 5
e il mio urlo sovrasta le acque.

Il camaleonte gagliardo guarda dalle orride piante
questo mio precipizio segreto.

Si tratta di versi liberi in alcuni casi anche piuttosto lunghi, come i versi 3 e 7. Il componimento procede di due versi in due versi, con una pausa interpuntiva alla fine (solo il v. 4 termina con un punto interrogativo).

L'io poetico riferisce la propria caduta in un tranello e conduce il racconto che si svolge in un imprecisato ambiente esterno ed acquatico; si osservino infatti i termini che afferiscono al mondo della flora acquatica: «pozzo acquitrinoso» (v. 2), «pozzo» (v. 5), «giunchiglie di ombre» (v. 5), «acque» (v. 6), «orride piante» (v. 7). Le «giunchiglie di ombre», inoltre, recano con sé un lieve valore metaforico.

È un luogo umido ed inquietante, che ben si presta ad essere il luogo di un inganno. L'aggettivo «profondo» potrebbe riferirsi, dal punto di vista logico, anche al «pozzo» del verso successivo. L'inganno è stato compiuto per mezzo di una «immagine scaltra» (v. 3) che «adombra», ovvero nasconde «un mobile amore». Continua, al verso successivo, il richiamo all'ombra (v. 5: «giunchiglie di ombre»), con il ritorno del termine «pozzo», che contribuisce a creare un racconto coeso tra le prime tre coppie di versi. Al verso 7 viene introdotta una nuova figura, il camaleonte, che riprende e sottolinea con energia i concetti di «immagine scaltra» (v. 3) e di «mobile amore» (v. 4), rappresentando appunto la mutevolezza, l'illusorietà e qui, più tragicamente, l'inganno perpetrato nei confronti dell'io poetico, fidatosi di un amore affatto stabile che l'ha condotto alla rovina («dentro ad un pozzo», v. 2; «in fondo al pozzo», v. 5; «il mio precipizio segreto», v. 8). Il camaleonte appare intento, forte e in posizione riparata, a guardarne la rovina. L'azione durativa e la fissità dello sguardo sono rafforzati dall'allitterazione dell'occlusiva velare sonora.

La poetessa si chiede chi potrà salvarla, poiché le sue urla sembrano essere abbastanza alte da raggiungere l'esterno e *sovrastare* il rumore delle acque. La lieve speranza, tuttavia, ha una durata breve: chiude il componimento l'espressione «precipizio segreto», il cui aggettivo non pare affatto di buon auspicio.

12

Io ho scritto per te ardue sentenze,
ho scritto per te tutto il mio declino;
ora mi anniento, e niente può salvare
la mia voce devota; solo un canto
può trasparirmi adesso dalla pelle
ed è un canto d'amore che matura
questa mia eternità senza confini.

5

Dal punto di vista metrico, si tratta di un componimento di sette endecasillabi non rimati. In particolare, il primo presenta sia un accento di 5[^], sia un accento di 6[^]. È una poesia molto compatta, con una serie di richiami che rendono il testo coeso; si notino, a tal proposito, l'anafora «ho scritto per te» ai versi 1 e 2 (al v. 1 con l'aggiunta del pronome personale); la figura etimologica «mi anniento, e niente» (v. 3) e la ripetizione di «un canto» ai versi 4 e 6. Tutti questi rimandi fanno sì che il testo risulti circolare ed unitario. Rilevante anche l'*enjambement* tra i versi 3 e 4 (tra verbo e complemento oggetto), 4 e 5 (tra soggetto e verbo) e 6 e 7 (di nuovo tra verbo e complemento oggetto). Sono da segnalarsi anche, oltre all'allitterazione della nasale al verso 2, l'allitterazione dell'alveolare sorda («ho scritto per te tutto [...]») e della fricativa labiodentale in «voce devota» (v. 4).

L'espressione «ardue sentenze», al verso 1, richiama sicuramente alla mente l'ode manzoniana *Il cinque maggio*, composta nel 1821 in occasione della morte di Napoleone Bonaparte. Si noti come il riferimento non sia una lirica d'amore, bensì una poesia civile. L'oramai proverbiale espressione viene però volta da Alda Merini al plurale. L'altra differenza sta nel fatto che non saranno i posteri a pronunciarla, ma è l'io poetico stesso che addirittura la scrive. Oltre alle sentenze, scrive anche del proprio declino, certa che nulla potrà salvarla, se non «un canto». Ancora una volta, la poesia è in grado di salvare un'anima dal decadimento.

Il nucleo tematico della caduta e del conseguente salvataggio è presente anche nella lirica precedente (11), qui però declinato in modo diverso, più speranzoso. La poesia assume differenti connotazioni, in Alda Merini, a seconda del momento. Lei stessa la definisce «un'entità», a volte positiva e salvifica, a volte assolutamente negativa e dolorosa, che nasce e muore in base a quello che chi la fa scaturire sta provando e vivendo:

La poesia nasce quando posso gratificarmi della bellezza; allora sono felice. Invece muore istantaneamente quando una figura pernicioso o qualcosa che non mi somiglia viene a disturbarmi.¹

La poesia, in quanto essenza dotata di una propria indipendenza (e forza), sottopone l'autrice ad una vera e propria violenza nel momento della stesura del testo:

¹ A. Merini, *Un'anima indocile*, p. 77.

Nessuno riuscirà mai a capirlo, nessuno riuscirà mai a fotografarlo. È un qualcosa di fisico, i miei muscoli subiscono contrazioni, convulsioni. Sono i tremendi elettroshock cui ti sottopone la poesia.²

Dunque, se da un lato è vero che la poesia ha un enorme potere consolatorio e viene perciò naturale invocarne l'aiuto, dall'altro bisogna anche saperne accettare l'irruenza. Da notare anche come, ancora una volta, il canto sia «un canto d'amore» (v. 6).

² *Ivi*, p. 78.

Il nostro trionfo

Il piede della follia
 è macchiato di azzurro,
 con esso abbiamo migrato
 sui monti dell'ascensione,
 il piede della follia 5
 non ha nulla di divino
 ma la mente ci porta
 lungo le ascese bianche
 dove fiotta la neve
 cresce il sambuco, 10
 geme l'agnello;
 abbiamo attraversato ponti
 esaminato misure,
 e quando l'ombra cupa
 del delirio incombeva 15
 sulla nuca profonda
 noi chinavamo il capo
 come sotto una legge,
 e la legge mosaica
 noi l'abbiamo composta 20
 ricavando spezzoni
 dagli altipiani chiusi;
 ecco, il nostro trionfo
 viene giù dalle montagne
 come larga cascata; 25
 noi siamo restati
 angeli uguali a quelli
 che in un giorno d'aurora
 hanno messo le ali.

Torna, nel tredicesimo componimento, l'elemento sacro che dà il nome alla raccolta. Rispetto alle poesie precedenti, si tratta di una lirica molto più corale, che pone l'accento sul pronome di prima persona plurale, anziché singolare, che viene anche reso esplicito in più di un punto (v. 17, v. 20, v. 26). Il titolo, del resto, è molto eloquente al riguardo: «Il *nostro* trionfo». La lirica si apre con un'espressione ripetuta anaforicamente al verso 5, «Il piede della follia». Viene raccontato un viaggio che i malati compiono attraverso un imprecisato paesaggio naturale e montuoso, arricchito ed impreziosito da fitti richiami biblici. È una sorta di delirio che però conduce al trionfo, non alla morte. Si legge qualcosa di molto simile anche in una pagina del *Diario*:

È strano come a volte dai nostri segreti doni, dalle nostre disperazioni più profonde nascono dei ponticelli gentili e nasca un Eden privato, colmo di risorse e di mutevoli compagnie. Su questi ponticelli si avventura l'anima disperata che canta un acanto liquido e ci si immagina vestiti di un manto rosso. Così sentivamo noi e stranamente il tono lucido del delirio diventava corpo e mistero, l'iniziazione si compiva lì, proprio ai margini della sofferenza più inaudita e noi non avevamo specchi per vedere questo mutamento graduale, ma sapevamo, sentivamo che segretamente avvenivano dei traslati; immutati fermi e ferventi diventavamo via via colonne lucide di agonia, un'agonia che però non preludeva alla morte, in quanto la morte nella follia non è mai contemplata né presa in esame.¹

Viene narrata un'iniziazione tutta psicologica, che ha luogo cioè nella mente dell'io poetico (e dei compagni che ne condividono il percorso), come si specifica al verso 7 («[...] la mente ci porta»). Di nuovo il richiamo al colore azzurro, come già nella poesia di apertura alla raccolta e come notato da Remo Pagnanelli.²

In alcuni punti la lirica assume quasi il tono di una litania, con delle strutture che, reiterandosi, creano un ritmo ripetitivo, come accade con l'anafora dei versi 1 e 5, il *tricolon* dei versi 9-11 e la bipartizione ai versi 12-13. L'avverbio «ecco» (v. 23) prepara il terreno alla chiusa del componimento ripetendo il titolo e avviando la vicenda a conclusione. Al verso 9 salta una virgola, presente invece al verso successivo: non sempre la sintassi è coerente, talvolta sacrificata per fini espressivi, talvolta trascurata forse nell'impellenza di comunicare immediatamente una verità forte, che l'io poetico sente come indifferibile.

¹ A. Merini, *L'altra verità. Diario di una diversa*, pp. 140-141.

² Si veda in proposito il già citato saggio *Nella pozza di Betesta*, p. 163.

Si tratta di versi intrisi di un profondo misticismo: si dice che «il piede della follia / non ha nulla di divino», ma poco dopo si cita l'agnello, chiaro simbolo dell'*Agnus Dei* e del sacrificio di Cristo e si parla della legge di Mosè (v. 19), ricevuta dai malati nel componimento 2 e in realtà, si legge ora, «composta / ricavando spezzoni». L'io poetico, infine, chiama «angeli» quel soggetto corale che agisce all'unisono. Per chi è stato costretto dalla vita a subire troppi soprusi è un piccolo trionfo e, in quanto tale, va celebrato.

Le più belle poesie
si scrivono sopra le pietre
coi ginocchi piagati
e le menti aguzzate dal mistero.
Le più belle poesie si scrivono 5
davanti a un altare vuoto,
accerchiati da agenti
della divina follia.
Così, pazzo criminale qual sei
tu detti versi all'umanità, 10
i versi della riscossa
e le bibliche profezie
e sei fratello a Giona.
Ma nella Terra Promessa
dove germinano i pomi d'oro 15
e l'albero della conoscenza
Dio non è mai disceso né ti ha mai maledetto.
Ma tu sì, maledici
ora per ora il tuo canto
perché sei sceso nel limbo, 20
dove aspiri l'assenzio
di una sopravvivenza negata.

Si tratta di un lungo componimento in versi liberi di misure differenti, in cui appaiono come centrali i temi della poesia e della religione. Si segnala un'anafora ai versi 1 e 5, variata al verso 5 con l'aggiunta del verbo «si scrivono». Ritorna anche il motivo della follia, declinato, in un'occorrenza, nella variante *pazzia* (v. 8 «divina follia», v. 9 «pazzo criminale»). Pur essendo la lirica indirizzata ad un'ipotetica seconda persona singolare – o forse, ancora meglio, ad una prima persona attutita – i primi quattro versi riecheggiano quella che in gioventù era un'abitudine della Merini, come lei stessa dichiara in un'intervista:

Le mie prime cose le ho scritte sulle pietre di casa, c'erano le case disastrose, così mi sedevo su una pietra e sull'altra scrivevo. Con la penna o la matita, ma forse la penna non c'era, quindi con il lapis, e su dei fogli trovati qua e là. Avevo quindici, sedici anni. Ero un'*enfant prodige*, una secchiona.¹

E di «mente aguzzata dal mistero» parla Tommaso Di Francesco, semicitando il quarto verso ed asserendo che quella della Merini è una «condanna vitale alla poesia».² Si tratta di una dichiarazione di poetica velata:

[...] una lezione compiuta e incessante di poetica e, insieme, lo svelamento del modo stesso di produzione della poesia che avviene in un andirivieni di «turni di notte».³

Il compiersi dell'atto poetico al cospetto di un altare gli conferisce una certa sacralità. Anche la follia presenzia il rito in quanto, appunto, «divina» (come da epiteto) e, di conseguenza, qualificata ed adatta al luogo. Il poeta diviene allora un «pazzo criminale» che si rivolge all'umanità tutta e parla della «riscossa» e di «bibliche profezie», come Giona. Da sottolineare la scelta della costruzione 'fratello a', anziché la più comune 'fratello di', ancora più forte di quella usuale e in grado di conferire anche un certo valore metaforico. Mengaldo nota che spesso, nella poesia ermetica, si assiste ad un «uso *passe-partout* della preposizione *a* [...] in luogo di altre preposizioni o [...] di nessi più analitici».⁴ Interessante l'accostamento a Giona, il quale fu profeta suo

¹ C. Ceci, *Il paradiso segreto di Alda*, in Merini, Alda, *Fuori da quelle mura. Poesie e prose inedite*, Bolsena (Vt), Massari Editore, 2012.

² T. Di Francesco, *Alda Merini, la mente aguzzata dal mistero*, in «il manifesto», 13 dicembre 1991.

³ *Ibid.*

⁴ P. V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in *La tradizione del Novecento*, terza serie, Torino, Einaudi, 1991, p. 138.

malgrado, in quanto inizialmente riluttante ad obbedire all'ordine divino di predicare. Allo stesso modo, il poeta è come costretto a versificare; una forza cui non può opporre resistenza lo spinge. Quando alla poetessa, infatti, fu chiesto se la poesia l'avesse sempre rispettata, rispose: «No, mi ha percorsa in tutti i modi»⁵, come fosse un'entità massiccia ed invincibile cui necessariamente doversi piegare.

Tra i versi 17 e 18 si segnala un politptoto («maledetto»-«maledici») foriero di un significato molto forte: il poeta maledice il proprio canto (e la sua è un'azione continuata: «ora per ora»). Egli si trova ora nel limbo, ovvero in una situazione incerta ed indefinita; l'unica cosa che gli è possibile fare è «aspirare l'assenzio / di una sopravvivenza negata», ovvero accettare l'amarezza, l'ebbrezza ed il dolore di tale condizione impossibile (in chiusura di componimento si staglia un icastico ossimoro).

⁵ A. Merini, *Un'anima indocile*, p. 91.

15

Quietati erba dolce
che sali dalla terra,
non suonare la tenera armonia
delle cose viventi,
mordi la tua misura
perché il mio cuore è triste
non può dare armonia.

5

Quietati erba verde
non salire sui fossi
col tuo canto di luce,
oh rimani sotterra
nuda dentro il tuo seme
com'io faccio e non do
erba di una parola.

10

La poesia è composta di due strofe di sette versi ciascuna, speculari anche nella struttura: si aprono entrambe con un'allocuzione ed una richiesta (alla quale è anteposta una negazione), un imperativo (al v. 5 e 11, rispettivamente) ed un riferimento all'io poetico con una negazione («non può dare armonia», al v. 7 e «non do / erba di una parola», ai vv. 13-14). Ancora una volta, i versi 1 e 8 si aprono con un'anafora, variata, nel secondo caso, nell'aggettivo. La ripetitività delle strutture sintattiche e delle figure retoriche è, in effetti, una costante all'interno de *La Terra Santa* e Maria Corti ne aveva trovato una possibile spiegazione, adducendo la causa ad una forma di lieve schizofrenia.¹

I versi 3 e 7 terminano con una rima identica («armonia»). Le parole che pertengono alla semantica della lirica ricorrono più volte sia nella prima strofa, sia nella seconda (nella prima: «suonare», «armonia», «misura», di nuovo «armonia»; nella seconda: «canto di luce», «parola»). Notevole la sinestesia «canto di luce» (v. 11) che crea una forte e suggestiva contrapposizione con il «sotterra» del verso successivo. La lirica combina e fonde l'elemento naturale con il canto, fino a generare una sovrapposizione in cui il canto rimane sottoterra, all'interno del seme, proprio come l'io poetico. Il risultato di questa comunione panica è, all'ultimo verso, un'espressione metaforica che condensa i due mondi: «non do / erba di una parola».

Conclude il componimento il termine «erba», impiegato anche in apertura (v. 1), che va così a creare una perfetta *Ringkomposition*, la cui circolarità non è data soltanto dalla ripetizione dei motivi e dei temi, ma anche dalla ripetizione degli stessi termini. Il testo acquista, in tal modo, una pregnanza unica in cui l'io poetico sembra monologare a voce alta, come fosse un attore che calca il palcoscenico di un immenso teatro, il teatro della vita.

¹ M. Corti, *Nota introduttiva*, in A. Merini, *La Terra Santa*, Milano, Scheiwiller, 1996, p. 163.

Forse bisogna essere morsi
da un'ape velenosa
per mandare messaggi
e pregare le pietre
che ti mandino luce; 5
per questo io sono scesa
nei giardini del manicomio,
per questo di notte saltavo
i recinti vietati
e rubavo tutte le rose 10
e poi...
prima di morire al mio giorno
o notte, o lunga notte
di solitudine assente,
o devastati giardini 15
dove io sola vivevo
perché l'indomani sarei
morta ancora di orrore
ma la sera, oh la sera
nei giardini del manicomio 20
a volte io facevo all'amore
con uno disperato come me
in una grotta di orrore.

Dal punto di vista metrico, si tratta di una lirica di ventitré versi liberi di vari metri, composta da un unico periodo. Il verso 11, che termina con tre puntini di sospensione, segna una cesura a livello di tono. La prima parte della poesia ha un carattere decisamente più narrativo e scorrevole; la seconda, invece, appare più singhiozzante, con un paio di *enjambement* che mozzano l'espressione (vv. 13-14: «notte / di solitudine»; vv. 17-18: «sarei / morta»). *In primis*, l'io poetico manifesta un'esitazione e rimarca, in secondo luogo, le motivazioni che lo hanno spinto ad agire in un certo modo. Conclude, al verso 11, con una frase sospesa («e poi...»), come se non riuscisse a completare il pensiero o come se non valesse la pena farlo. Si coglie, infatti, un'esasperazione di fondo che trova il proprio culmine nell'anafora dei versi 6 e 8, in cui la poetessa spiega – a sé stessa o ad un interlocutore (più probabilmente ad entrambi) – le ragioni del proprio comportamento.

La poesia sembra quasi il resoconto di un sogno. L'immagine in apertura di componimento è piuttosto oscura: l'io poetico si chiede se si debba essere avvelenati da un'ape per poter ottenere la luce. L'immagine, già di per sé poco chiara e passibile, per questo, di più di un'interpretazione, si accompagna ad un *adynaton*: le pietre, infatti, non saranno mai in grado di sprigionare luce (vv. 4-5). Non è chiaro che cosa rappresenti la figura dell'ape; potrebbe essere la pazzia che “punge” l'io poetico, ma si tratta solo di un'ipotesi. I versi successivi si aprono con le già citate anafore, la seconda delle quali introduce un elemento molto importante: il notturno. La notte, infatti, viene invocata anche al verso 13 («o notte, o lunga notte») e al verso 19, variata in *sera*. Il paesaggio notturno reca con sé anche la solitudine della poetessa («di solitudine assente», v. 14; «dove io sola vivevo», v. 16). L'altro elemento su cui vale la pena soffermarsi è l'ambiente: ci troviamo, questa volta, nei giardini del manicomio. L'elemento naturale è solitamente presente nelle liriche di questa raccolta; in questo caso, è declinato secondo una differente prospettiva, ovvero si assiste alla commistione dell'elemento naturale (il giardino) con quello umano (il manicomio); o forse, più correttamente, si dovrebbe dire che si assiste alla ricerca dell'elemento naturale in quello umano. Si legge nel *Diario*:

E di quelle rose magnifiche noi non potevamo cogliere nemmeno il profumo, non potevamo guardarle.

Ma il giorno che ci apersero i cancelli, che potemmo toccarle con le mani quelle rose stupende, che potemmo finalmente, che potemmo finalmente inebriarci del loro destino di

fiori, oh, fu quello il tempo in cui tutte le nostre inquietudini disparvero, perché finalmente eravamo vicini a Dio, e la nostra sofferenza era arrivata fino al fiore, e era diventata fiore essa stessa. Dio!, mi parve di essere un'ape; un'ape gonfia ed estremamente forte. E per ore, inginocchiata a terra stetti a bere di quella sostanza vitale, senza peraltro fiatare, senza dire a nessuno che avevo incontrato un nuovo tipo di morte.

Divine, lussureggianti rose!

Non avrei potuto scrivere in quel momento nulla che riguardasse i fiori perché io stessa ero diventata un fiore, io stessa avevo un gambo e una linfa.¹

Il brano tratto da *L'altra verità* è molto simile al presente componimento; ritornano, oltre alla comune situazione, anche gli stessi termini. In realtà, la prosa rivela un atteggiamento più speranzoso e positivo (nonché meno metaforico, com'è normale) rispetto a quello della lirica, i cui ultimi versi sono particolarmente carichi di angoscia e dolore (in cui è proprio «amore», fatalmente, a rimare con «orrore»). Da segnalare, nel brano, anche l'intima fusione panica dell'io poetico con il fiore, che si collega al quindicesimo componimento de *La Terra Santa*, che vedeva la poetessa strettamente connessa alla natura, quasi come se si trattasse di un'entità unica ed inseparabile. È dunque possibile trovare un po' di felicità – non illusoria – anche nell'ospedale psichiatrico (o meglio, nei suoi giardini):

Un ragazzo si procurò una chitarra e cominciò a suonare per noi nei giardini del manicomio. Aveva una voce deliziosa, e noi tutte lì, ad adorarlo. Cantava degli spiritual, guardando il cielo. Erano momenti incredibili perché le sbarre scomparivano e c'era solo l'aria, e c'eravamo noi, diventati piccoli. Tanti piccoli figli di Dio.²

¹ A. Merini, *L'altra verità. Diario di una diversa*, pp. 109-110.

² *Ivi*, p. 108.

17

Quando sono entrata
tre occhi mi hanno raccolto
dentro le loro sfere,
tre occhi duri impazziti
di malate dementi:

5

allora io ho perso i sensi
ho capito che quel lago
azzurro era uno stagno
melmoso di triti rifiuti
in cui sarei affogata.

10

Il componimento è costituito da dieci versi liberi. Spicca l'anafora «Tre occhi», ripetuta al secondo e al quarto verso. Questa è infatti l'inquietante accoglienza che la poetessa riceve al manicomio di Affori. Da notare l'aggettivazione che accompagna questi occhi: «duri impazziti / di malate dementi», in cui «impazziti» e «dementi» appartengono allo stesso campo di significato e dunque rafforzano l'idea di straniamento e disagio. Curioso il fatto che gli occhi siano tre: si tratta di un particolare che rende queste figure per nulla umane, quasi aliene. Inoltre, l'attenzione è focalizzata in modo esclusivo su questo dettaglio anatomico, isolandolo dal resto della persona e rendendolo, così, autonomo da quest'ultima. Il numero tre, come si è visto, è presente, pur in forme diverse, anche nei componimenti 5 e 9.

La lirica scorre pressoché priva di segni interpuntivi; i due punti dividono il componimento in due parti esatte e perfettamente simmetriche dal punto di vista grammaticale: al «quando» del verso 1, corrisponde l'«allora», in funzione esplicativa, del verso 6. La seconda parte, infatti, si pone come completamento della prima. Tra i versi 7 e 8 c'è un forte *enjambement*, che separa il nome dal proprio aggettivo e lo pone in posizione rilevata: quel lago, infatti, si legge poco dopo, è ridotto e declassato a stagno. Non è «azzurro» – aggettivo amatissimo dalla Merini – ma è «melmoso» e sarà la causa della morte dell'io poetico. Lo «stagno / melmoso» altro non è che una metafora della condizione in cui versa la poetessa; una condizione dura e insopportabile («allora io ho perso i sensi»). Nel *Diario* si legge un passo dedicato al momento dell'ingresso nel manicomio, in cui sono ben evidenziati sia la perdita dei sensi o, in ogni caso, lo stordimento provato dalla neopaziente, sia la sicurezza della morte ventura e la più completa impotenza di fronte ad essa:

Un po' per l'effetto delle medicine e un po' per il grave shock che avevo subito, rimasi in istato di coma per tre giorni e avvertivo solo qualche voce, ma la paura era scomparsa e mi sentivo rassegnata alla morte.¹

¹ A. Merini, *L'altra verità. Diario di una diversa*, p. 15.

Tangenziale dell'ovest

Tangenziale dell'ovest,
 scendi dai tuoi vertici profondi,
 squarta questi ponti di rovina,
 allunga il passo e rimuovi
 le antiche macerie della Porta, 5
 sicché si tendano gli ampi valloni
 e la campagna si schiuda.
 Tangenziale dell'ovest,
 queste acque amare debbono morire,
 non vi veleggia alcuno, né lontano 10
 senti il rimbombo del risanamento,
 butta questi ponti di squarcio
 dove pittori isolati
 muoiono un mutamento;
 qui la nuda ringhiera che ti afferra 15
 è una parabola d'oriente
 accecata dal masochismo,
 qui non pullula alcuna scienza,
 ma muore tutto putrefatto conciso
 con una lama di crimine azzurro 20
 con un bisturi folle
 che fa di questi paraggi
 la continuazione dell'ovest,
 dove germina Villa Fiorita.

La lirica è dedicata alla descrizione dell'ospedale psichiatrico di Affori, chiamato appunto «Villa Fiorita». Il luogo viene anche identificato nello spazio con delle coordinate geografiche, anche se abbozzate («Tangenziale dell'ovest»), per allontanarlo nello spazio e collocarlo in periferia. È un componimento in versi liberi piuttosto lungo, che si può suddividere in due parti: una prima porzione, fino al verso 7, ed una seconda, dall'ottavo verso in poi. Segna un netto distinguo la seconda anafora, questa volta identica alla prima – molto spesso, infatti, la seconda si costituisce come ampliamento o variazione della prima, ovvero tende ad assomigliare più ad un parallelismo che ad un'anafora vera e propria. Si approfondirà la questione in sede metrica.

La poetessa si rivolge direttamente alla tangenziale e confeziona i versi 2-4 con una struttura a *tricolon*, con il verbo in apertura di verso e, a seguire, un completamento (in due casi su tre costituito da un complemento oggetto). Si segnala un *enjambement* forte tra i versi 4 e 5 («rimuovi / le antiche [...])). La descrizione del paesaggio è condotta in modo originale: è un paesaggio, infatti, sul quale la tangenziale ha un ruolo attivo; lo modifica e lo plasma. Non si tratta di una scena immobile e fissa, ma di uno scenario che può evolvere (si osservino i verbi «squarta» e «rimuovi»).

Decisamente più impattante a livello emotivo la seconda parte della lirica, in cui trionfano i temi della morte e della solitudine, che si intrecciano fittamente fino a creare un viluppo indissolubile e tremendo. Al verso 9, la sinestesia «acque amare» si accompagna a «debbono morire», come se si trattasse di persone. Al verso successivo, si precisa che in quelle acque «non vi veleggia alcuno», sottolineando quanto quel luogo sia isolato. Si noti anche l'allitterazione della fricativa labiodentale, che rimarca l'espressione. Neppure da lontano si odono rumori (metaforicamente «[...] il rimbombo del risanamento»), tanto si è appartati dal resto del mondo. Ai versi 13 e 14 vengono ribaditi entrambi i temi – solitudine e morte. Interessante la costruzione transitiva del verbo *morire*, normalmente impossibile in quanto verbo inaccusativo. Si tratta di una licenza poetica di tipo grammaticale, che spicca anche grazie all'allitterazione della nasale bilabiale. Spesso si assiste a questa tipologia di costrutti nel linguaggio ermetico, come evidenzia Mengaldo, che parla di «impiego transitivo di verbi normalmente intransitivi (già segnalabili nei vociani) e simili libertà nella diatesi».¹

¹ P. V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in *La tradizione del Novecento*, p. 142.

Difficile decifrare l'espressione contenuta nei versi 15 e seguenti. La ringhiera è, con tutta probabilità, quella che recinta il manicomio; tuttavia, non è ben chiara la sua provenienza. Forse l'oriente rimanda a quei territori della Terra Promessa che intitolano la raccolta. Di nuovo, l'idea di morte al verso 19: «ma muore tutto putrefatto conciso», resa ancor più altisonante dall'allitterazione dell'occlusiva alveolare e dall'assenza della virgola a separare i due aggettivi. L'anafora della preposizione ai versi seguenti indica le due modalità di uccisione del tutto: la *lama* ed il *bisturi*, accompagnati da aggettivi iperpresenti nella raccolta meriniana (i qualificativi «azzurro» e «folle»). Ritorna, negli ultimi versi, la precisazione geografica che aveva aperto il componimento. La circolarità della poesia risulta dunque perfetta, come si è già visto, in precedenza, in più di un caso.

19

La luna s'apre nei giardini del manicomio,
qualche malato sospira,
mano nella tasca nuda.

La luna chiede tormento
e chiede sangue ai reclusi:
ho visto un malato
morire dissanguato
sotto la luna accesa.

5

All'interno di una poesia così breve, si assiste alla ricorrenza del termine «luna» per ben tre volte, distribuito in posizioni strategiche, vale a dire all'inizio, nel mezzo e alla fine del componimento. Nei primi due casi la medesima espressione è ripetuta tal quale; nell'ultimo caso, invece, viene variata, fino ad occupare l'intero settenario («sotto la luna accesa»). Ai versi 6 e 7, oltre all'*enjambement* forte, si segnala una rima baciata molto facile – una delle poche presenti nella raccolta. Oltre alla luna, l'altro motivo che ricorre è quello del malato, etichettato come *recluso* al verso 5. Addirittura, quest'ultimo viene «smembrato» in una sua parte – la mano – al verso 3. Il tema della corporeità scissa è più volte emerso nelle precedenti liriche, portando sempre con sé un certo senso di angoscia. Un flebile barlume di positività è, in realtà, offerto dalla luna che illumina i giardini del manicomio, come una fugace epifania. Tuttavia l'idillio – suggerito anche dal verbo «s'apre» – ha una durata brevissima: ben presto la luna mostra quale sia il suo vero compito, ossia quello di *chiedere il tormento* ed il dolore («il sangue», iconicamente). La richiesta è martellante: nei due ottonari che si susseguono, il verbo «chiede» è ripetuto due volte. Poco dopo, veniamo a conoscenza del fatto che la luna è riuscita nel proprio intento: è il malato a pagarne lo scotto, morendo dissanguato sotto la luce lunare. Si noti il gioco «sangue»-«dissanguato» che, pur con la frapposizione di un verso – il sesto – risulta immediatamente percepibile dal lettore. Se la luna, all'inizio, sembrava una gradevole presenza foriera di quiete, come in Leopardi, al verso 4 si rivela in tutta la sua crudeltà, fino ad illuminare, con il proprio bagliore, la sopraffazione e la morte di un recluso, qualificandosi, così, come oscura testimone e complice dello strazio innocente.

Canzone in memoriam

Il vento penetrerà le querce
 (fino a quando durerà il mio messaggio?)
 ma se io non scrivo più?
 Il vento squassa le nostre ombre
 su e giù per i pendii, 5
 lungo i parabrezza delle nuvole
 dove risuona la catena dell'aldilà.
 Ebbene io verrò a cercarti,
 madre mia benedetta,
 su in cima alle colline, 10
 sulle cime tempestose del Sinai.
 Perché tu eri la mia legge,
 la mia dottrina,
 tu sapevi aprire ogni parola
 e trovavi dentro il seme. 15
 Ecco, ora parlo, parlo
 forse una lingua blasfema
 e intanto tu continui a morire
 sotto la terra sotto il cardo.
 Giorno per giorno muori 20
 Perché io non vengo a cercarti,
 ma mi farò un bastone adatto
 il bastone di Aligi,
 verrò con te sulle montagne
 perché tu abiti alto 25
 e insieme cominceremo il coro
 il vero familiare assoluto
 coro che ci disintegra la bocca.

Canzone in memoriam inaugura la seconda parte della raccolta: ci troviamo giusto nel mezzo de *La Terra Santa*.

La costruzione della lirica non si discosta molto dalle precedenti, giocando la poetessa con parallelismi e ripetizioni: «Il vento [...]» (v. 1) e «Il vento [...]» (v. 4); «su in cima alle colline» (v. 10) e «sulle cime tempestose [...]» (v. 11); «Ecco, ora parlo, parlo» (v. 16); «sotto la terra sotto il cardo» (v. 19); «[...] un bastone adatto / il bastone di Aligi» (vv. 22-23); «[...] il coro / il vero familiare assoluto / coro [...]» (vv. 26-28).

L'io poetico compare in prima persona sin dall'inizio del componimento, qualificandosi come poeta: si notino i termini «messaggio» e «scrivo», accompagnati dal punto interrogativo. È, *in nuce*, una riflessione sulla propria condizione di poeta attuale e futura. Marcato, al verso 8, il pronome «io»: la poetessa sta facendo riferimento al proprio passato autobiografico e, infatti, si rivolge alla madre – con un tono affettuoso e, allo stesso tempo, riverente («madre mia benedetta»). L'espressione «cime tempestose» è nota nella letteratura italiana in quanto traduzione del titolo del romanzo inglese di Emily Brontë *Wuthering Heights* (1847). Il monte Sinai è, come detto in precedenza, il luogo in cui Dio trasmise i comandamenti al popolo ebraico. Al verso seguente, infatti, si cita la legge, pur declinata secondo un'istanza personale («la mia legge»). Un altro riferimento alla religione è al verso 17, con l'aggettivo «blasfema». All'epanalessi «[...] parlo, parlo» corrisponde l'espressione «[...] tu continui a morire», in cui l'azione viene resa come reiterata, quasi per «pareggiarla» al parlare. In altre parole, mentre l'io poetico si dilunga in parole, la madre *continua* a morire. Il fatto di morire lentamente e in modo prolungato è ribadito anche al verso 20 con la locuzione avverbiale «giorno per giorno». La lunga agonia rende il trapasso ancor più doloroso e difficile da tollerare. L'io poetico ammette la propria colpa «[...] io non vengo a cercarti», ribaltando completamente quanto affermato al verso 8 («Ebbene io verrò a cercarti»). Ci sarà però un risarcimento a tanto dolore: verrà intonato un coro «famigliare» e «assoluto», talmente potente da *disintegrare la bocca*.

Ambra Zorat osserva come le opposizioni spaziali vengano impiegate per la descrizione del manicomio: in questo caso abbiamo una «polarità alto / basso, che

rimanda all'opposizione paradiso / inferno».¹ Questo aspetto è legato in modo indissolubile a quanto contenuto nella Bibbia:

L'allusione all'altezza e alla verticalità è ricorrente nell'immaginario biblico dove la montagna è spesso simbolo di ciò che avvicina l'uomo a Dio, del tramite tra terra e cielo. Molti dei principali avvenimenti biblici si svolgono su delle alture: il Sinai è il monte dei dieci comandamenti; Gerusalemme è situata sul monte Sion a 800 metri d'altezza; secondo le indicazioni dell'evangelista Giovanni la moltiplicazione dei pani e dei pesci avviene su un monte vicino al Giordano (Gv 6,3); al Getsèmani, vicino al monte degli olivi, ha luogo l'angoscia di Cristo prima dell'arresto (Mt 26,30); sul Golgota sarà poi crocifisso (Mt 27, 33). Del «basso» la Bibbia parla relativamente poco.²

L'altra fonte che viene individuata³ è, naturalmente, la *Commedia* dantesca, giustificata anche da quanto la Merini scrive ne *L'altra verità*, come si è visto nel capitolo 3, dedicato a *La Terra Santa* nelle sue strutture generali.

Ciò che in modo macroscopico distingue il racconto meriniano dal modello dantesco è che nell'opera della poetessa il percorso dell'uomo non è più regolato, permesso e deciso dal Signore su uno sfondo immobile. Mentre il viaggio di Dante nell'oltretomba è significativamente orientato lungo un cammino di purificazione ed elevazione spirituale, ne *La Terra Santa* gli opposti trascolorano continuamente l'uno nell'altro.⁴

In questa lirica, nel caso specifico, vi sono parecchi punti che afferiscono chiaramente all'altura: i pendii (v. 5), le colline (v. 10), le cime del monte Sinai (v. 11) ed il bastone di Aligi (v. 23), «riferimento alla *Figlia di Jorio*, tragedia dannunziana nella quale il pastore Aligi saliva sulla montagna per abitare castamente assieme all'amata Mila».⁵

¹ A. Zorat, Tesi di dottorato in cotutela, Université Paris IV Sorbonne-Università degli Studi di Trieste, *La poesia femminile italiana dagli anni Settanta ad oggi. Percorsi di analisi testuale*, Anno accademico 2007/2008, p. 179.

² *Ivi*, pp. 179-180.

³ *Ivi*, p. 180.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ivi*, p. 181.

Laggiù dove morivano i dannati nell'inferno decadente e folle nel manicomio infinito, dove le membra intorpidite si avvolgevano nei lini	5
come in un sudario semita, laggiù dove le ombre del trapasso ti lambivano i piedi nudi usciti di sotto le lenzuola, e le fascette torride	10
ti solcavano i polsi e anche le mani, e odoravi di feci, laggiù, nel manicomio facile era traslare toccare il paradiso,	15
Lo facevi con la mente affocata, con le mani molli di sudore, col pene alzato nell'aria come una sconcezza per Dio, laggiù nel manicomio	20
dove le urla venivano attutite da sanguinari cuscini laggiù tu vedevi Iddio non so, tra le traslucide idee della tua grande follia.	25
Iddio ti compariva e il tuo corpo andava in briciole, delle briciole bionde e odorose che scendevano a devastare sciami di rondini improvvise.	30

Laggiù dove morivano i dannati è, senza dubbio, una delle liriche più note ed intense dell'intera raccolta.

Alda Merini vive e rivive nei suoi versi il percorso sacro e antico dell'imitazione di Cristo, in nome di Dio, attraverso l'identificazione con Gesù. Così il folle – *vittima* sacra – veste dunque i panni del martire, Agnello di Dio, il sacrificio supremo. Un vocabolario ricco di riferimenti: *sudario*, *lino*, *fascette*. Tutte rivisitazioni delle raffigurazioni cristologiche. Il dolore si trasforma in elevazione spirituale attraverso il riconoscimento della propria condizione e quindi si fa *messe* di Cristo. È questa la giustificazione al titolo dell'opera: Terra Santa perché in quel luogo chiamato manicomio non si commetteva peccato alcuno, era il paradiso promesso dove la mente malata non accusava alcun colpo oppure dove il martirio, talmente alto, rasentava l'estasi.¹

Il primo elemento che balza agli occhi, anche solo visivamente, ancor prima di soffermarsi sul testo con un'attenta lettura, è la straordinaria ricorrenza dell'avverbio «laggiù»: ben cinque volte in trenta versi. In quattro casi su cinque, l'impostazione grafica della lirica ne aiuta il riconoscimento. Sono inoltre disseminati nel testo, specie nella sua prima porzione, tutta una serie di richiami fonici che insistono, in particolare, sulle alveolari – sia sorde, sia sonore: «dannati» (v. 1), «infinito» (v. 3), «intorpidite» (v. 4), «semita» (v. 6).

Si ha l'impressione, leggendo la poesia, di assistere ad una performance fisica, quasi oracolare, come se la poetessa recitasse veramente questi versi di sofferenza, come se si facesse portavoce del dolore. Le tematiche trattate sono delicatissime, ma vengono affrontate in modo piuttosto crudo, indugiando in più punti sulla corporeità e sui dettagli più brutali del manicomio. L'ospedale psichiatrico è identificato, in prima istanza, come luogo di morte; è un «inferno decadente e folle», ma è anche il posto che permette, a differenza degli altri, di raggiungere e guadagnare il paradiso (v. 15). Per tre volte si cita il nome di Dio, ma non lo si invoca; Dio è qui un termine di paragone. L'afflato religioso che pervade il componimento è fortissimo ed emerge sin dall'inizio: evidenziato dall'allitterazione della sibilante, emerge l'espressione «sudario semita», che richiama la figura di Cristo e della sua passione. Anche nella “strofa” successiva

¹ V. Calista, *Alda Merini: quell'incessante bisogno di Dio*, p. 99. Le parole che riporta Valentina Calista sono un ripreso pressoché testuale di quelle della poetessa ne *L'altra verità*: «[...] direi che lì dentro ci si scordava della religione e di tutto ciò che concerne l'idea del Signore. E, purtuttavia, quella, io l'ho chiamata Terra Santa proprio perché non vi si commetteva peccato alcuno, proprio perché era il paradiso promesso dove la mente malata non accusava alcun colpo, dove non soffriva più, o dove il martirio diventava tanto alto da rasentare l'estasi.» (A. Merini, *L'altra verità. Diario di una diversa*, pp. 105-106).

(non può metricamente definirsi strofa, tuttavia la grafica ce la suggerisce) torna il lenzuolo, accompagnato da alcuni dettagli fisici (i piedi, i polsi, le mani), e dal dato «odoravi di feci» (v. 12) che suscita, nella sua inesorabile durezza, la compassione del lettore per quelle terribili condizioni di vita. La seconda metà del componimento si apre con un termine di grande letterarietà: «affocata», impiegato da Dante, ad esempio, e da D'Annunzio. Un termine, dunque, che innalza stilisticamente il tono, ma subito dopo lo affossa dal punto di vista contenutistico, poiché introduce degli elementi che sono «[...] sconcezza per Dio». Sono, di nuovo, delle parti del corpo isolate quelle su cui viene spostata l'attenzione del lettore. Rilevata dall'allitterazione della nasale bilabiale rispetto al resto della "strofa" appare l'espressione «mani molli» (v. 16). Eppure, in questo inferno in cui persino l'intimità è violata, è possibile vedere Dio e «toccare il paradiso». Le idee sono infatti «traslucide», ossia trasparenti; nella follia, permane e si conserva la lucidità. E ancora, «Iddio ti compariva». Lo smembramento del corpo, segnato dall'anadiplosi «[...] in briciole / delle briciole bionde e odorose» indica che il malato sta subendo una passione molto simile a quella del Cristo. Quel corpo così maltrattato si spargerà sulla terra «biondo», ossia chiaro e bello – secondo l'accezione classica – e «odoroso», in netto contrasto con il verso 12 («odoravi di feci»). Nemmeno a quel punto, però, il malato avrà pace, poiché le rondini ne strazieranno il corpo – o quanto tristemente ne rimane.

Cessato è finalmente questo inferno,
già da gran tempo, ormai la primavera:
l'indole giusta

del sonno mi risale le caviglie
mi colpisce la testa come un tuono.

5

Finalmente la pace,
i miei fianchi e la mia mente vinta,
ed io riposo giusta sui declivi
della mia sorte almeno per quell'ora
che mi divide dall'infame aurora.

10

Il componimento si interpone a due lunghe liriche in cui la tematica religiosa e biblica è preponderante. Si tratta quasi di un intermezzo in cui l'io poetico pare riconciliarsi, sebbene momentaneamente, con l'ambiente circostante. Torna il concetto di inferno – immancabile filo rosso che ripercorre tutta *La Terra Santa* e si collega strettamente al manicomio – ma pare essere accantonato, almeno per un po', in favore della primavera. L'idea di rinascita che questa stagione porta con sé viene ripresa, all'ultimo verso, con l'aurora. Tuttavia, al verso 10, l'epiteto che accompagna la prima apparizione mattutina della luce è «infame», in quanto porterà ad un nuovo giorno e, di conseguenza, a nuovi tormenti. La potenza del sonno è considerata, con una similitudine, alla stregua di quella di un tuono.

La seconda parte della lirica si apre con la tanto agognata pace. Il corpo (espresso con la sineddoche «i miei fianchi») e la mente finalmente cedono, «vinte»; l'io poetico può godere la meritata calma («io riposo giusta», che richiama «l'indole giusta / del sonno [...]» ai versi 3-4). Anche il termine «declivi / della mia sorte» richiama la dolcezza, indicando un pendio lieve. La quiete è effimera («almeno per quell'ora», v. 9), ma forse sufficiente all'io poetico per ristorarsi. Conclude il componimento una rima baciata facile, in linea con la ritrovata calma («ora»-«aurora»).

Le parole di Aronne

Le parole di Aronne
 erano un caldo pensiero,
 un balsamo sulle ferite
 degli ebrei sofferenti;
 a noi nessuno parlava 5
 se non con calci e pugni,
 a noi nessuno dava la manna.
 Le parole di Aronne
 erano come spighe,
 crescevano nel deserto 10
 dove fioriva la fede;
 da noi nulla fioriva
 se non la smorta pietà
 di chi ci stava vicino
 e il veto antico ancestrale 15
 dei paludati d'inferno.
 A noi nessuno parlava;
 eppure eravamo turbe,
 turbe golose assetate
 di bianchi pensieri. 20
 Lì dentro nessuno
 orava piangendo
 sulla barba del vecchio Profeta
 e Mosè non sprofondò mai
 nel nostro inferno leggiadro 25
 con le sue leggi di pietra.

Il componimento è ricco di richiami all'Antico Testamento, ma in modo nuovo ed originale rispetto ai precedenti testi.

Ne *Le parole di Aronne* [...] compare un riferimento al fratello di Mosè, che rappresenta un punto di riferimento importante per il popolo ebraico durante il viaggio nel deserto. Nonostante l'episodio del vitello d'oro (Es 32, 1-25), Aronne, infatti, è considerato come il fondatore dell'istituzione sacerdotale. Nei suoi versi la poetessa fa riferimento al personaggio biblico sottolineandone il ruolo di guida e soprattutto la missione consolatrice. [...]

Il testo si fonda su un sistema di ripetizioni che istituiscono un confronto continuo tra l'esperienza dei malati rinchiusi nel manicomio e quella degli ebrei in viaggio nel deserto. Entrambi versano in una condizione di difficoltà, ma mentre nelle Sacre Scritture il popolo d'Israele può contare su Aronne e sulla sua capacità di ascolto, i malati non possono fare affidamento su nessuno. Conoscono solo calci e pugni. Non ricevono la manna (Es 16, 13-16), figura dell'Eucarestia, né parole di comprensione. Il sostantivo plurale «turbe», usato per definire i malati ai versi 18 e 19, è di origine biblica ed insieme dantesca. È impiegato con riferimento alle folle che seguono il Cristo durante le sue predicazioni, ma ritorna anche in diversi passaggi della *Divina Commedia* dove indica la moltitudine di anime, di angeli e di demoni. Lo stato di isolamento e di privazione nel quale si trovano le turbe di malati è evidenziato dall'uso insistito di pronomi indefiniti con valore negativo. La dettagliata enumerazione delle sconfitte conduce ad una tremenda constatazione: Mosè non può essere sceso nelle voragini del manicomio.¹

Dal punto di vista strutturale, la lirica presenta la ripetizione del titolo in due punti (v. 1 e v. 8). «Le parole di Aronne / erano [...] / un balsamo sulle ferite» mette ancor più in evidenza, con la lunga metafora e *l'enjambement*, il duro trattamento riservato ai malati. In seguito «Le parole di Aronne» vengono paragonate a spighe che crescono. In entrambi i casi, poi, si assiste alla negazione di quanto appena espresso (v. 5 «a noi nessuno parlava» e v. 13 «da noi nulla fioriva», con l'allitterazione della nasale per marcare l'opposizione ai precedenti versi). Al verso 15, l'impiego della dittologia sinonimica «antico ancestrale» priva, per di più, di virgola, ha la funzione di sottolineare la dolente e ripetitiva condizione dei malati, definiti, con un'espressione molto carica dal punto di vista emotivo, «paludati d'inferno». L'anadiplosi «eppure eravamo turbe / turbe golose assetate» raduna gli internati dell'ospedale psichiatrico come fossero un vero e proprio popolo. Al verso 22, il verbo «orava», anziché il più comune *pregava*, innalza il tono della lirica, che si conclude con la citazione dell'assenza dei due personaggi biblici Aronne (definito solo con l'epiteto di Profeta) e Mosè. Nessuno dei

¹ A. Zorat, Tesi di dottorato in cotutela, pp. 178-179.

due, infatti, mise mai piede in quello che è definito ossimoricamente «inferno leggiadro».

24

Io sono certa che nulla più soffocherà la mia rima,
il silenzio l'ho tenuto chiuso per anni nella gola
come una trappola da sacrificio,
è quindi venuto il momento di cantare
una esequie al passato.

5

La lirica è, nella sua brevità, incisiva. Presenta dei versi molto lunghi (i primi due contano diciassette sillabe) ed un andamento narrativo. Si segnalano, ad inizio componimento, la sineddoche «la mia rima» e, al verso 3, una similitudine che si estende per tutto l'endecasillabo.

La postura dell'io poetico è, finalmente, positiva: intende addirittura celebrare le esequie al passato, come se volesse oramai lasciarselo per sempre alle spalle. Da notare come il sostantivo, normalmente plurale (dal latino *exsequiae, -arum*) sia qui utilizzato al singolare. Il testo è costruito e gioca su una coppia di opposti e una coppia di corrispondenze: al «soffocare» del primo verso corrisponde, al verso 2, «nella gola» e al silenzio (v. 2) si oppone nettamente il verbo «cantare» (v. 4).

Ogni mattina il mio stelo vorrebbe levarsi nel vento
soffiato ebrietudine di vita,
ma qualcosa lo tiene a terra,
una lunga pesante catena d'angoscia
che non si dissolve. 5
Allora mi alzo dal letto
e cerco un riquadro di vento
e trovo uno scacco di sole
entro il quale poggio i piedi nudi.
Di questa grazia segreta 10
dopo non avrò memoria
perché anche la malattia ha un senso
una dismisura, un passo,
anche la malattia è matrice di vita.
Ecco, sto qui in ginocchio 15
aspettando che un angelo mi sfiori
leggermente con grazia,
e intanto accarezzo i miei piedi pallidi
con le dita vogliose di amore.

L'incipit della poesia richiama quelle già citate righe del *Diario* in cui Alda Merini dice di sé: «Non avrei potuto scrivere in quel momento nulla che riguardasse i fiori perché io stessa ero diventata un fiore, io stessa avevo un gambo e una linfa.»¹

È, in effetti, uno dei rarissimi momenti di beatitudine all'interno del manicomio. In questi versi, quella che viene definita con un aulicismo già montaliano «ebrietudine», lascia spazio ad «una lunga pesante catena d'angoscia» che pare avere la meglio sulla volontà di librarsi nell'aria. Per ben due volte occorre il termine «vento» (vv. 1 e 7), accompagnato dal desiderio della poetessa di inseguirlo e gettarvisi. Eloquente, a tal proposito, l'opposizione ai versi 7 e 8: ciò che l'io poetico cerca non corrisponde a ciò che trova. Tuttavia, c'è uno spiraglio di speranza: una «grazia» che, seppure «segreta», c'è. Anche la malattia può essere feconda, generatrice di vita e, dunque, sensata. Questo fa sì che l'io poetico possa aspettarsi che un angelo le si avvicini, un angelo che la sfiori, con quella stessa grazia del verso 10. Si noti, infatti, che la posizione che assume l'io poetico è quella di una persona che prega (v. 15: «Ecco, sto qui in ginocchio», con la presenza dell'avverbio che sembra rinforzare la speranzosa attesa).

Ritorna, al verso 18, come in una struttura circolare, il dettaglio dei piedi – che costituivano, al verso 1, lo stelo – ora definiti «pallidi», con una ben percepibile allitterazione della bilabiale sorda. Forte della lieve ma, al tempo stesso, consistente grazia ricevuta, la poetessa sembra pronta anche a ricevere amore («con le dita vogliose di amore», v. 19). Nonostante il luogo non sia il più adatto e l'anima abbia subito duri colpi, la poetessa non smette di credere nel potere dell'amore. Del resto, «per la Merini amore e vita coincidono».²

¹ A. Merini, *L'altra verità. Diario di una diversa*, pp. 109-110.

² P. Saggese, *Amore disperato e sublimante, tra antico e moderno*, p. 13. Il presente saggio è consultabile qui: <https://docplayer.it/4073497-Amore-disperato-e-sublimante-tra-antico-e-moderno.html>.

La Terra Santa è il componimento che, oltre a dare il titolo alla raccolta, rappresenta il suo culmine. Si tratta di una poesia piuttosto nota, sovente separata dall'opera e recitata dalla stessa Merini in più di un'occasione. Le sue caratteristiche strutturali – oltre alla lunghezza – la rendono infatti facilmente isolabile e passibile di un'interpretazione dedicata. Si suddivide in quattro strofe irregolari, ma nelle quali è possibile ravvisare degli elementi ritornanti, *in primis* il termine Gerico e, in seconda battuta, la figura di Cristo. Ritorna prepotentemente il tema sacro, ribadito in tutte le strofe. Il manicomio è accostato chiaramente alla città di Gerico (vv. 3-4), sottolineato anche da un evidente *enjambement*.

La poetessa «esplicita senza pietà l'evidenza»: le mura del manicomio sono le mura di Gerico, dentro di esse i malati come Cristo vengono battezzati, anche se con acqua inquinata. In mezzo alla folla c'è il Messia, un pazzo che urla tutto il suo amore in Dio, lo grida al cielo e in faccia ai Farisei, che come aguzzini dall'alto sono pronti a giudicarlo. I malati vengono allora descritti come un branco di asceti (e l'uso del termine branco palesa il giudizio negativo imposto dai cosiddetti sani), sono uccelli pronti a volare via, a seguire il Signore e partecipare alla sua messe. Come Gesù i malati affrontano il martirio, la crocifissione diventa allora la condanna agli elettroshock e alla solitudine di chi non può amare nessuno. Lavati e sepolti, come Cristo esperiscono la morte e la resurrezione, ma secondo un procedimento antitetico, non salgono in cielo, sprofondano nell'avello.¹

L'andamento della lirica è molto scorrevole, quasi narrativo: si notino, ad esempio, la ricorrenza della congiunzione copulativa 'e' – in modo particolare nella prima strofa – e le ripetizioni (come l'anadiplosi ai versi 17-18).

Al verso 14, il riferimento agli uccelli richiama il decimo componimento, *Io ero un uccello*. Se prima però era solo l'io poetico ad identificarsi in questa figura, ora tutti i malati formano uno stormo. Sono, anzi, un «branco (/ di asceti)». Tra i versi 18 e 19 si segnala una rima baciata intensa dal punto di vista spirituale («[...] Signore / e Cristo il Salvatore»). L'atmosfera della lirica, in generale, è intrisa di misticismo, attraversata da un afflato religioso forte, non solo per i chiari rimandi biblici, ma anche – e soprattutto – per la religiosità vissuta in modo sincero, sentita sulla propria pelle. La ritualità del cattolicesimo viene completamente capovolta, ovvero riletta alla luce dell'esperienza biografica della poetessa: così il battesimo diviene battesimo con «acqua infettata»; un

¹ A. Zorat, tesi di dottorato in cotutela, p. 185.

pazzo è il Messia e la resurrezione è, in realtà, discesa agli inferi (con un termine prettamente dantesco: «avello», v. 26).

Il fulcro della lirica è da ricercarsi probabilmente nella terza strofa: il malato viene privato di ogni cosa, specialmente dell'amore. «[...] un pazzo / non può amare nessuno» risuona terribile: non è, infatti, una rinuncia; è un'imposizione calata dall'alto, un divieto feroce, un divieto di vivere.

Ambra Zorat vede una connessione tra il presente componimento e la poesia incipitaria di *Neurosuite* (1970) di Margherita Guidacci, che fu ricoverata, sul finire degli anni Sessanta, in una clinica neurologica a causa di un esaurimento nervoso.

Nero con movimento

Ombre convulse intorno ad una fiamma,
neri brandelli di nubi strappate,
erba dolente, frustata dal vento,
e l'orrore
di uccelli prigionieri in una rete
che premono col petto impazzito
sbattendo l'ali tra le maglie
in un volo sempre abortito, un impeto
senza tregua né foce (il cacciatore
già da un cespuglio vicino li spia
con allegria feroce).²

Ciò che giustifica tale accostamento è l'immagine degli uccelli:

I ricoverati in manicomio sono descritti da Guidacci come «uccelli prigionieri in una rete», un paragone che richiama i versi meriniani: «eravamo come gli uccelli e ogni tanto una rete oscura ci imprigionava». Si tratta di una consonanza forse riconducibile alla comune esperienza biografica dell'ospedale psichiatrico come sistema di oppressione (la rete) verso degli esseri indifesi (gli uccelli), tuttavia essa si rivela oltremodo significativa e fa risuonare nella mente un passaggio del Salmo 124: «L'anima nostra è stata liberata, / come l'uccello dal laccio del cacciatore: / il laccio si è spezzato e noi siamo tornati in libertà» (Sl 124,7). Attraverso l'accenno ai piccoli volatili, entrambe le poetesse pongono l'accento sul sentimento di inermità provato dai malati sottoposti a continue sevizie fisiche e psicologiche, ma evidenziano anche il loro doloroso bisogno di libertà. Ad ogni volo, ad ogni loro tentativo di fuga si oppone infatti la realtà claustrofobica del manicomio, rappresentata dalla rete che intrappola e impedisce la liberazione.³

² M. Guidacci, *Le poesie*, Firenze, Le Lettere, 1999, p. 171.

³ A. Zorat, Tesi di dottorato in cotutela, pp. 185-186.

Le dune del canto si sono chiuse,
o dannata magia dell'universo,
che tutto può sopra una molle sfera.
Non venire tu quindi al mio passato,
non aprirai dei delta vorticosi, 5
delle piaghe latenti, degli accessi
alle scale che mobili si danno
sopra la balaustra del declino;
resta, potresti anche essere Orfeo
che mi viene a ritogliere da nulla, 10
resta o mio ardito e sommo cavaliere,
io patisco la luce, nelle ombre
sono regina ma fuori nel mondo
potrei essere morta e tu lo sai
lo smarrimento che mi prende pieno 15
quando io vedo un albero sicuro.

Dall'ambientazione sacra, passiamo ora ad una riflessione dell'io poetico. La lirica si compone di sedici versi endecasillabi (eccetto il 9, forse per sottolineare la presenza del personaggio di Orfeo) non rimati, tuttavia molto musicali: si notino l'allitterazione dell'alveolare ai versi 1 e 5 («[...] dune del [...]», al v. 1 e «[...] dei delta [...]», al v. 5); della sibilante tra i versi 6, 7, 8 e 9 («[...] accessi / alle scale che mobili si danno / sopra la balaustra [...] / resta, potresti anche essere [...]») e dell'occlusiva bilabiale al penultimo verso («[...] prende pieno»).

Vi sono, a livello strutturale, delle ripetizioni che garantiscono una certa compattezza alla poesia, come la negazione anaforica ai versi 4 e 5 e la richiesta – a questo ipotetico tu, ora quasi Orfeo, ora «sommo cavaliere» – di *restare*, ai versi 9 e 11.

Torna anche, come succede di frequente, il tema della luce¹, questa volta in chiara opposizione all'ombra. L'io poetico si dichiara, con un'inversione, «regina» nelle ombre, ma sofferente nella luce (v. 12), con un logica oppositiva che diviene anche quella di dentro e «fuori» (v. 13) e vita e morte («potrei essere morta [...]», v. 14).

Il paesaggio delineato con rapidi tocchi nell'incipit è un paesaggio metaforico: le «dune» del verso 1 sono riferite al canto, i «delta vorticosi» (v. 5) non sono fiumi, ma ferite e, in chiusura di componimento, quello che viene definito «albero sicuro» – peraltro di non facile interpretazione – è sicuramente qualcosa in più di una semplice pianta. Probabilmente l'aggettivo «sicuro» è da intendersi alla latina (da *sine cura*, ossia privo di preoccupazioni). Ecco dunque che un animo turbato come quello del poeta non che può che provare «smarrimento» di fronte alla tranquillità (e infatti poco prima si dice «[...] io patisco la luce», ovvero, più in generale, la sicurezza e la positività).

Torna, a metà lirica, l'amatissimo Orfeo, già presente nel quarto componimento, qui con funzione salvifica, evocato direttamente dalla poetessa come una persona reale e non mitica. Da notare il possessivo «mio» nella seconda allocuzione (v. 11), ad indicare il tono confidenziale instaurato con questa figura che è un tutt'uno con il canto (come, del resto, la poetessa).

¹ Si veda, in proposito, il già più volte citato saggio *Nella pozza di Betesta*, di R. Pagnanelli.

Rivolta

Mi hai reso qualcosa d'ottuso,
una foresta pietrificata,
una che non può piangere
per le maternità disfatte.

Mi hai reso una foresta 5
dove serpeggiano serpi velenose
e la jena è in agguato,
perché io ero una ninfa

innamorata e gentile,
e avevo dei morbidi cuccioli. 10

Ma le mie unghie assetate
scavano nette la terra,
così io Medusa
fissa ti guardo negli occhi.

Io esperta sognatrice 15
che anche adesso mi rifugio in un letto
ammantata di lutto
per non sentire più la carne.

Si tratta di versi di varia lunghezza – prevalentemente settenari, ottonari e novenari. Si evidenzia un'anafora ai versi 1 e 5, che conferisce compattezza alla lirica. Nella prima parte del componimento si procede con una lunga metafora che afferisce, in un primo momento, al mondo naturale e, in seconda battuta, a quello animale. Ciò che consente l'accostamento è il tema della maternità, più e più volte frequentato dalla Merini, sia in poesia, sia in prosa. In questo caso, la prole è addirittura identificata con l'appellativo «morbidi cuccioli», riservato, di norma, alle piccole creature animali. La lirica si apre con un'accusa rivolta dall'io poetico ad un'ipotetica seconda persona, colpevole di averla reificata, resa «qualcosa» (v. 1), ossia un oggetto («ottuso», per di più). Si assiste poi ad una sorta di *climax* ascendente per la quale da oggetto, ora l'io poetico diviene una «foresta pietrificata», concetto ribadito al verso 5 (senza aggettivo). Al verso 6 è da segnalare la figura etimologica «serpeggiano serpi», caratterizzata inoltre da una forte allitterazione della sibilante. Si notino gli animali scelti – il serpente e la iena – simboli, rispettivamente, dell'astuzia malvagia e della crudeltà. È forte la contrapposizione che ha luogo ai versi 8 e 9: l'io poetico si definisce «[...] una ninfa / innamorata e gentile», marcando il pronome personale «io» (in terza posizione nell'ottonario del verso 8). A differenza delle altre creature maligne, inoltre, la poetessa ha dei «cuccioli», termine connotato positivamente e valorizzato, inoltre, dall'aggettivo che fa riferimento ad una sensazione tattile piacevole. Al verso 11 avviene una brusca rottura, sottolineata dalla congiunzione avversativa che introduce un'immagine forte: l'io poetico che scava a mani nude la terra. L'attenzione è focalizzata sulle unghie, con un'impressiva sineddoche. Ed ecco che ha luogo un'ulteriore trasfigurazione: l'io poetico è ora Medusa, la terribile Gorgone che pietrifica con lo sguardo. Infine, la poetessa, sfinita da questo sogno («Io esperta sognatrice», v. 15) non può fare altro che rifugiarsi in un letto. Notevole ed eloquente l'assonanza «letto»-«lutto» che, con la pregnanza del termine «carne», chiude uno dei componimenti più visionari in una raccolta che si caratterizza invece per il pragmatismo dell'espressione.

Toeletta

La triste toeletta del mattino,
corpi delusi, carni deludenti,
attorno al lavabo

il nero puzzo delle cose infami.

Oh, questo tremolar di oscene carni, 5

questo freddo oscuro

e il cadere più inumano

d'una malata sopra il pavimento.

Questo l'ingorgo che la stratosfera 10

mai conoscerà, questa l'infamia

dei corpi nudi messi a divampare

sotto la luce atavica dell'uomo.

La lirica si compone di dodici versi di varie misure. L'io poetico utilizza il momento della toeletta come pretesto per poter parlare più diffusamente della condizione dei malati dell'ospedale psichiatrico, analizzando in maniera originale – ma consueta per l'opera – gli internati: costoro, infatti, non sono uomini visti nella loro totalità, ma sono dei corpi. Non solo: sono addirittura delle «carni» (v. 2), delle «oscene carni» (v. 5), con una sorta di *climax* ascendente, su cui si riflette il male. Pregnante l'*isocolon* al secondo verso, con la ripresa, per di più, della stessa radice negli aggettivi. Notevole anche la sinestesia «nero puzzo», al verso 4, che condensa in due sole parole il sentire della poetessa. Si nota, nel componimento, la volontà di riprendere gli stessi termini, scelta che va in una precisa direzione: quella di rimarcare determinate parole e riproporle al lettore così da coinvolgerlo il più possibile nel contesto manicomiale, realtà ai più sconosciuta, realtà complessa ed intrisa non soltanto di dolore, ma proprio di male. Così, la toeletta del mattino «è triste», i corpi sono «delusi», le carni sono «deludenti» ed «oscene» e il freddo è «oscuro» (con un'altra sinestesia molto intensa). L'aggettivazione è sobria, misurata, mai ridondante. Nella sua sinteticità e pacatezza, Alda Merini riesce, magistralmente, a dire tutto.

Le «cose infami» del verso 4 ritornano, al verso 10, come «infamia», con una connotazione, dunque, ancor più generale. Ritornano anche i corpi del verso 2, ora «nudi» e «messi a divampare» (v. 11). L'aggettivo «inumano», al verso 7, ritorna, all'ultimo verso, nella sua forma sostantivale, per di più priva del prefisso negativo («uomo»).

L'io poetico non si lascia andare a considerazioni patetiche, ma esprime tutta la propria sofferenza in modo asciutto, breve, quasi impersonale. Sembra di assistere, semplicemente, alla descrizione di una scena: prima la toeletta, poi la caduta di una malata – che, curiosamente, non produce nemmeno rumore, forse perché a certe cose, nel manicomio, si è oramai assuefatti. Nessuno conosce questo dolore: si notino l'avverbio «mai» in apertura dell'endecasillabo (v. 11) e il termine «stratosfera», piuttosto impoetico, ma assai significativo per esprimere la distanza fra i due mondi, quello dei sani e quello degli “altri”.

30

Corpo, ludibrio grigio
con le tue scarlatte voglie,
fino a quando mi imprigionerai?
Anima circonflessa,
circonfusa e incapace,
anima circoncesa,
che fai distesa nel corpo?

5

La lirica, molto breve, si compone di sette versi ed utilizza tre metri: il settenario, l'ottonario e il decasillabo, posti in ordine crescente nei primi tre versi, che si concludono con un punto interrogativo. Anche la seconda parte del componimento (dal verso 4), termina con una domanda. Si tratta di un momento di riflessione della poetessa, al quale però non fa seguito una consapevolezza; non si raggiunge cioè la certezza. Come nella lirica precedente, vi sono delle parole che si ripetono lungo i versi. È bene prestare attenzione a questi due termini: «corpo» ed «anima» poiché racchiudono il senso tutto della riflessione. Sono due termini opposti e complementari, allo stesso tempo. La Merini interroga, dapprima, il corpo, per poi approdare all'anima, con il medesimo atteggiamento dubitativo che non pare lasciare molto spazio alla speranza. Sembra, piuttosto, un'interrogazione retorica, della quale, amaramente, si conosce già la risposta negativa. Si noti, ai versi 1 e 2, la connotazione coloristica dei due nomi, molto significativa. Il ludibrio, termine aulico, è accompagnato dal colore grigio, mentre le voglie sono scarlatte, legate ad un ambito carnale, sanguigno anche. Richiamano il titolo del romanzo di Nathaniel Hawthorne, *La lettera scarlatta*, che fa appunto riferimento alla passione e all'adulterio. Il corpo, di fatto, è un prigioniero (v. 3). L'anima invece è «circonflessa», ovvero piegata, con un utilizzo dell'aggettivo che è davvero insolito, essendo normalmente riferito al segno grafico che distingue l'accento. L'anima è anche «circonfusa» e «circoncisa», con un gioco paronomastico di parole che coinvolge tre termini distribuiti in tre versi (vv. 4-6). Se è vero che il corpo è un prigioniero, è altrettanto vero che l'anima non se ne separa; è «incapace» (v. 5) di farlo e si risolve a rimanere distesa al suo interno, completamente soggetta ad esso e non in grado di ribellarsi, poiché «circoncisa» e quindi priva forse di quella volontà di riappropriarsi di se stessa. Si osservi l'audace scelta dell'aggettivo, di ambito maschile, ma qui utilizzato per riferirsi ad un nome di genere femminile.

Il componimento presenta una certa somiglianza con la poesia *Animula vagula blandula* dell'imperatore Adriano (76-138 d.C.), in cui l'io poetico con un'allocuzione si rivolge alla propria anima. Il testo, raffinato, grazioso e ricco di preziosismi, rappresenta il momento in cui l'imperatore si congeda dalla propria anima:

Animula vagula blandula
hospes comesque corporis,

quae nunc abibis in loca
pallidula rigida nudula?
Nec, tu soles, dabis iocos?

Povera anima mia leggera e dolce,
ospite e compagna del corpo,
in quali luoghi or te ne andrai
smorta intirizzita spoglia?
E non scherzerai come sai tu?¹

Tuttavia, mentre il testo meriniano risulta bipartito – prima l'io poetico si rivolge al corpo, poi all'anima – la poesia latina incentra la propria riflessione sulla sola anima, sviluppandola per cinque versi. Inoltre, manca completamente in Alda Merini la dimensione leggera e quasi giocosa di Adriano, il quale ricorre ad un linguaggio ricercato, a tratti lezioso e ricco di vezzeggiativi e diminutivi in *-ula*, compiendo una riflessione seria e profonda, ma con toni per nulla cupi.

¹ G. B. Conte, E. Pianezzola, *Letteratura latina. La prima età imperiale*, vol. 4, Firenze, Le Monnier, 2004, p. 528. La traduzione è a cura di G. Ravenna.

31

Viene il mattino azzurro
nel nostro padiglione:
sulle panche di sole
e di crudissimo legno
siedono gli ammalati, 5
non hanno nulla da dire,
odorano anch'essi di legno,
non hanno ossa né vita,
stan lì con le mani
inchiodate nel grembo 10
a guardare fissi la terra.

Il componimento si apre con un'indicazione temporale accompagnata dal qualificativo «azzurro»¹, che sembra apportare un leggero sollievo dopo la cupezza di *Toeletta e Corpo, ludibrio grigio*. Appare addirittura il sole, al verso 3, declassato però a materiale, come il legno del verso successivo.

Si tratta di un testo intriso di richiami fisici, specialmente visivi ed olfattivi che, con poche pennellate, rendono chiaro e vivo al lettore l'ambiente che Alda Merini intende descrivere. Il legno, infatti, è «crudissimo» e gli ammalati stessi «odorano [...] di legno». Il lessico è essenziale, disadorno. Bastano poche parole, ben scelte, per esprimere la miseria e la desolazione del luogo. I pazienti sono qualificati dalla negazione («non hanno *nulla* da dire», v. 6; «non hanno ossa *né* vita», v. 8). Sembra un'istantanea che cattura la fissità del momento, se non fosse che è un attimo lungo un'eternità: è la vita intera degli internati ad essere caratterizzata da tale immobilismo: essi «siedono» (v. 5) e «stan lì con le mani / inchiodate nel grembo a guardare fissi la terra» (vv. 9-11). Tale impossibilità di muoversi è penosa e carica di dolore: le mani, infatti, sono «inchiodate», come quelle di Cristo (e come il legno con il quale oramai stanno fondendosi, inesorabilmente). Si osservino, a tal proposito, le due occorrenze del termine «legno», rispettivamente ai versi 4 e 7 della lirica.

¹ R. Pagnanelli, *Nella pozza di Betesta*.

I versi sono polvere chiusa
di un mio tormento d'amore,
ma fuori l'aria è corretta,
mutedole e dolce ed il sole,
ti parla di care promesse, 5
così quando scrivo
chino il capo nella polvere
e anelo il vento, il sole,
e la mia pelle di donna
contro la pelle di un uomo. 10

La trentaduesima lirica si configura come un interstizio metapoetico che dà poi l'occasione alla poetessa di esprimere le proprie sensazioni ed i propri turbamenti, in un amalgama di elementi atmosferici (l'aria, il sole, la polvere, il vento) ed umani (sia fisici, ovvero la pelle; sia mentali, ovvero i tormenti) che si fondono panicamente. Così i versi sono «polvere chiusa / di un mio tormento d'amore» (vv. 1-2) e l'aria ed il sole, umanizzati per mezzo di una personificazione, parlano e fanno promesse ad un'ipotetica seconda persona singolare (probabilmente una prima persona attutita). Al verso 6 entra in scena l'io poetico – prima solo anticipato dal possessivo «mio», al verso 2 – accompagnato dal verbo che più di qualunque altro lo definisce e caratterizza: «scrivo». Come i versi erano polvere, al verso 1, così ora è il capo della poetessa a chinarsi nella polvere. È un tutt'uno con ciò che esce dalla propria penna e condivide il destino dei propri versi. Tuttavia, se l'io brama, da un lato, gli elementi naturali, dall'altro non può fare a meno, essendo donna lei stessa, della presenza umana, qui espressa con una sineddoche molto pregnante e significativa variata negli ultimi due versi: «pelle di donna / contro la pelle di un uomo».

Dal punto di vista sintattico, la lirica è composta da un unico periodo – come pure la precedente – che risulta assai scorrevole anche per la presenza molto limitata di segni interpuntivi. Si segnala, infatti, il ricorso preponderante, se non quasi esclusivo, alla coordinazione, in modo particolare ai versi 4, 8 e 9. Al verso 6, la scelta di non impiegare la virgola per separare i due predicati («scrivo» e «chino») suggerisce un senso di simultaneità delle due azioni compiute dall'io poetico.

Tu eri la verità, il mio confine,
la mia debole rete,
ma mi sono schiantata
contro l'albero del bene e del male, 5
ho mangiato anch'io la mela
della tua onnipresenza
e ne sono riuscita
vuota di ogni sapienza,
perché tu eri la mia dottrina, 10
e il calice della tua vita
sfiorava tutte le rose.
Ora ti sei confusa
con gli oscuri argomenti della lira
ma invano soffochi la tua voce
nelle radici-spirali degli alberi, 15
invano getti gemiti
da sotto la terra,
perché io verrò a cercarti
scaverò il tuo fermento,
madre, cercherò negli spiriti 20
quello più chiaro e più fermo,
colui che aveva i tuoi occhi
e la tua limpida voce
e il tuo dolce coraggio
fatto soltanto di stelle. 25

La presente lirica è l'unica de *La Terra Santa* a recare una dedica esplicita. Si leggono le iniziali E. P., che indicano la madre della poetessa, Emilia Painelli. Pur nel dramma dell'internamento manicomiale, Alda Merini trova la forza di comporre dei versi molto lucidi, intrisi anche di un sincero afflato religioso.

Possiamo suddividere il componimento in due parti distinte – specialmente dal punto di vista del tono – segnate dalla cesura temporale «ora», al verso 12, che inaugura un nuovo momento storico: il presente.

Nella prima porzione di testo, si segnalano il gioco paronomastico «male»-«mela» ai versi 4 e 5 e le rime «onnipresenza»-«sapienza» (vv. 6 e 8) e «riuscita»-«vita» (vv. 7 e 10). Insistente la presenza dei pronomi personali e degli aggettivi possessivi: «tu», «mio» (v. 1), «mia» (v. 2), «io», (v. 5), «tua» (v. 6), «tu» e «mia» (v. 9), «tua» (v. 10), come ad inscenare una sorta di dialogo con la figura materna. Al verso 4 inizia una metafora che avrà conclusione solo con il punto fermo del verso 11 e che richiama il tema biblico, presente nella Genesi, dell'albero della conoscenza del bene e del male, da cui scaturì il peccato originale poiché Adamo ed Eva infransero il divieto di assaggiarne i frutti. Il frutto però è, in questo caso, la conoscenza materna, non quella divina. L'io poetico, inoltre, non apprende nulla da quest'esperienza; ne esce, per sua stessa ammissione, «vuota» (v. 8). Sottolinea Ambra Zorat:

Nei versi della poetessa non c'è alcun riferimento alla superbia dell'uomo che lo avrebbe indotto a cedere alla tentazione del demonio, elemento fondamentale per l'interpretazione del racconto biblico. L'io lirico meriniano si schianta contro l'albero della conoscenza, lo fa con violenza, ma quasi per caso. Da questo schianto segue una condizione di stordimento della quale non si sa ricostruire la causa o la storia. La confusione e la mancanza di conoscenza che ne risulta viene peraltro sottolineata dalla rima onnipresenza / sapienza.¹

Si apre con un avverbio di tempo la seconda parte della poesia, anch'essa segnata dall'abbondanza di pronomi e possessivi: «ti» (v. 12), «tua» (v. 14), «io» (v. 18), «tuo» (v. 19), «tuoi» (v. 22), «tua» (v. 23), «tuo» (v. 24). Si segnalano l'assonanza delle sdrucciole «gemiti»-«spiriti» (vv. 16 e 20) e la ricorrenza di «voce» (vv. 14 e 23). Palese anche l'allitterazione della postalveolare in «getti gemiti», al verso 16. Rispetto alla prima parte, tutta incentrata sui tempi di imperfetto e passato prossimo, emerge qui

¹ A. Zorat, Tesi di dottorato in cotutela, p. 188.

l'uso di presente e futuro semplice, salvo giungere, infine, per chiudere il cerchio, all'imperfetto («[...] aveva i tuoi occhi», v. 22, quasi parafrasi del celebre verso di Pavese, cambiato però di tempo: «[...] avrà i tuoi occhi»). Ritorna la figura dell'albero, al verso 15, declinata però al plurale. In posizione iniziale, al verso 20, troviamo finalmente il termine cui tutta l'allocuzione è rivolta: «madre», isolata e messa in evidenza dai tre futuri «verrò a cercarti» (v. 18), «scaverò» (v. 19) e «cercherò» (v. 21). Si noti come la madre, con la quale viene sin dall'inizio instaurato un tacito colloquio, non venga indicata con termini afferibili alla sfera umana; anzi, è divenuta parte di un argomento poetico (v. 13), è uno spirito fatto solamente di occhi, voce e coraggio, con una metafora che conclude il componimento («[...] dolce coraggio / fatto soltanto di stelle»). Nonostante la mancanza di corporeità della madre, l'io poetico intesse un lungo dialogo – forse, più correttamente, monologo – con lei, analizzando le proprie vicende passate, il proprio difficile presente ed il futuro incerto. La seconda porzione della lirica, inoltre, ha il sapore di una reminiscenza classica: riecheggia, infatti, l'incontro di Ulisse con la madre Anticlea negli Inferi (*Odissea*, libro XI). Il dialogo rappresenta il culmine della tensione patetica ed affettiva dell'intero episodio, con un epilogo straziante: Ulisse cerca per tre volte di abbracciare la madre, ma questa per tre volte gli sfugge. Il colloquio, pur muto, tra la poetessa e la madre ricorda, nei toni, quello dell'*Odissea*: è pervaso sin dall'inizio da un dolore profondo e da notevoli punte di patetismo, eppure non vengono mai meno sobrietà e delicatezza nell'esprimerlo.

Abbiamo le nostre notti insonni...

I poeti conclamano il vero,
 potrebbero essere dittatori
 e forse anche profeti,
 perché dobbiamo schiacciare
 contro un muro arroventato? 5
 Eppure i poeti sono inermi,
 l'algebra dolce del nostro destino.
 Hanno un corpo per tutti
 e una universale memoria,
 perché dobbiamo estirparli 10
 come si sradica l'erba impura?
 Abbiamo le nostre notti insonni,
 le mille malagevoli rovine
 e il pallore delle estasi di sera,
 abbiamo bambole di fuoco 15
 così come Coppelia
 e abbiamo esseri turgidi di male
 che ci infettano il cuore e le reni
 perché non ci arrendiamo...
 Lasciamoli al loro linguaggio, l'esempio 20
 del loro vivere nudo
 ci sosterrà fino alla fine del mondo
 quando prenderanno le trombe
 e suoneranno per noi.

La lirica è una delle pochissime, all'interno della raccolta, ad avere il titolo. Per un attimo, l'io poetico cessa di essere "io" e diviene "noi". Si sviluppa, sin dai primi versi, una logica oppositiva per la quale da un lato stanno i poeti, e dall'altro "gli altri". Curiosamente, però, la poetessa non è parte della schiera dei cantori, ma si identifica con l'altro gruppo, numericamente più ampio. Proseguendo con la lettura, tuttavia, ci si rende ben presto conto che la poetessa è parte dei poeti e che quell'indicarli da lontano è solo un pretesto per dichiararne, in realtà, la profonda vicinanza a sé.

Il componimento è divisibile in quattro sezioni, come anche l'impostazione grafica mette in risalto. Il titolo viene ripreso interamente al verso 12, che apre la terza parte della lirica.

I poeti si configurano, fin da subito, come coloro che cantano il vero; questo, però, li rende deboli, inermi. Non sono compresi dagli altri, che anzi *li schiacciano* (v. 4) e *li estirpano*, come si fa con l'erba (v. 10). Nella parte finale, l'io poetico esorta a lasciare i poeti al loro linguaggio, poiché saranno loro, in ultima battuta, a sostenere l'umanità; saranno addirittura coloro che suoneranno le trombe, con un'immagine chiaramente ripresa dall'Apocalisse e che non può non ricordare il sesto canto dell'*Inferno* dantesco, in cui «l'angelica tromba»¹ suonerà per indicare l'arrivo del Cristo giudicante. Sembra il miglior riscatto possibile per coloro che in vita non hanno goduto del giusto rispetto e della meritata attenzione. L'immagine del poeta che non viene capito, ma anzi deriso, non è certo nuova, e viene riecheggiata già nel decimo componimento, *Io ero un uccello*, a sua volta modellato su una nota poesia di Charles Baudelaire.

Il punto interrogativo del verso 5 pone l'accento su di un verso che pare una citazione del secondo verso di *Merigiare pallido e assorto* di Eugenio Montale: «presso un rovente muro d'orto»². Al verso successivo, l'allitterazione dell'occlusiva in «Eppure i poeti» rimarca l'innocenza e la vulnerabilità di costoro, costretti a subire senza potersi difendere. Al verso 9, l'articolo «una» andrà inteso alla latina – infatti non è eliso – come 'una sola' universale memoria, che essi custodiscono per tutti. Di nuovo, l'io poetico si chiede il perché di tanta violenza nei loro confronti, con un trattamento

¹ Dante, *La Divina Commedia*, a cura di U. Bosco e G. Reggio, *Inferno*, canto VI, Firenze, Le Monnier, 2002, p. 105.

² M. Santagata, L. Carotti, A. Casadei, M. Tavoni, *Il filo rosso. Antologia e storia della letteratura italiana europea*, p. 791.

che si riserva solamente alle erbacce. Il titolo, ripreso appunto al verso 12, presenta un'evidente allitterazione della nasale: «abbiamo le nostre notti insonni». Coppelia, al verso 16, è un richiamo a *Coppélia* o *La ragazza dagli occhi di smalto*, un balletto pantomimico francese di grande successo, in cui Coppélia è una bambola meccanica ideata dal mago Coppélius, il quale vorrebbe darle vita. L'intera terza parte della lirica allude all'umanità che viene meno, come se il corpo umano si meccanizzasse: «bambole di fuoco» (v. 16) e «esseri turgidi di male» (v. 18), ribattuto in quest'ultimo caso dall'allitterazione della sillaba *di*. Ciò che di umano resta – il cuore e le reni – viene infettato e, di conseguenza, perde il proprio statuto. Il verso 21, che inaugura l'ultima porzione della lirica, è martellato dall'allitterazione della liquida: «Lasciamoli al loro linguaggio, l'esempio», che prosegue parzialmente anche dopo («del loro [...]», v. 21). L'espressione «[...] fino alla fine del mondo» (v. 23), oltre ad essere anch'essa allitterante, conferisce un certa dose di fatalismo dai toni quasi apocalittici, con tanto di squillo di trombe che annunciano l'imminente ed ineluttabile Giorno del giudizio.

Ieri ho sofferto il dolore,
non sapevo che avesse una faccia sanguigna,
le labbra di metallo dure,
una mancanza netta d'orizzonti.
Il dolore è senza domani 5
è un muso di cavallo che blocca
i garretti possenti,
ma ieri sono caduta in basso,
le mie labbra si sono chiuse
e lo spavento è entrato nel mio petto 10
con un sibilo fondo
e le fontane hanno cessato di fiorire,
la loro tenera acqua
era soltanto un mare di dolore
in cui naufragavo dormendo, 15
ma anche allora avevo paura
degli angeli eterni.
Ma se sono così dolci e costanti
perché l'immobilità mi fa terrore?

Si tratta di un componimento molto compatto, reso unitario, in particolare, dalla ripresa del termine «dolore» al verso 5, con una variazione rispetto alla prima occorrenza (v. 1). È un procedimento piuttosto comune ne *La Terra Santa*, come si è visto in precedenza; la Merini utilizza molto spesso, infatti, strutture che si fondano sulla ripetizione e sull'anafora, sovente variata.

Per comodità, si analizzeranno separatamente i primi quattro versi. L'incipit reca un'indicazione di tempo precisa, «ieri», che colloca la vicenda narrata nel passato ma i cui effetti perdurano nel presente – si vedano gli ultimi due versi della lirica. Il dolore viene personificato, ha tratti umani: un volto e delle labbra. Le qualificazioni che accompagnano tale descrizione sono concise, ma eloquenti: la faccia è «sanguigna» (v. 2) e le labbra sono «di metallo dure» (v. 3). Se il dolore avesse un volto, sarebbe quello che la poetessa dipinge. Al verso 5 ritorna il termine «dolore», questa volta con un'indicazione di tempo differente, futura, però negata («[...] è senza domani»). Tale stato viene descritto alla rovescia, ovvero a partire da ciò che non ha e che non è: «una mancanza netta d'orizzonti» (v. 4, peraltro allitterante), un qualcosa privo del domani (v. 5). Di nuovo, al verso 6, il dolore viene descritto come fosse una creatura vivente: se prima era indicato in termini umani (vv. 2-3), ora è espresso in termini animali; «è un muso di cavallo [...]». Ritorna, al verso 8, l'io poetico, accompagnato dall'avverbio temporale «ieri», come pure al verso 1. Inizia una serie di immagini metaforiche per descrivere lo spavento provato. Il punto apicale si ha con le fontane del verso 12, nelle cui acque l'io poetico nuota in preda al dolore. È un'immagine che ricorda i versi dell'*Infinito* leopardiano, salvo che in questo caso il *naufragare* è puro dolore. Ogni dolcezza è qui bandita, come dimostra la domanda che chiude il componimento: se gli angeli eterni sono dolci, perché l'immobilità suscita terrore nell'io poetico?

Ancora un mattino senza colore
un mattino inesausto pieno
come una mela cotogna,
come il melograno di Dio,
un mattino che odori di felci 5
e di galoppate nei boschi,
ma non ci saranno né felci
né cavalli prorompenti in luce,
questo dolce mattino
porterà in fronte il sigillo 10
delle mie decadenze...

La lirica si compone di undici versi la cui unità è data da una serie di elementi ritornanti, in particolare il termine «mattino» (vv. 1, 2, 5 e 9), la similitudine ai versi 3 e 4 e la rima identica «felci» (vv. 5 e 7). La punteggiatura non è sempre coerente, tant'è che manca in alcuni punti in cui il lettore, normalmente, se l'aspetterebbe. L'incipit richiama, sia per la struttura, sia per i termini, la lirica di Eugenio Montale *Forse un mattino andando in un'aria di vetro*, con un avverbio in apertura di verso, il nome «mattino» in posizione centrale ed una qualificazione che, in entrambi i casi, veicola un'immagine immobile e priva di luce. Alda Merini prosegue con una similitudine che attinge al quotidiano («come una mela cotogna», v. 3), rafforzata con una *variatio* al verso successivo che innalza il tono dell'espressione: secondo la Bibbia, infatti, la pianta del melograno è simbolo di abbondanza e la si ritrova in più di un passo all'interno del testo sacro, oltre che in un'ampia tradizione pittorica medievale e rinascimentale. Ancora, al verso 5, si cita il «mattino», con una sorta di gioco di parole “a distanza” con il componimento *Laggiù dove morivano i dannati* («e odoravi di feci», v. 12). Rispetto a prima, dunque, sembrano esserci dei mutamenti, subito però smentiti ai versi 7-8, con una congiunzione avversativa che si staglia a inizio verso: «ma non ci saranno né felci / né cavalli [...]». La metafora «cavalli prorompenti in luce» si pone in relazione con la mancanza di colore del primo verso, dipingendo un ambiente cupo e privo di illuminazione che continuerà ad essere tale anche in futuro («inesausto», v. 2). Chiude il componimento un'espressione quasi ossimorica: il mattino, nella sua dolcezza, reca con sé il seme della decadenza dell'io poetico, declinata addirittura al plurale, come a sottolinearne l'intensità («[...] mie decadenze», v. 11).

37

Ho acceso un falò
nelle mie notti di luna
per richiamare gli ospiti
come fanno le prostitute
ai bordi di certe strade,
ma nessuno si è fermato a guardare
e il mio falò si è spento.

5

Il componimento, fra i più brevi della raccolta, si configura quasi come un epigramma, conciso ed icastico. La chiusa, inoltre, riprende l'incipit, in una perfetta *Ringkomposition*. Spicca, al verso 2, la figura della luna – tra le preferite della poetessa – qui posta in risalto anche dall'allitterazione della nasale («nelle mie notti di luna»). L'io poetico richiama l'attenzione altrui per mezzo dell'immagine metaforica del falò e si identifica addirittura con una prostituta nell'atto di farsi notare; a tal punto, infatti, la conducono la disperazione e la necessità a rendersi visibile all'altro. Tuttavia, ogni sforzo è vano e si risolve nella più completa solitudine. Può essere utile, in proposito, un confronto con il *Diario*:

Si parla spesso di solitudine, fuori, perché si conosce solo un nostro tipo di solitudine. Ma nulla è così feroce come la solitudine del manicomio. In quella spietata repulsione da parte di tutto si introducono i serpenti della tua fantasia, i morsi del dolore fisico, l'acquiescenza di un pagliericcio su cui sbava l'altra malata vicina, che sta più su. Una solitudine da dimenticati, da colpevoli. E la tua vestaglia ti diventa insostituibile, e così gli stracci che hai addosso perché loro solo conoscono la tua vera esistenza, il tuo vero modo di vivere.¹

Il falò che si spegne è la metafora del fuoco interno che smette di ardere e lentamente perde d'intensità. Il manicomio, infatti, sortisce quest'effetto sui malati, spersonalizzandoli e rendendoli trasparenti ed invisibili agli occhi delle persone. Tuttavia, quasi paradossalmente, nel contesto dell'ospedale psichiatrico il malato riesce ad instaurare un rapporto con gli altri che, invece, fuori manca del tutto:

[...] poi scoprii che i pazzi avevano un nome, un cuore, un senso dell'amore e imparai, sì, proprio lì dentro, imparai ad amare i miei simili. E tutti dividevamo il nostro pane l'una con l'altra, con affettuosa condiscendenza, e il nostro divenne un desco familiare. E qualcuna, la sera, arrivava a rimbocarmi le coperte e mi baciava sui corti capelli. E poi, fuori, questo bacio non l'ho preso più da nessuno, perché ero guarita. Ma con il marchio manicomiale.²

¹ A. Merini, *L'altra verità. Diario di una diversa*, p. 117.

² *Ibid.*

La lirica si compone di 14 versi di varie misure e può essere suddivisa in due parti, segnate dalla seconda espressione ottativa (v. 7), lievemente variata rispetto alla precedente (v. 1).

Si segnala, nel componimento, la presenza pressoché esclusiva del modo infinito, eccettuati i due versi sopra menzionati, da cui dipendono appunto gli infiniti successivi. I primi due versi presentano un'allitterazione della sibilante («[...] se [...] potessi / suscitare»), che risulta ancora più palese al verso 7: «O se solo potessi», che ricorda il mormorio di una persona che parla tra sé e sé. Altre allitterazioni si trovano ai versi 5 e 6, in cui la laterale palatale è ben marcata: «[...] foglie / ritogliere [...]»; «[...] chiusi paradisi» (v. 13), che sembra quasi un omoteleuto e «solo con la sostanza [...]», all'ultimo verso. Dal punto di vista sintattico, al verso 1 colpisce la presenza di una virgola che sicuramente non ci aspetteremmo; si tratta, con tutta probabilità, di una licenza poetica. Vi sono alcuni *enjambement* forti che si segnalano: «[...] respiro / fitto [...]» (vv. 4-5); «[...] potessi / toccar [...]» (vv. 7-8) e «[...] sponda / tangibile [...]» (vv. 11-12).

In generale, si tratta di un componimento piuttosto musicale, nel quale i termini stessi veicolano un'idea di dolcezza che da tempo mancava. È una lirica che si discosta, in questo senso, dalle immagini forti del manicomio e dei cupi avvicendamenti che lì hanno luogo. L'io poetico dapprima auspica per sé l'amore come «pendio sicuro» di salvezza, facendo ricorso ad una metafora di tipo montano; in un secondo momento, tuttavia, attenua i toni di questo suo desiderio, che si fa sempre più irrealizzabile, fino a diventare speculazione filosofica e puro volo di fantasia («e violare i più chiusi paradisi», v. 13).

La pelle nuda fremente,
che di notte raccoglie i sogni,
la tua pelle nuda e fremente,
che vive senza emozioni
paga soltanto del mondo, 5
che la circonda indifeso,
la tua pelle non è profonda,
resta soltanto una resa:
una resa a un corpo malato
che nella notte sprofonda, 10
un grido tuo disperato,
a quello che ti circonda.
La tua pelle che fa silenzio,
e lievita piano l'ora,
la tua pelle di dolce assenzio 15
forse può darti l'aurora,
l'aurora tetra e gentile
di un primo canto di aprile.

La lirica si compone esclusivamente di versi ottonari e novenari, variamente alternati. Si segnala la presenza di rime numerose e variegata nella tipologia, fatto non usuale ne *La Terra Santa* e nella poesia meriniana in generale: la rima identica «fremente» (vv. 1 e 3); la rima inclusiva «profonda»-«sprofonda» (vv. 7 e 10), assieme anche a «circonda» (v. 12); «silenzio»-«assenzio» (vv. 13 e 15); la rima inclusiva «ora»-«aurora» (vv. 14 e 16) e, a concludere la poesia, la baciata «gentile»-«aprile» (vv. 17-18). C'è un largo uso, inoltre, di strutture reiterate: «La pelle nuda fremente» (v. 1), variata in «la tua pelle nuda e fremente» (v. 3), «la tua pelle non è profonda» (v. 7), «La tua pelle che fa silenzio» (v. 13) e «la tua pelle di dolce assenzio» (v. 15). Si notino anche le duplicazioni «[...] una resa» / «una resa [...]» (vv. 8-9) e «[...] l'aurora, / l'aurora [...]» (vv. 16-17). Al verso 8, inoltre, spicca una marcata allitterazione della vibrante che è, al tempo stesso, un gioco paronomastico («resta [...] resa»). In generale, si tratta di un componimento che si distingue rispetto agli altri per la propria cantabilità.

L'elemento che più balza agli occhi è quello corporeo, nella fattispecie la pelle, che viene citata per ben cinque volte in diciotto versi. La pelle, in tutte le declinazioni viste sopra, è una sineddoche che rappresenta il corpo intero, con una ripresa della tematica della corporeità tanto cara alla Merini de *La Terra Santa*. Solo al verso 9 fa il suo ingresso nella lirica il corpo nella sua interezza, accompagnato, per di più, dall'aggettivo qualificativo «malato».

È interessante anche notare la ripetizione dell'elemento notturno, a inizio (v. 2) e a metà componimento (v. 10); è forse il momento della giornata in cui le cose e le sensazioni si rivelano per quello che sono veramente, prive del velo che la luce del giorno stende su di loro, offuscandone e confondendone la natura. La notte è anche il momento del silenzio (v. 13), in cui «[...] lievita piano l'ora», con una metafora molto intensa nella sua levità e dolcezza. L'aurora, ovvero la prima apparizione della luce, si configura, al tempo stesso, come «tetra» e «gentile»: da un lato anticipa il giorno; dall'altro, però, non ne è ancora del tutto parte.

L'io poetico è assente sulla scena, dominata invece da una seconda personale singolare ribattuta in più punti («tua», vv. 3, 7, 14, 16; «tuo», v. 11; «ti», v. 12; «darti», v. 17). A ben guardare, si tratta di un tu con valore collettivo, in grado di condensare l'esperienza manicomiale non solo della poetessa, ma degli internati tutti. L'io poetico,

dunque, trova il modo di celarsi sotto altrui spoglie, ma non può, nemmeno per un attimo, chiamarsi fuori dal quel mondo, di cui è completamente parte.

Il mio primo trafugamento di madre
avvenne in una notte d'estate
quando un pazzo mi prese
e mi adagiò sopra l'erba
e mi fece concepire un figlio. 5
O mai la luna gridò così tanto
contro le stelle offese,
e mai gridarono tanto i miei visceri,
né il Signore volse mai il capo all'indietro
come in quell'istante preciso 10
vedendo la mia verginità di madre
offesa dentro a un ludibrio.
Il mio primo trafugamento di donna
avvenne in un angolo oscuro
sotto il calore impetuoso del sesso, 15
ma nacque una bimba gentile
con un sorriso dolcissimo
e tutto fu perdonato.
Ma io non perdonerò mai
e quel bimbo mi fu tolto dal grembo 20
e affidato a mani più «sante»,
ma fui io ad essere oltraggiata,
io che salii sopra i cieli
per avere concepito una genesi.

Il mio primo trafugamento di madre è la lirica che chiude *La Terra Santa*. Dal punto di vista formale, si assiste – come quasi di consueto – ad un verso reiterato (e variato) che, in questo caso, sancisce l’inizio della seconda parte del componimento (v. 13). Si noti anche l’abbondanza di congiunzioni copulative in luogo della punteggiatura, piuttosto scarsa.

La scelta del termine «trafugamento» è sintomatica del dramma: si tratta di una parola pesante – e piuttosto impoetica –, che qui allude non soltanto alla forzatura della maternità, ma anche alla sottrazione della neonata. I termini, a tal proposito, non lasciano adito a speculazioni di alcun tipo: è una violenza vera e propria, per di più raddoppiata, per la quale non esiste perdono. Il frutto di tale violenza, poi, viene portato via, come a dire che non esiste nessuna riparazione possibile, nessuna giustizia.

I primi cinque versi descrivono la passività dell’io poetico, costretto a subire la violenza: «mi prese» (v. 3), «mi adagiò» e «mi fece concepire» (v. 4). La luna, come già altrove (*La luna s’apre nei giardini del manicomio*, ad esempio), è spettatrice della scena, ma non del tutto inerme; essa, infatti, grida forte, proprio come se fosse una persona. Anche le stelle, di fronte a tale visione, si sentono oltraggiate («offese», v. 7). Persino il Signore soffre dinanzi a siffatto male. Al verso 11 irrompe un ossimoro di notevole pregnanza: «verginità di madre». È un’espressione chiaramente contraddittoria, eppure efficacissima, che accosta l’io poetico alla figura della Vergine Maria. Al verso successivo torna la parola «ludibrio», già presente nel trentesimo componimento.

Il verso tredici inaugura la seconda metà della lirica. Si assiste alla sostituzione del termine «madre» con quello più generale ed inclusivo di «donna». Viene esplicitato il risultato del trafugamento, ossia la nascita di una bambina dalla cui dolcezza scaturisce il perdono. In realtà, si legge al verso 19, la poetessa non intende affatto perdonare, con quel pronome personale che si staglia evidente in un verso dal sapore solenne, irrobustito peraltro dall’avverbio. Suona come ironico l’aggettivo «sante» virgolettato; non ci sono mani più sante, infatti, di quelle di una madre che ascende al cielo dopo aver concepito (vv. 23-24). Non si è trattato, infatti, di un normale parto, ma di una «genesi», termine che anche l’orecchio più laico saprebbe ricondurre senza indugio all’ambito religioso.

Il concetto di maternità all'interno del contesto manicomiale fu pieno di dubbi, ombre e contraddizioni per Alda Merini, come lei stessa confessa nelle pagine del *Diario*:

La mia figura di madre era quanto mai incerta. Alle volte agivo come una bambina. Alle volte mi dimenticavo dei miei fanciulli e diventavo io stessa la figlia di me stessa. Una volta mia figlia maggiore mi disse: «Dacché sei ricoverata qui dentro ho imparato a farti da madre».

La cosa mi colpì come una fucilata in pieno petto. Come osava dirmi una cosa simile? Anche se minorata, le mie viscere erano comunque mature per una generazione, e lei ne era stata la prima conferma.¹

E ancora:

La cosa che maggiormente mi spaventava erano i miei rapporti con i figli. Nella mia mente malata i figli dovevano necessariamente far parte del corpo, del mio io, e non potevo prevederne un altro che fosse al di fuori del mio centro focale. Finché i miei figli li portavo in grembo, tutto poteva rientrare nella normalità; ma una volta che li mettevo al mondo mi riallacciavo inequivocabilmente al mito di Cronos che divorava la propria progenie. [...] La morale era che i figli li dovevo affidare ad altri, perché mi facevano insorgere paurose allucinazioni e la cosa mi sgomentava. [...] Potrà anche essere vero che in passato un uomo mi abbia violentata, ma mi ricordo benissimo che quand'ero bambina pregavo ogni sera il buon Dio che mi facesse dono di un bimbo.²

¹ A. Merini, *L'altra verità. Diario di una diversa*, p. 59.

² *Ivi*, pp. 43-44.

5. La metrica meriniana

La raccolta *La Terra Santa* è contraddistinta da una certa continuità e compattezza anche a livello metrico – oltre che tematico, come si è visto. Il verso maggiormente utilizzato è l'endecasillabo, verso principe della tradizione italiana, ma non mancano eccezioni anche piuttosto consistenti, di norma legate ai versi dispari. Giacinto Spagnoletti aveva parlato di «un'intensità concettuale, raggiunta di colpo per via di istinto, con una forza melodica trascinante».¹¹² Tale istinto e tale naturalezza derivano con tutta probabilità anche dallo studio del pianoforte, strumento amatissimo dalla poetessa.

La Terra Santa è l'apice della produzione meriniana e presenta alcune differenze e ridimensionamenti rispetto alle precedenti opere, come nota anche Ambra Zorat¹¹³: la lingua si fa più piana, diminuiscono le inversioni, come pure l'aggettivazione, ora assai scarna ed essenziale. Nonostante la presenza di *enjambement*, nella maggior parte dei casi verso ed unità sintattica coincidono. Rispetto al contenuto, dunque, la lingua tende a semplificarsi, spogliandosi di ogni ridondanza. Pochi termini ben scelti sono sufficienti ad esprimere l'obbrobrio del manicomio, senza orpelli, indulgenze od edulcorazioni di sorta nella descrizione. La metrica è libera poiché i versi – che sono quelli canonici della tradizione – e le rime – spesso facili (desinenziali e suffissali)¹¹⁴ – non hanno una funzione di tipo strutturante per il testo.

Normalmente, all'interno dei componimenti, si assiste ad una mescolanza di metri dei quali molte volte è anche possibile riconoscere la regolarità. La riconoscibilità è data dalla percezione di un ritmo che si fonda sulla ripetizione di serie. Ambra Zorat parla di «metrica percussiva»¹¹⁵, basata cioè sull'importanza dei fenomeni accentuativi; più che sull'isosillabismo, la scansione dei versi si fonda sulla ripetizione di un certo numero di *ictus*. Per chiarire la definizione, appositamente coniata per Alda Merini, è utile riprendere l'esempio fornito dalla Zorat, che analizza l'andamento ternario del componimento 32:

¹¹² G. Spagnoletti, *La letteratura italiana del nostro secolo*, p. 1136.

¹¹³ A. Zorat, Tesi di dottorato in cotutela, p. 164.

¹¹⁴ P. G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, V ed., 2011, p. 397.

¹¹⁵ A. Zorat, Tesi di dottorato in cotutela, p. 166.

I versi sono polvere chiusa
di un mio tormento d'amore,
ma fuori l'aria è corretta,
mutevole e dolce ed il sole
ti parla di care promesse,
così quando scrivo
chino il capo nella polvere
e anelo il vento, il sole,
e la mia pelle di donna
contro la pelle di un uomo.¹¹⁶

Naturalmente non si tratta di un ritmo perfetto, ma suggerito, al quale il lettore viene ricondotto anche laddove vi sia una lieve discrepanza dalla continuità della serie:

Dopo i primi tre versi caratterizzati da tre accenti forti, la ripetizione dello schema ternario è spezzata dal verso «così quando scrivo» che proprio a causa della memoria ritmica precedente subisce una lettura rallentata. Scandendo bene la pronuncia delle singole tre parole si ristabilisce la continuità con il resto del componimento. Lo stesso avviene per il penultimo verso «la mia pelle di donna» dove la lettura tende a dare rilievo ritmico all'aggettivo possessivo normalmente atono.¹¹⁷

Non sempre, però, il numero degli *ictus* rimane invariato lungo tutto il componimento; si ha, anzi, un alternarsi di moduli accentuativi – solitamente due. A questo punto, dunque, si crea un'opposizione fra versi di ritmo ternario e duale, gli uni più lenti e solenni, gli altri, invece, rapidi. A livello di struttura, la Zorat nota una preferenza:

I versi con maggior numero di *ictus* [...] si trovano solitamente all'inizio o alla fine del componimento dove vanno a costituire una sorta di cornice che contiene i ritmi interni più incisivi.¹¹⁸

Questo tipo di metro, pertanto, è quello che prevale ne *La Terra Santa*. È una metrica necessariamente vaga, in quanto accentuativa e prevalentemente suggerita. Vi è sicuramente un riuso dei versi propri della tradizione, ma anche un accostamento di essi con i versi di tipo irregolare. L'amalgama di queste due differenti tipologie è data appunto dalla metrica percussiva.

¹¹⁶ A. Merini, *Fiore di poesia*, p. 103.

¹¹⁷ A. Zorat, Tesi di dottorato in cotutela, p. 167.

¹¹⁸ *Ibid.*

5.1 I procedimenti iterativi

In base a quanto emerso in sede di analisi, è bene evidenziare anche la massiccia presenza, nella raccolta, dell'elemento anaforico, ora "puro", ora soggetto a *variatio*. Questo fenomeno, come pure la metrica percussiva, è tutto imperniato sulla ripetizione, procedimento molto frequente nella Merini di questo periodo.

Ne *La Terra Santa* la coesione della raccolta non è più garantita da strutture istituzionalizzate, ma da strategie testuali poco sfruttate dal codice poetico italiano. Se a livello ritmico il fenomeno più rilevante riguarda l'andamento cadenzato dei versi, l'insistita presenza di anafore e l'uso abbastanza frequente di una figura retorica tipica della poesia biblica, il parallelismo dei membri, fondano l'organicità della raccolta.¹¹⁹

Si tratta di una rielaborazione del tutto nuova ed originale di elementi preesistenti, spesso di registro popolare o popolareggiante. L'operazione di Alda Merini si configura dunque come ricca di creatività, applicata poi all'intera raccolta per mantenere una coesione dei testi che risulta chiaramente percepibile al lettore.

La funzione dell'anafora è, in questo caso, quella di suddividere le liriche in unità minori. Non solo:

La ripetizione di un segmento linguistico, e spesso di una data struttura sintattica, viene inoltre associata ad una progressione semantica del discorso che evita la monotonia.¹²⁰

Portiamo ad esempio la sesta lirica: *Affori, paese lontano*:

All'enunciazione della località della periferia milanese dove si trova il manicomio nel quale Merini è stata internata, segue un gruppo nominale che definisce il centro urbano, inizialmente come «paese lontano», qualche verso dopo, come «posto nuovo». In tal modo si fissa l'immagine di un mondo che ha la lontananza ed insieme la validità conoscitiva del mito. È un luogo assurdo immerso nell'immondezza, dove tutto si accumula in modo confuso: oggetti, pensieri, sentimenti sono raggruppati indifferentemente su uno stesso piano, si susseguono le travi, i chivistelli, le domande e le paure. Ma Affori è definito anche come un «paese nuovo», perché, proprio nel disordine di questa prigione, cade un «raggio nudo», un modo inedito di vedere la realtà.¹²¹

¹¹⁹ *Ivi*, p. 170.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*

Volendo fornire un dato statistico¹²², si osservi il numero davvero imponente di liriche che presentano questo tipo di procedimento anaforico:

- *Il manicomio è una grande cassa di risonanza* (2): «Il manicomio è una grande cassa di risonanza» (v. 1); «il manicomio è il monte Sinai» (v. 4);
- *Pensiero, io non ho più parole* (4): «Pensiero, io non ho più parole.» (v. 1); «Pensiero dove hai le radici?» (v. 5);
- *Gli inguini sono la forza dell'anima* (9): «Gli inguini sono la forza dell'anima» (v. 1); «Gli inguini sono tormento» (v. 5);
- *Io ero un uccello* (10): «Io ero un uccello» (v. 1), «Io ero un albatro grande» (v. 6); «Qualcuno mi ha tagliato la gola» (v. 3); «Qualcuno ha fermato il mio viaggio» (v. 8);
- *Il nostro trionfo* (13): «Il piede della follia / è macchiato d'azzurro» (vv. 1-2); «Il piede della follia / non ha nulla di divino» (vv. 5-6);
- *Le più belle poesie* (14): «Le più belle poesie si scrivono sopra le pietre» (vv. 1-2); «Le più belle poesie si scrivono / davanti a un altare vuoto» (vv. 5-6);
- *Quiètati erba dolce* (15): «Quietati erba dolce / che sali dalla terra» (vv. 1-2); «Quietati erba verde / non salire sui fossi» (vv. 8-9);
- *Tangenziale dell'ovest* (18): «Tangenziale dell'ovest / scendi dai tuoi vertici profondi» (vv. 1-2); «Tangenziale dell'ovest / queste acque amare debbono morire» (vv. 8-9);
- *La luna s'apre nei giardini del manicomio* (19): «La luna s'apre nei giardini del manicomio» (v. 1); «La luna chiede tormento» (v. 4);
- *Canzone in memoriam* (20): «Il vento penetrerà le querce» (v. 1); «Il vento squassa le nostre ombre» (v. 4);
- *Laggiù dove morivano i dannati* (21): «Laggiù dove morivano i dannati» (v. 1); «laggiù dove le ombre del trapasso» (v. 7); «laggiù nel manicomio» (v. 13); «laggiù nel manicomio» (v. 20); «laggiù tu vedevi Iddio» (v. 23);
- *Le parole di Aronne* (23): «Le parole di Aronne / erano un caldo pensiero» (vv. 1-2); «Le parole di Aronne / erano come spighe» (vv. 8-9);
- *Rivolta* (28): «Mi hai reso qualcosa d'ottuso, / una foresta pietrificata» (vv. 1-2); «Mi hai reso una foresta / dove serpeggiano serpi velenose» (vv. 5-6);

¹²² *Ivi*, p. 171.

- *La pelle nuda fremente* (39): «La pelle nuda fremente» (v. 1); «la tua pelle nuda e fremente» (v. 3); «la tua pelle non è profonda» (v. 7); «la tua pelle che fa silenzio» (v. 13); «la tua pelle di dolce assenzio» (v. 15);
- *Il mio primo trafugamento di madre* (40): «Il mio primo trafugamento di madre / avvenne in una notte d'estate» (vv. 1-2); «Il mio primo trafugamento di donna / avvenne in un angolo oscuro» (vv. 13-14).

In più di un caso, inoltre, le anafore contenute sono più di due: in tre liriche arrivano a quattro. Questo tipo di ricorrenza è proprio dell'oralità: la ripetizione, infatti, favorisce la memorizzazione dei versi. Inoltre, guardando alla storia della produzione di Alda Merini, ciò non appare privo di logica, ma anzi illuminato di senso: nell'ultimo periodo della propria vita, com'è noto, la poetessa era solita dettare i propri versi ad un interlocutore – anche telefonico – affinché venissero trascritti. Di qui, il suo rapporto privilegiato con l'oralità.

La Zorat, rifacendosi ad alcuni studi di Robert Lowth¹²³, osserva come l'oralità si ricolleggi anche alla poesia biblica. Nelle Sacre Scritture il parallelismo è una figura cardine

consistente nella spartizione del verso in due o più membri, detti anche colon, oppure in uno sdoppiamento del pensiero poetico in due o più versi a sé stanti, ma uniti in un distico o in una piccola strofa. Lowth distingue tre tipi di parallelismo: il parallelismo sinonimo, quando il concetto espresso nel primo verso o nel primo distico viene ripetuto nel secondo, antitetico quando viene seguito da una esplicazione del suo contrario o, ancora, progressivo o sintetico qualora la seconda parte presenti un ampliamento o una variante della prima.¹²⁴

Si evidenziano ne *La Terra Santa* parecchi parallelismi sinonimi e progressivi¹²⁵:

- *Vicino al Giordano* (7): «Allora abbiamo ascoltato sermoni / abbiamo moltiplicato i pesci»;
- *Io ho scritto per te ardue sentenze* (12): «Io ho scritto per te ardue sentenze, / ho scritto per te tutto il mio declino»;
- *Forse bisogna essere morsi* (16): «per questo io sono scesa / nei giardini del manicomio, / per questo di notte saltavo / i recinti vietati»;

¹²³ *De sacra poësi Hebraeorum* (1753).

¹²⁴ A. Zorat, Tesi di dottorato in cotutela, p. 172.

¹²⁵ *Ivi*, p. 172.

- *La luna s'apre nei giardini del manicomio* (19): «La luna s'apre nei giardini del manicomio, / La luna chiede tormento / e chiede sangue ai reclusi»;
- *Canzone in memoriam* (20): «Su in cima alle colline, / sulle cime tempestose del Sinai»;
- *Laggiù dove morivano i dannati* (21): «Nell'inferno decadente e folle / nel manicomio infinito»;
- *La Terra Santa* (26): «Ho conosciuto Gerico, / ho avuto anch'io la mia Palestina»;
- *Ancora una mattino senza colore* (36): «Ancora un mattino senza colore / un mattino inesausto pieno / come una mela cotogna, / come il melograno di Dio».

È un fenomeno, dunque, molto frequente, che acquisisce una certa sistematicità. La Merini ha saputo attingere da fonti antichissime, le ha fatte proprie, rivitalizzate e riempite di quei significati così dolorosi che solo il Novecento ha conosciuto. Inoltre, benché la materia sia carica di sofferenza, non c'è mai un momento in cui l'io poetico venga meno al proprio ruolo di *cantor* – nell'accezione classica del termine. In effetti, «è davvero raro riconoscere una 'voce' scandita con tanta veemenza quanto bisognosa di narrare la propria storia, di giungere alla comunicazione della vicenda del sé»¹²⁶, ha notato Benedetta Centovalli.

Il poeta, del resto, è un testimone che non tace mai, consapevole del proprio ruolo cui non può venire meno.

La mia poesia è alacre come il fuoco,
 trascorre tra le mie dita come un rosario.
 Non prego perché sono un poeta della sventura
 che tace, a volte, le doglie di un parto dentro le ore,
 sono il poeta che grida e che gioca con le sue grida,
 sono il poeta che canta e non trova parole,
 sono la paglia arida sopra cui batte il suono,
 sono la ninnanàna che fa piangere i figli,
 sono la vanagloria che si lascia cadere,
 il manto di metallo di una lunga preghiera
 del passato cordoglio che non vede la luce.¹²⁷

¹²⁶ B. Centovalli, *Il volume del canto*, in «Nuovi Argomenti», 4, aprile-giugno 1996. p. 48

¹²⁷ A. Merini, da *La volpe e il sipario*, in *Fiore di poesia*, p. 224.

Conclusione

La Terra Santa, è bene ribadirlo ancora una volta, rappresenta l'apice della produzione poetica – nonché, *in toto*, letteraria – di Alda Merini. La poetessa milanese ha saputo incanalare il proprio dolore in maniera costruttiva, creando una nuova materia, viva ed incandescente. Leggendo le quaranta «perle» – così le chiama Maria Corti¹²⁸ – il lettore viene come folgorato dall'energia che da esse si sprigiona. Nonostante l'esperienza buia da cui questi componimenti traggono origine, la voce poetica non diviene mai afasica, riuscendo, spesso, anche a scorgere una luce. Si tratta di un'opera completa e dotata di organicità, che racchiude uno scheletro saldo e alcuni fili rossi che si mantengono coerenti nel corso di tutte le poesie. È un percorso che per molti versi sembra ripercorrere la passione di Cristo, non solo per quanto riguarda l'io poetico, ma anche per quanto concerne gli altri malati; in più di un caso, infatti, le liriche hanno un sapore collettivo in cui emerge come soggetto una prima persona plurale sofferente e succube, quasi reificata. La religione è un elemento chiaramente riscontrabile, come del resto il titolo, fin da subito, rivela. In molti componimenti ci si appella al trascendente e si rivede la propria storia riflessa in quella dell'Antico Testamento. Non manca nemmeno una riflessione sulla condizione di poeta, benché spesso solamente accennata, soprattutto con il ricorso alle figure retoriche (metafora *in primis*).

Affrontare tale raccolta è stata una vera e propria sfida, poiché non esiste ancora un'edizione commentata del testo. Il presente lavoro di tesi, dunque, intende fornire una proposta inedita di esegesi soprattutto stilistica, con qualche accenno anche alla metrica, laddove possibile. L'obiettivo principale è stato cercare di ridare dignità poetica ad un'autrice che negli ultimi anni è stata molto sfruttata a livello mediatico, ma poco considerata dal punto di vista critico, circondata da un alone di diffidenza che l'ha spesso tenuta lontana dal mondo accademico. Rimane purtroppo ancora attuale, pur a distanza di tempo, quanto scritto da Giovanni Raboni, collega ed amico della poetessa: «Il discorso sulla Merini rimane [...] in termini d'accertamento specifico, quasi tutto da fare; e la cosa non può sorprendere più di tanto se si pensa, da un lato alla relativa

¹²⁸ M. Corti, *Introduzione*, in A. Merini, *Fiore di poesia*, p. XII.

disattenzione critica che ha accompagnato fino a questo momento il suo lavoro (non a caso siamo costretti, parlandone, a citarci l'un l'altro...), dall'altro alla vistosità del 'caso umano' che anche agli occhi dei meglio intenzionati ha in qualche modo schermato o velato i lineamenti reali, la sostanza propriamente stilistica dei suoi testi»¹²⁹. I riflettori puntati sul 'caso Merini', appunto, se da un lato ne hanno accresciuto la fama, dall'altro ne hanno appiattito o addirittura celato le indubbie qualità poetiche, mostrando, piuttosto, la parte più compiacente ed indocilita di un animo tutt'altro che semplice, ricco di sfumature e contraddizioni. Per queste ragioni si è deciso di dare un taglio che fosse il più tecnico possibile all'analisi, tenendo naturalmente conto della vicenda personale della Merini – che non può e non deve essere passata sotto silenzio, specie in riferimento a questa raccolta – ma senza enfatizzarla eccessivamente, proprio per oltrepassare la mera ricostruzione biografica ed affilare, invece, gli strumenti critici sul testo¹³⁰. Tuttavia, l'assenza o, in ogni caso, la scarsità di riferimenti critici, ha permesso di svolgere un lavoro molto stimolante, che è consistito nella chiosa delle liriche con *L'altra verità. Diario di una diversa*, uscito appena un paio d'anni dopo *La Terra Santa*.

Il lavoro esegetico, nonostante o forse proprio in virtù della suo essere complesso e talvolta ostico, è stato fonte di grande interesse, il quale mi ha spinto a prendere parte ad un incontro tenutosi a Padova, presso i Musei Civici Eremitani, il 12 aprile 2019. Durante tale incontro, la figlia maggiore, Emanuela Carniti, ha avuto modo di parlare della madre da un punto di vista personale, diretto e meno ufficiale del consueto. Questo contributo è stato determinante per completare le tessere mancanti del *puzzle* e far luce sugli aspetti meno noti, ma assolutamente interessanti e finanche curiosi della vicenda personale di Alda Merini. Si è rivelato utile per meglio comprendere ed approfondire la complessità del personaggio che si cela dietro i componimenti.

Per quanto riguarda le liriche, si è deciso di riportare per intero ciascun testo seguito dall'analisi. L'edizione di riferimento è la seguente: *Fiore di poesia 1951-1997*, Torino, Einaudi, 1998. L'impaginazione delle poesie segue fedelmente, dal punto di

¹²⁹ G. Raboni, *Alda, la perfezione del dolore*, in «Corriere della Sera», 21 gennaio 1990.

¹³⁰ «Se il numero di coloro che si interessano alla follia e alla vita di Alda Merini è sostanzioso, pochi sembrano affilare seriamente gli strumenti critici sulla sua poesia», scrive A. Zorat nella sua Tesi di dottorato in cotutela, p. 155.

vista grafico, quella della raccolta sopracitata, mentre la numerazione dei componenti e dei versi è mia, inserita per rendere la lettura più agile.

Bibliografia

Opere di Alda Merini

Ballate non pagate, Torino, Einaudi, 1995.

Cantico dei Vangeli, Milano, Frassinelli, 2006.

Clinica dell'abbandono, Torino, Einaudi, 2003.

Fiore di poesia 1951-1997, Torino, Einaudi, 1998.

Folle, folle, folle di amore per te, Milano, Salani, 2002.

Fuori da quelle mura. Poesie e prose inedite, Bolsena (Vt), Massari Editore, 2012.

L'altra verità. Diario di una diversa, Milano, Rizzoli, 1997.

L'altra verità. Diario di una diversa, Milano, Scheiwiller, 1986.

La pazza della porta accanto, Firenze-Milano, Giunti, 2017.

La Terra Santa, Milano, Scheiwiller, 1996.

Lettere al dottor G, Milano, Frassinelli, 2008.

Nel cerchio di un pensiero (Teatro per sola voce), Milano, Crocetti, 2005.

Sono nata il ventuno a primavera: diario e nuove poesie, San Cesario di Lecce, Manni, 2005.

Testamento, Milano, Crocetti Editore, 1988.

Un'anima indocile. Parole e poesie, Milano, La Vita Felice, 2010.

Vuoto d'amore, Torino, Einaudi, 1991.

Scritti sulle opere di Alda Merini

Alunni, Roberta, *Alda Merini, l'«Io» in scena*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008.

Alunno, Laura, *Nota*, in Merini, Alda, *Ballate non pagate*, Torino, Einaudi, 1995.

Appetito, Fabio, *Un manicomio di carta. L'altra verità. Diario di una diversa*, in «Rivista di Studi Italiani», Anno XXXV, Numero 1, 2017.

Bartolini, Elio, *Nota a Fogli bianchi*, in *La Terra Santa*, Milano, Scheiwiller, 1996.

Bertelli, Pino, *Per l'amore come per la libertà non ci sono catene*, in *Fuori da quelle mura. Poesie e prose inedite*, Bolsena (Vt), Massari Editore, 2012.

Bertelli, Pino, *Ricordo sì... Ricordo Alda Merini*, in *Fuori da quelle mura. Poesie e prose inedite*, Bolsena (Vt), Massari Editore, 2012.

Borsani, Ambrogio, *Introduzione*, in Merini, Alda, *Clinica dell'abbandono*, Torino, Einaudi, 2003.

Bragaja, Luca, *Nota*, in Merini, Alda, *Nel cerchio di un pensiero (Teatro per sola voce)*, Milano, Crocetti, 2005.

Calista, Valentina, *Alda Merini: quell'incessante bisogno di Dio*, in «Otto/Novecento», Anno XXXIV, Numero 1, 2010.

Centovalli, Benedetta, *Il volume del canto*, in «Nuovi Argomenti», 4, aprile-giugno 1996.

Ceronetti, Guido, *Una clandestina sulla coda della cometa*, in «La Stampa», 21 novembre 1998.

Corti, Maria, *Introduzione*, in Merini, Alda, *Fiore di poesia 1951-1997*, Torino, Einaudi, 1998.

Corti, Maria, *Nota introduttiva*, in Merini, Alda, *La Terra Santa*, Milano, Scheiwiller, 1996.

Corti, Maria, in Merini, Alda, *Vuoto d'amore*, Torino, Einaudi, 1991.

Crespi, Stefano, *Gesti d'amore in baci di parole*, in «Il Sole 24 ore», 1 dicembre 1991.

Gabrics, Enzo, *Prefazione*, in Merini, Alda, *Lettere al dottor G*, Milano, Frassinelli, 2008.

Giovanardi, Stefano, *Alda Merini*, in Cucchi, Maurizio, Giovanardi, Stefano, *Poeti italiani del Secondo Novecento (1945-1995)*, Milano, Mondadori, I Meridiani, IV ed., 2001.

Di Francesco, Tommaso, *Alda Merini, la mente aguzzata dal mistero*, in «il manifesto», 13 dicembre 1991.

Di Stefano, Paolo, *Le mie prigioni: poesia e castigo*, in «Corriere della Sera», 10 dicembre 1992.

Fattore, Roberto, *Prefazione*, in Merini, Alda, *Nel cerchio di un pensiero (Teatro per sola voce)*, Milano, Crocetti, 2005.

Fiorelli, Stefano, *Prefazione a Destinati a morire. Poesie vecchie e nuove*, in Merini, Alda, *La Terra Santa*, Milano, Scheiwiller, 1996.

Foschini, *È stata l'arte a salvarle la vita*, in Merini, Alda, *Fuori da quelle mura. Poesie e prose inedite*, Bolsena (Vt), Massari Editore, 2012.

Gamba, Daniela, *Il genio dell'amore*, in Merini, Alda, *Folle, folle, folle di amore per te*, Milano, Salani, 2002.

Giovanardi, Stefano, *Alda Merini, la poetessa folle che cantava l'amore e gli esclusi*, in «La Repubblica», 2 novembre 2009.

Loi, Franco, *Alda Merini. Poesie e incantesimi*, in «Il Sole 24 ore», 8 novembre 2009.

Loi, Franco, *Una poetessa che sa ascoltare il vento*, in «Il Sole 24 ore», 26 novembre 1995.

Manganelli, Giorgio, *Prefazione*, in Merini, Alda, *L'altra verità. Diario di una diversa*, Milano, Scheiwiller, 1986.

Manganelli, Giorgio, *Prefazione*, in Merini, Alda, *L'altra verità. Diario di una diversa*, Milano, Rizzoli, 1997.

Manganelli, Giorgio, *Versi trovati dentro l'angoscia*, in «Il Corriere della Sera», 22 agosto 1984.

Manni, Piero, *Presentazione*, in Merini, Alda, *Sono nata il ventuno a primavera: diario e nuove poesie*, San Cesario di Lecce, Manni, 2005.

Mollica, Vincenzo, *L'anima che rulla dentro*, in Merini, Alda, *Clinica dell'abbandono*, Torino, Einaudi, 2003.

Pagnanelli, Remo, *Nella pozza di Betesta*, in *Studi critici. Poesia e poeti italiani del secondo Novecento*, a cura di Daniela Marcheschi, Milano, Mursia, 1991.

Paravano, Cristina, *Dormivo e sognavo che non ero al mondo. Risonanze shakespeariane nell'opera di Alda Merini*, *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, Vol. 51 – Settembre 2017.

Parmeggiani, Francesca, *La folle poesia di Alda Merini*, in «Quaderni d'italianistica», Volume XXIII, Numero 1, 2002.

Pasolini, Pier Paolo, *Una linea orfica*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1999.

Piccini, Daniele, *Alda Merini, talento indomito e precoce*, in «Corriere della Sera», 31 gennaio 2012.

Pierrì, Michele, *Presentazione a Le Satire della Ripa* in Merini, Alda, *La Terra Santa*, Milano, Scheiwiller, 1996.

Quaranta, Bruno, *Regina Merini*, in «La Stampa», 22 luglio 1995.

Raboni, Giovanni, *Alda, la prefazione del dolore*, in «Corriere della Sera», 21 gennaio 1990.

Raboni, Giovanni, *Introduzione*, in Merini, Alda, *Testamento*, Crocetti Editore, 1988.

Raboni, Giovanni, *Per vocazione e per destino*, in *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005.

Redivo, Riccardo, *Dall'orfismo alla canzone. Il percorso poetico (1947-2009)*, Trieste, Asterios Editore, 2009.

Rosadini, Giovanna, *Nota*, in Merini, Alda, *Clinica dell'abbandono*, Torino, Einaudi, 2003.

Spagnoletti, Giacinto, *Alda Merini*, in *Antologia della poesia italiana (1909-1949)*, III ed., Parma, Guanda, 1954.

Spagnoletti, Giacinto, *Alda Merini*, in *Poesia italiana contemporanea 1909-1959*, [Parma], Guanda, 1964.

Testa, Enrico, *Alda Merini*, in *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005.

Vecchioni, Roberto, *Una macchina d'amore*, in Merini, Alda, *Folle, folle, folle di amore per te*, Milano, Salani, 2002.

Zorat, Ambra, Tesi di dottorato in cotutela, Université Paris IV Sorbonne-Università degli Studi di Trieste, *La poesia femminile italiana dagli anni Settanta ad oggi. Percorsi di analisi testuale*, Anno accademico 2007/2008.

Opere di carattere generale

Cucchi, Maurizio, Giovanardi, Stefano, *Poeti italiani del Secondo Novecento (1945-1995)*, Milano, Mondadori, I Meridiani, IV ed., 2001.

Giovannetti, Paolo, Lavezzi, Gianfranca, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010.

Luperini, Renato, Cataldi, Pietro, Marrucci, Marianna, *Storia della letteratura italiana contemporanea*, Palermo, Palumbo Editore, 2012.

Mengaldo, Pier Vincenzo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in *La tradizione del Novecento*, terza serie, Torino, Einaudi, 1991.

Raboni, Giovanni, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005.

Santagata, Marco, Carotti, Laura, Casadei, Alberto, Tavoni, Mirko, *Il filo rosso. Antologia e storia della letteratura italiana europea*, Bari, Laterza, 2010.

Spagnoletti, Giacinto, *Antologia della poesia italiana (1909-1949)*, III ed., Parma, Guanda, 1954.

Spagnoletti, Giacinto, *La letteratura italiana del nostro secolo*, Milano, Mondadori, 1985.

Spagnoletti, Giacinto, *Poesia italiana contemporanea 1909-1959*, [Parma], Guanda, 1964.

Testa, Enrico, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005.

Altre opere

Alighieri, Dante, *La Divina Commedia*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Firenze, Le Monnier, 2002.

Aristotele, *Poetica*, Milano, BUR Rizzoli, 2012.

Calvino, Italo, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972.

Conte, Gian Biagio, Pianezzola, Emilio, *Letteratura latina. La prima età imperiale*, vol. 4, Firenze, Le Monnier, 2004.

Eschilo, *Agamennone*, Milano, BUR Rizzoli, 2012.

Guidacci, Margherita, *Le poesie*, Firenze, Le lettere, 1999.

Levi, Primo, *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 2005.

Saffo, *Poesie*, Milano, BUR Rizzoli, 2012.

Opere consultate

Battaglia, Salvatore, *Grande dizionario della lingua italiana*, consultato online al sito <http://www.gdli.it>

Beltrami, Pietro, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, V ed., 2011.

Enciclopedia Treccani, consultata online al sito <http://www.treccani.it>

Graffi, Giorgio, Scalise, Sergio, *Le lingue e il linguaggio. Introduzione alla linguistica*, III ed., Bologna, Il Mulino, 2013.

Mengaldo, Pier Vincenzo, *Prima lezione di stilistica*, Bari, Editori Laterza, III ed., 2007.

Mortara Garavelli, Bice, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2014.

Odden, David, *Introducing phonology*, New York, Cambridge University Press, 2005.

Traduzioni

Stewart, Susan, *Introduzione a Love Lessons, Selected poems of Alda Merini*, translated by Susan Stewart, Princeton University Press, 2009.

Sitografia

Pellegatta, Alberto, *Quarta generazione*, in «Nuovi Argomenti», Numero 72, ottobre-dicembre 2015.

<http://www.nuoviargomenti.net/poesie/quarta-generazione/>

Il presente sito è stato consultato nel mese di marzo 2019.

Saggese, Paolo, *Amore disperato e sublimante, tra antico e moderno*

<https://docplayer.it/4073497-Amore-disperato-e-sublimante-tra-antico-e-moderno.html>

Il presente sito è stato consultato nel mese di marzo 2019.

<https://www.aldamerini.it> (sito ufficiale)

Interviste

Ceci, Cristiana, *Il paradiso segreto di Alda*, in Merini, Alda, *Fuori da quelle mura. Poesie e prose inedite*, Bolsena (Vt), Massari Editore, 2012.

De Luca, Daniele, *Intervista integrale ad Alda Merini*, montaggio di Duilio Francioli e musiche di Pascal Comelade e John Coltrane.

<https://www.youtube.com/watch?v=wYgDSr3gWUc>

Milano, 10 gennaio 2007, 20 min.

La voce libera di una donna vera, in *Fuori da quelle mura. Poesie e prose inedite*, Bolsena (Vt), Massari Editore, 2012.

Redaelli, Rosella, *La poetessa dei Navigli*, in *Fuori da quelle mura. Poesie e prose inedite*, Bolsena (Vt), Massari Editore, 2012.

Canova, Gianni, *Alda Merini. La diversità della poesia*. Riprese e montaggio di Renato Minotti, coordinamento alla produzione di Massimo Cecconi e Aurelio Citelli, produzione Medialogo, Servizio audiovisivi, Provincia di Milano.

Milano, 1993, 24 min.

https://www.youtube.com/watch?v=cSTN_3STPDA