

GRADIVA PUBLICATIONS

TWENTIETH CENTURY ITALIAN POETRY IN TRANSLATION

RECENT VOLUMES PUBLISHED

SUNDAY EVENING

by **SERGIO CORAZZINI**

translated and edited by Michael Palma

\$10.00

THE METAPHYSICAL STREETCAR CONDUCTOR

by **LUCIANO ERBA**

edited by Alfredo de Palchi and Michael Palma

Introduction by Luigi Fontanella

\$13.00

PATMOS

by **RODOLFO DI BIASIO**

edited and translated by Barbara Carle

\$10.00

Please make your check payable to Gradiva and mail to:
Gradiva Publications, P.O. Box 831, Stony Brook, New York 11790

A special price of \$30.00 is available for all three volumes.

GRADIVA

Vol. 7, No. 1

GRADIVA



17

1999

INTERNATIONAL JOURNAL OF ITALIAN LITERATURE
RIVISTA INTERNAZIONALE DI LETTERATURA ITALIANA

**LA BELLISSIMA ERESIA. MATERIALITÀ E
SPIRITUALITÀ NELLE POESIE DI ALDA MERINI
(DAL 1947 AL 1961)**

L'anima non appagata muore di se stessa, ma lo spirito non pago cerca Dio e, non potendolo trovare, lo cerca a volte nella materia.¹

La presenza di Dio, nelle liriche di Alda Merini, è fin dagli esordi un aspetto molto particolare del suo immaginario poetico. La religiosità, le immagini cristiane fanno parte di un linguaggio personale che deriva dalla severa educazione cattolica impartita nell'infanzia dai familiari; il perenne monito della Chiesa, l'idea angosciosa del peccato, del delitto della carne, creano da sempre nella mente della poetessa una sensazione di colpa per la coscienza imprescindibile della sensualità del corpo che la induce, nei primi componimenti, a reprimere la propria personalità nel frustrante tentativo di somigliare ad una figura angelica, pura, di rendersi "assente" (come ad esempio ne *La vergine*²).

Agli inizi è una castrazione dell'"io", dovuta alla presenza invalicabile della fede cristiana, che le impedisce di seguire spontaneamente l'evoluzione del suo essere peculiare, della sua natura più profonda; in seguito, le forti ragioni della sensualità si incontrano con quelle meno innate dell'amore per Dio e si fondono in un canto che si libera, nelle poesie, in ardite preghiere e immagini al limite estremo dell'eterodossia, del sacrilego.

Attraverso un cammino poetico che vede la risoluzione a vantaggio ora dell'una ora dell'altra fede (in quanto proprio di questo si tratta), in apparenza inconciliabili, la poetessa giunge alla massima espressione di questa unione quasi ossimorica del sacro e del profano, con le liriche pubblicate in *Tu sei Pietro*³, del 1961. Allora, la riconciliazione con il divino e con se stessa, cercata a lungo nelle poesie di questi anni, trova finalmente lo spazio per manifestarsi pienamente in una nuova religiosità personalissima nei suoi motivi, dissacrante se inserita in una visione cattolica convenzionale, con un Dio molto umano, terreno, senza il privilegio del bene assoluto.

L'effigie del Signore mantiene sempre una sorta di ambivalenza, di ambiguità, così da una parte incarna la salvezza per l'uomo ma dall'altra rappresenta Colui che non perdona, che incute timore e asserve il suo popolo. Questo dualismo si presenta chiaro fin dai primissimi componimenti scritti nel 1947-48, con un pensiero che si rivolge già in modo conflittuale e critico nei confronti della divinità.

Soprattutto nella raccolta *Paura di Dio*⁴ (1955), che lascia intuire già nel titolo il sentimento dominante nei versi, sono riunite liriche di argomento religioso, anche se questo tema compare in verità in tutta la produzione poetica della Merini.

Una delle prime poesie di cui abbiamo notizia risale al 1947:

Sei il culmine del monte di cui i secoli
sovrapposti determinano i fianchi,
la Vetta irraggiungibile,
il compendio di tutta la Natura
per entro cui la nostra mente indaga.
Sei Colui che ha due Volti: uno di luce
pascolo delle anime beate,
ed uno fosco
indefinito, dove son sommerse
la gran parte dell'anime, cozzanti
contro la persistente
ombra nemica: e vanno, in quelle tenebre,
protendendo le mani come ciechi...⁵

L'apostrofe di questa poesia giovanile, Dio, è sentito come qualcosa di lontano, inafferrabile, inintelligibile, che si erge al di sopra della naturale comprensione umana ponendo un veto alla possibilità di raggiungere una conoscenza oltre il limite insufficiente del dogma.

È un Dio superbo, che nel suo principio nasconde due facce opposte: una positiva ma a vantaggio di pochi eletti, di poche "anime beate", descritta con la metafora classica della presenza della luce, simbolo di pace eterna, di riscatto dai peccati, ed un'altra oscura, angosciante, che nei versi sviluppa visioni da inferno dantesco, con evidenti richiami, nell'ultima parte, proprio alle immagini della *Divina Commedia*⁶.

In un capovolgimento dell'ordine cristiano, le anime immerse nelle tenebre, escluse dal privilegio dell'iridescenza divina e costrette a vagare senza guida alcuna nella vita, divengono le grandi vittime della giustizia suprema, coloro che si scontrano con "la persistente ombra nemica", il volto del Dio senza grazia, affrontando coraggiosamente la loro aspra condizione di reietti.

Questa antitesi tra luce e oscurità (sostituita a volte con l'opposizione luce-colori), bene e male, è una costante fondamentale nelle opere della Merini, un archetipo da cui dipartono molte diramazioni di pensiero e di immagini, non solo di tema religioso. Ma la natura degli opposti aspetti, il buono e il cattivo, non assume mai una precisa determinazione di valenza positiva e negativa, ma muta seguendo lo stato d'animo dell'occasione in cui nasce la poesia.

Ne *La presenza di Orfeo*⁷ si trovano due poesie, *Colori* e *Luce*, che portano la stessa data di composizione (22 dicembre 1949), e rivelano una stretta affinità di contenuto, con funzione di esegesi reciproca, sottolineata dall'autrice stessa con il gesto di porle, nella struttura della raccolta, una accanto all'altra, come in un gioco di specchi.

La prima strofa di *Colori*⁸ recita: "S'io riposo, nel lento divenire / degli occhi, mi soffermo / all'eccesso beato dei colori; / qui non temo più fughe o fantasie / ma la "penetrazione" mi abolisce." Nella ricerca interiore del proprio essere, che impegna la poetessa in questi anni, l'elemento cromatico rappresenta la parte più naturale, visibile della

realtà, la cui comprensione non necessita di alcuna tensione spirituale, di "fughe o fantasie" per soddisfare il desiderio di assoluto.

In questo periodo la Merini si trova a dover affrontare un difficile compromesso tra l'esigenza della sua anima, che cerca di innalzarsi verso l'infinito, oltre il poverissimo limite umano, e le istanze del corpo sessuato. I colori simboleggiano proprio questo "anelito / inquieto, irrisolvibile, vitale", descritto nella strofa successiva, il lato più terreno e passionale di lei, imprescindibile, che racchiude nella naturalezza della presenza la risposta più semplice ai tormenti dell'essere, togliendo però, nell'abbandonarsi ad esso, la spinta altrettanto connaturata verso l'alto; dilemma che si rivela fondamentale nei versi finali:

La luce mi sospinge ma il colore
m'attenua, predicando l'impotenza
del corpo, bello, ma ancor troppo terrestre.

Ed è per il colore cui mi dono
s'io mi ricordo a tratti del mio aspetto
e quindi del mio limite.

Il colore, dunque, è manifestazione della materialità, di ciò che si può percepire con i sensi, ed è anche il corpo vivo della poetessa, che contiene in sé una bellezza indubbia nella sua voluttà, da non rifiutare anche se "troppo terrestre". È il limite insuperabile che si oppone al desiderio di astrazione tanto sofferto nelle passate poesie.

La luce diviene così metafora di questo anelito alla spiritualità, come nella migliore tradizione letteraria, ma il suo significato non è circoscritto ad una semplice aderenza all'immagine classica del verticalismo alto-basso, bene-male; la sua funzione tropica subisce, similmente all'immagine delle tenebre, una diramazione e si dilata all'intorno scoprendo nuovi spunti tematici, come nella bellissima lirica *Luce*⁹:

Chi ti descriverà, luce divina
che procedi immutata e immutabile
dal mio sguardo redento?

Io no: perché l'essenza del possesso
di te è "segreto" eterno e inafferrabile;
io no perché col solo nominarti
ti nego e ti smarrisco;
tu, strana verità che mi richiami
il vagheggiato tono del mio essere.

La luce è la parte ineffabile del proprio "io", la cui presenza può essere solo intuita e accettata. Infatti, mentre la corporeità è un dato indiscutibile e presente, tangibile, la tensione dell'anima non può essere descritta a parole, esiste solo come aspirazione, vagheggiamento all'assoluto, non ha contorni (colori) che consentano di definirla se non a rischio di perderne per sempre il privilegio della percezione.

È un sentimento misterioso che diviene, paradossalmente, il lato oscuro e inesplicabile dell'essere, l'arcano segreto della mente che, nella Merini, assume il ruolo di metà opposta e complementare: spiritualità e carnalità, luce e ombra, sono i due volti inseparabili di una stessa esigenza interiore, che riconosce nell'amore, terreno o divino che sia, una capacità di condurre alla salvezza, alla catarsi dell'anima, ad una risposta alle pressioni dei diversi sentimenti che agitano il suo cuore.

Beata somiglianza,
beatissimo insistere sul gioco
semplice e affascinante e misterioso
d'essere in due e diverse eppure tanto
somiglianti; ma in questo
è la chiave incredibile e fatale
del nostro "poter essere" e la mente
che ti raggiunge ove si domandasse
perché non ti rapisce all'Universo
per innalzare meglio il proprio corpo,
immantamente ti dissolverebbe.

La luce è la manifestazione della follia che inizia a rivelarsi ed è anche ciò che genera poesia, una parte irrinunciabile di sé nonostante non

possa, per il momento, scendere in basso ad innalzare verso l'assoluto il corpo come si vorrebbe.

Il segreto, la risposta all'enigma dell'essere si trova dunque in questo accettare consapevolmente e con serenità l'ambiguità della propria esistenza, il coesistere di due nature a volte in conflitto, simili ma necessariamente divise per "poter essere", per esistere.

È una schizofrenia del pensiero, che non trova soluzione se non nell'accogliere umilmente in sé il mistero di questo dualismo, in quanto l'unione di questi principi che si attraggono, entrambi forti nella loro istanza di esistere, è per il momento irrealizzabile. È una tensione che provoca talvolta dolore e sofferenza fisica, malattia psicologica nel conflitto del desiderio frustrato.

Altre volte la luce, la parte imperscrutabile e misteriosa, è sentita come un dono, una ricchezza dell'essere, soprattutto se dagli spasimi della follia scaturisce la parola poetica che riscatta e ricompensa l'anima del male spirituale esperito, un privilegio nato da due nature che si incontrano e, senza negarsi, si possiedono "in modo tanto tenebrosamente / luminoso" (figura di ossimoro di notevole efficacia), che bisogna coltivare con attenzione e coraggio perché non si perda nel desiderio di capire oltre il limite concesso, come affermano questi versi: "non sia mai che io levi nella notte / della mia vita la lanterna vile / per misurarti coi presentimenti / emananti dai fiori e da ogni grazia."¹⁰

L'accettazione passa attraverso i pensieri-versi della poesia *Principio*¹¹, (nella raccolta *Nozze romane*, ottobre 1950), nella quale la Merini descrive la propria sessualità con immagini visionarie e oniriche di grande impatto, violente e spregiudicate in alcuni passaggi, usando un linguaggio impetuoso a rendere l'idea dei tormenti della carne che, accompagnati dalle ragioni implacabili dell'avvicinarsi della pazzia, si fanno pressanti.

A differenza della precedente, immersa nella percezione astratta dell'elemento luminoso, questa poesia recita dunque la presenza della materialità che si manifesta in una nuova immanenza "tra l'infanzia e la grazia matura" in cui la poetessa vibra "di colori / non del tutto affermati", ancora imprecisi (da ricondurre al significato sopra proposto di colore); e dal primo verso ("S'io mi concreto a teneri volumi") la poetessa compie una discesa verticale attraverso le

immagini del delirio amoroso, dove “in un risucchio fondo e angoscioso” gusta “la dimensione dei [...] sensi” e dove fanno la comparsa “esseri-demoni” a portare la miseria del declino spirituale, fino a “scoprire al di là d’ogni misura / la concretezza fervida dell’angelo”, della poesia, a volerla rendere sessuata.

Le parole strutturano una vera ode alle ragioni inarrestabili del piacere tanto da trovare, in conclusione, una giustificazione ultima nella coscienza ancestrale dell’uomo: “questo è perché il mio ciclo arroventato / e di lacrime e pene, / trasferito all’assurdo risollewa / l’antico fulcro dell’umanità.”

È lo spirito che pervade anche un’altra poesia, *La caduta*¹², (forse precedente a questa) nella quale le tentazioni, i peccati carnali sono deviazioni malvagie che possono condurre alla dannazione dell’anima: “io che fui temeraria / al punto di non credere alla forza / del possesso maligno”. Ma allo stesso tempo la presenza del corpo sessuato è una fede altrettanto forte, è “il “credo” antico e nuovo della carne”, antico perché connaturato all’essere umano e nuovo in quanto esperito personalmente da poco tempo.

La Merini svilupperà quest’idea nelle poesie degli anni dal 1951 in poi, fino a raggiungere una simbiosi tra luce e ombra, Dio e sessualità, dai risvolti decisamente interessanti e provocatori, con un linguaggio sempre più audace, come ad esempio nella strofa finale di *Ma sopprimere il tempo*¹³ (1952): “Ma sopprimere il tempo in un delirio / di amplessi vorticosi, / è ambizione di morte o imitazione / di pressione celeste intorno a Dio.”

Per il momento è necessario fare un passo indietro per ripercorrere il cammino che conduce alla nuova verità conosciuta, percorso che svolge i due principi, divino e umano, ancora in modo disunito, nonostante un parallelismo riconoscibile nel timore di accettare l’uno o l’altro sentimento, in un’intuizione acerba della necessità di entrambi.

Una delle prime poesie a toccare il tema della sessualità porta la data del dicembre 1948, ed è l’*incipit* che dà il titolo alla raccolta *Nozze romane*. Riportiamo le due strofe centrali:

Mi scaverai fin dove ho le radici
(non per cercarmi, non per aiutarmi)

tutto scoperchierai che fu nascosto
per la ferocia di malsane usanze.

Avrai in potere le mie fondamenta
uomo che mi costringi;
ferirai le mie carni col tuo dente,
t’insidierai al fervore d’un anelito
per soffocarne il senso dell’urgenza.¹⁴

La prima impressione che si ricava da questi versi è un senso di distruzione, di violenza che pervade l’immagine di un ipotetico futuro, dove l’uomo, lo sposo, diviene un carnefice, colui che, implacabile, si nasconde dietro un aspetto affabile (nella prima strofa “ma tu, uomo gaudente, chi sei?”) per abbattere così le difese della poetessa, arrivare fino alle radici, alle fondamenta dell’anima e possedere, ottusamente, tutto il suo essere.

Allo stesso tempo, però, si percepisce nella poesia un secondo pensiero, più nascosto, un sentimento di fatalità in ciò che accade, come di un evento, doloroso certamente, ma tuttavia ineluttabile, in cui l’uomo perde una parte di responsabilità e assume il ruolo di semplice strumento del sacrificio naturale, e giusto, di tutte le inibizioni morali, le “malsane usanze” (dell’educazione cattolica ricevuta) già minacciate dall’apparire dei desideri sessuali, dell’ardore “d’un anelito” che invita l’amante a “soffocarne il senso dell’urgenza”, a placare la passione.

È l’iniziazione alla vita adulta quella che la Merini intravede e teme guardando l’uomo accanto a sé, l’attraversamento del fiume presagito ne *Il gobbo*¹⁵ (le due poesie sono scritte a pochi giorni l’una dall’altra, nel dicembre 1948): in quel testo la metafora si risolveva nell’immagine delle due sponde opposte, entrambe attraenti, dove nessuno poteva essere d’aiuto (“...e nessuno m’aiuta”). Lo stesso sentimento ricompare nella seconda strofa di questa lirica, a ribadire la solitudine e la sofferenza personale della scelta, in cui infatti la presenza maschile compare solo come distruttrice delle certezze passate: “Mi scaverai fin dove ho le radici / (non per cercarmi, non per aiutarmi)”; l’uomo non è guida e sostegno, ma rappresenta anzi il fattore che ha portato a questa dolorosa separazione dell’essere: “Come una pietra che divide un corso,

/ un corso d'acqua giovane e irruente, / tu mi dividerai con incoscienza
/ nelle braccia di un delta doloroso...”¹⁶

Il tormento dell'anima e del corpo esperito dalla giovane poetessa in questi anni, l'incapacità di unire in un unico pensiero i diversi stimoli incontrati, si tramutano nei versi sempre in immagini di incertezza, di distruzione, di impotenza di fronte all'impeto dei sentimenti, come se la volontà fosse afferrata e trascinata da un corso d'acqua furente che lascia, al suo passaggio, solo distruzione e detriti.

Così il rapporto con la propria sessualità, con il corpo rivelato, è associato spesso (in questo periodo anzi è la regola) a visioni cupe, tristi, angosce, che a volte ricordano un paesaggio di guerra, con le case devastate, macerie e parvenze di cose ormai ridotte al silenzio, come ne *La notte*¹⁷ del 1950 (dedicata a Manganelli) e *Dies Irae*¹⁸, del 1953 (al marito Ettore). In entrambe il rapporto sessuale è rappresentato con termini puntuali: “sono la carezzevole rovina / dai fecondi sussulti alle tue mani, / sono il vuoto cresciuto / sino all'altezza esatta del piacere” in *Dies Irae*, mentre nella prima si trova similmente: “descriverò l'analisi notturna / delle nostre rovine. Quando su me ti conducevi assorto / come sulle macerie si conduce / un aggraziato termine di maggio”, dove il riferimento alla notte come momento favorevole alle passioni umane riporta ancora all'antitesi luce-tenebra, spiritualità e materialità, e soprattutto alla confusione e promiscuità del significato di queste immagini metaforiche. La notte è l'involucro entro cui si compie il peccato, le difese si annullano, il buio copre il delitto contro se stessi, contro Dio, come nel finale: “La notte: quante mai disconoscenze / mi spinsero ad urlare questo frutto / di dannata certezza, / quante dalle mie braccia dolorose / angosce risollevo / ad affogare in turbini sanguigni!”.

Ma il grido racchiuso entro l'oscurità notturna, che si eleva contro la dannazione divina a cui si va incontro ammettendo la certezza del corpo, della propria debolezza di fronte al sesso dell'uomo, è lo stesso che, all'opposto, nei versi centrali dona luce ed esultanza: “tutta illuminandomi, sostavi / alle crepe tremando di un astratto cenno di salvezza” e, alcuni versi dopo, “o, toccando il mio vertice, in un grido / permutavi il dolore in esultanza”.

Senza insistere oltre sulla dicotomia spirituale vissuta dalla Merini

in questo momento, quello che preme sottolineare è la disperata ricerca di catarsi, di purificazione che si avverte nelle sue parole, speranza incontrata talvolta nell'ebbrezza dell'atto amoroso, ma allo stesso tempo ricacciata nel timore del giudizio divino. Infatti, nonostante lei cerchi caparbiamente nella morale cattolica la via per giungere alla salvezza e al bene assoluto, tuttavia la stessa è insufficiente, e allora, nell'istante del massimo abbandono, anche la sensazione data dall'essere fisico diviene luce, nutrimento per l'anima, estasi quasi mistica. Come in questa poesia:

Lasciando adesso che le vene crescano
in intrichi di rami melodiosi
ineggianti al destino che trascelse
te fra gli eletti a cingermi di luce...
In libertà di spazio ogni volume
di tensione repressa si modella
nel fervore del moto e mi dissanguo
di canto “vero” adesso che trascino
la mia squallida spoglia dentro l'orgia
dell'abbandono. O, senza tregua più,
dannata d'universo, o la perfetta
nudità della vita,
implacabili ardori riplasmanti
la già morta materia: in te mi accolgo
risospinta dagli echi all'infinito.¹⁹

La lirica si presta molto bene a dimostrare questo sentimento quasi schizofrenico della Merini nell'esperire e descrivere i propri sentimenti riguardanti l'amore terreno, umano.

Inizialmente il linguaggio si distende in un'immagine gioiosa, di profonda armonia, nei “rami melodiosi / ineggianti al destino”, che trasmettono un'impressione positiva, di fiducia, in cui l'uomo è, come ne *La notte* (“e, tutta illuminandomi”), colui che dona luce e dissolve le ombre notturne, l'eletto. Poi, improvvisamente, il tono cambia, le parole perdono la grazia iniziale e si fanno sempre più impetuose, violente, in una corsa compiuta verso il basso, verso la terra, fino a

trasmutare il corpo, dapprima immerso nella luce, in una "squallida spoglia" perduta dentro "l'orgia dell'abbandono", in "morta materia" (tutto riporta ai limiti materiali del corpo umano) trascinata dagli "implacabili ardori".

È una discesa vorticoso e inarrestabile, che mescola disperazione ed esaltazione allo stesso tempo (i versi alternano continuamente parole auliche e parole severe, crude) e porta l'autrice a sentirsi dannata, ma dannata "d'universo".

L'espressione richiama, per somiglianza, "l'antico fulcro dell'umanità" della parte finale di *Principio* (composta nello stesso mese, ottobre 1950) nel far risalire il proprio peccato a qualcosa di assoluto, di invincibile e perciò passibile di comprensione e giustificazione.

Tanto da riconoscere in tutto ciò il proprio "canto "vero"", innato, irrinunciabile sebbene conduca ad un continuo strazio della mente reso simbolicamente con la metafora del dissanguarsi (il sangue è un *topos* ricorrente del linguaggio sensuale meriniano, elemento vitale che simboleggia il lato più istintuale e primitivo dell'uomo; lo troviamo così, ad esempio, nei "turbini sanguigni" de *La notte*, o "le redini del sangue", cioè del sesso, in *Pax*²⁰, o ancora "la parola finale cui converge / il brivido del sangue" in *Anche se addormentata*²¹).

La tensione poetica giocata sui due momenti della quiete espressiva dapprima, e del furore poi, è una caratteristica diffusa nelle poesie della Merini, a rimarcare l'ambivalenza della sua natura. Prendiamo la parte centrale di *Lirica*²².

Una forza stranissima si insinua
nelle mie labbra docili e le incurva;
io ruoto, sento, sul mio desiderio
schiava di un magnetismo che mi ha vinta.

La corsa dopo invaderà il mio corpo
che la esercita in sé, nel suo tormento,
per superare ciecamente il solco
dove tu, assente, non puoi più fiorire.

La somiglianza con la poesia precedentemente analizzata è indiscutibile, nell'alternanza di immagini incisive nella prima strofa e di violenza espressiva nella seconda che ricorda le descrizioni dell'invasamento erotico nei baccanali.

Si noti inoltre come il termine "tormento" ricorra sovente nelle liriche del periodo. Oltre che nei versi riportati, compare anche nella strofa iniziale: "quale scoscendimento pauroso / che mi rimonta sulla stessa ruota, / sulla ruota del giorno e del tormento?" e, ad esempio, in un'altra, pubblicata in *Nozze romane*, il cui *incipit* recita: "Ma tu che non conosci le implicate / are del mio primissimo tormento, / tu che non sai come ogni evento implori / da me l'ebrietudine che l'acconsenta"²³, cioè la necessità di raggiungere l'oblio dalla ragione pervasa di pudore religioso.

Tutto viene riportato ad un dilaniante conflitto con la divinità che in questi anni appare ancora indiscussa nei suoi caratteri tradizionali.

Dal 1951 le poesie assumono via via un aspetto sempre più religioso, con preghiere e canti diretti a Dio, ma, allo stesso tempo, si accompagnano anche ad una sessualità che invade la parola, rompe i deboli argini creati dalla paura del giudizio divino.

Combattuta tra il tormento e la costrizione dei sensi, e le istanze del proprio amore terreno, la mente della poetessa, già molto provata, arriva ad una ribellione morale, dalla quale l'indole sensuale così importante e presente in lei esce diversamente rafforzata. Il rimorso di aver peccato (le precedenti immagini di rovina e distruzione) si allontana dal rapporto con il corpo, dalle descrizioni degli incontri vissuti, che vengono investiti di luce e acquistano diritto di essere; allora Dio diviene l'apostrofe privilegiata per accorate suppliche, nelle quali al perdono si sostituisce ora una personale consapevolezza della Sua comprensione nei riguardi di una creatura travagliata che cerca solo la propria pace spirituale, attraverso un estremo compromesso per non rinunciare del tutto alla fede cristiana.

Come ne *La fuga*²⁴, dove la Merini, rivolgendosi al Signore, dice: "Lasciami alle mie notti / ed ai miei benefici di peccato, / lasciami nell'errore" (si ripete il significato simbolico delle tenebre); per poi sostenere con fiducia pochi versi sotto: "so che mi assolverai delle mie pene: / ma ora lasciami umana / col cuore rôso dalla mia paura"

(lasciami essere una peccatrice, una Maddalena²⁵, se questo è il mio destino).

Il cambiamento che si percepisce nelle poesie posteriori al 1951 è indubbiamente notevole, velandosi ora di una nuova accettazione entro la quale l'impulso sensuale, non più fonte di dannazione, di perdizione, diviene "frumento divino", grato a Dio, come nella lirica *Ansia*²⁶: "e sento che l'ore / si caricano d'aspettazione / e danno il frumento divino / dei desideri del corpo".

Un accostamento, dunque, sempre più stretto tra l'amore sacro e l'amore profano, un'unione che diviene indissolubile in cui il divino partecipa alla bellezza dell'estasi erotica, non come giudice ma come amico.

Invero la passionalità vissuta dalla Merini non è ancora giunta ad una pacificazione totale e serena con la propria spiritualità, e l'autrice è solo all'inizio di un cammino di conoscenza che la porterà alla piena accettazione di se stessa, opponendo alle paure e ai turbamenti provocati dalla malattia un coraggio non comune, un amore profondo per la propria persona oltre le lacerazioni inflitte dalla difficile esistenza.

Simile nel contenuto si pone un'altra poesia del 1953, di poco successiva, dal titolo *Amo, e Tu sai...*²⁷, ma con un pensiero che, nello sviluppare il tema, tradisce delle sfumature e dei sentimenti discordanti.

Padre, se questo amore
così grande mi attira
fino a darmi giganti dimensioni;
Padre, se questa ascesa
è simile all'abisso e colorata,
prosperosa ogni vena di ricordo,
dàmmi morte ossequiosa
dei miei ciechi travagli
è una pura deriva
a cui possa ancorare ogni divieto.

La richiesta che struttura tutta la lirica è la base dell'evoluzione del pensiero poetico dell'autrice sulla presenza e risoluzione dei due

principi, il sacro e il profano. L'amore per il Padre, la tensione naturale verso l'alto, verso l'immenso non è sufficiente a far tacere la voce del corpo (a cui si può contrapporre unicamente l'idea della morte e della dimenticanza dei sensi), ma addirittura le due passioni si assomigliano tanto da confondersi, così che l'ascesa a Dio viene percepita con le stesse sensazioni date dall'estasi terrena, è "simile all'abisso e colorata", in un'unione dissacrante dei due estremi.

Ma se questo non è di fatto possibile, allora è responsabilità divina risolvere lo strazio della separazione dell'anima dal corpo, dando "una pura deriva a cui [...] ancorare ogni divieto", cioè instaurando, nella mente, l'incoscienza del proprio essere per accettare questa rinuncia.

Si intuisce però la presenza di un dubbio, di una sensazione di sfiducia nella soluzione appena accennata, perché subito dopo la poetessa aggiunge: "velami Tu di mille accettazioni / che non siano fragili eminenze / di un assente principio" (questi versi richiamano molto i primi di *Queste folli pupille*²⁸), dunque non solo inutili sacrifici per poi comprendere di aver abbandonato una ben più profonda e naturale verità.

C'è una certa tracotanza in questa poesia nell'approccio dialogico con la divinità, che deriva probabilmente dalla consapevolezza della propria imprescindibile sensualità, argomento che rende di fatto improbabile (e iniqua) la rinuncia ad essa.

Quasi tutte le poesie composte dal 1951 alla raccolta *Tu sei Pietro*, racchiudono questa ambivalenza di sentimenti, tendendo però progressivamente ad innalzare verso l'alto, verso la spiritualità la componente sensuale del proprio essere e ad abbassare la divinità ad un livello sempre più umano, terreno. Ad esempio in *Lamento di un morto*²⁹ (luglio 1953), dove alla speranza nella salvezza della fede ("Credevo commutare/questi pilastri d'ossa con sorgenti/di finissimo cielo") si contrappone una profonda disillusione spirituale, la sensazione di aver vissuto all'ombra di un grande inganno che in cambio della devozione restituisce indietro "basi di pantano", fino al punto di rivelare, nei versi finali, la più dissacrante delle verità:

Sono finito più che nel dolore...
Ma non è questo il punto

saturo di mia fede:
il mio Dio sta immerso
di là d'un palmo, e ho le dita monche
per raggiungerLo in pieno!

Un Dio gettato nel fango, che vive della stessa miseria dell'uomo, della stessa cecità, ma che tuttavia si rende ancora paradossalmente irraggiungibile, distante, incomprensibile, e che tiene, nonostante tutto, soggiogate al dogma le sue creature: "O Padre, o Amico, perché vuoi sepolta / entro la tomba del mio stesso nome / me cosciente, me viva / e me, perennemente innamorata?"³⁰.

Ma se il Padre è descritto così simile alle sue creature, allora l'amore per Lui non è diverso dall'amore sentito per il proprio compagno, non è eresia cercare nell'estasi erotica, più vicina alla natura umana, la felicità e la salvezza eterna racchiusa nelle parole di questa lirica, dal titolo chiaramente allusivo *Possederti in Dio*³¹:

Padre, l'uomo che amo
Ti somiglia
e sottrarmi al suo abbraccio
è appartenerti.
Padre, quanta dolcezza
in questo mistico Amore!
Vedi che mi è concesso
di appartenerti primo
solo attraverso il suo aspetto.
E fra gli aneliti immensi
delle dorate mie fughe,
imprescindibile e sacra
è la presenza del corpo

Nell'ultima parte si compie la trasfigurazione definitiva dell'essere carnale verso la luce ("le dorate mie fughe") e l'assoluto ("gli aneliti immensi"), verso la salvezza tanto ricercata in passato e trovata ora nella nuova appropriazione di sé.

L'ultima raccolta scritta dalla Merini, cui fa seguito un ventennio

di silenzio poetico, ha titolo *Tu sei Pietro* (1961) ed è dedicata a Pietro De Paschale, medico curante della prima figlia Emanuela. Questo testo è denso di significato sia perché costituisce l'anello di congiunzione con *La Terra Santa*³², nella quale si ritroveranno puntuali (anche se liberati in un linguaggio più violento) molti degli aspetti analizzati, sia in quanto arriva alla fusione massima degli impulsi religiosi ed erotici, cristiani e pagani, alla sintesi personalissima della difficile ricerca (e accettazione) del proprio particolare "io".

Già il titolo *Tu sei Pietro*, rappresenta una sovrapposizione a livello espressivo dell'evento terreno a quello biblico e viceversa, soprattutto nella prima delle tre sezioni in cui è suddivisa la raccolta, comprendente solo quattro canti, dove l'uomo amato (in realtà questo sentimento è puramente ad uso poetico e il medico incarna una sorta di musa ispiratrice per un moderno canzoniere d'amore) diviene il discepolo di Cristo, con una rivisitazione evangelica molto particolare in cui Pietro assume un'importanza fondamentale innalzandosi ad un livello divino, come in *Missione di Pietro*³³:

Quando il Signore, desolato e grigio,
ombra della Sua ombra incespicava
dentro il Suo verbo colmo di incertezza,
Pietro comparve, forte nelle braccia
e nelle membra a reggerLo nel mondo...

È l'uomo che si accosta al suo Dio per aiutarlo fraternamente, per sostenerlo nel dubbio e nella paura, gli stessi sentimenti che coinvolgono da anni la poetessa, in un rapporto che rende la divinità molto umana nella sua debolezza.

Nella lirica dal titolo *Rinnovate ho per te*³⁴ c'è forse la sintesi più compiuta di questa unione tra sentimento sacro e profano. Suddivisa in due strofe lunghe ed una breve finale (che si accosta quasi alla connotazione propria delle *nugae*), è un inno cantato alla persona amata, dapprima con immagini erotiche prese dalla mitologia greca, dove l'amore viene definito come "splendido carro apollineo", e successivamente innalzando l'uomo verso l'alto, divinandolo con un'espressione quale "Tu, bellissimo Iddio". La parte finale fonde

questa dicotomia di raffigurazioni in una simbolica affermazione: “(Ché cristiana son io ma non ricordo / dove e quando finì dentro il cuore / tutto quel paganesimo che vivo.)”

La liberazione finale raggiunta dalla Merini è dunque di non temere più il Padre, di poter provare verso di Lui gli stessi sentimenti (buoni e cattivi) riversati sull'uomo, purificando così il suo sentimento dalla colpa. È l'assoluzione dovuta e pretesa dal Signore quale riscatto per averle innestato nella mente il seme della follia: “[...] Dio della pace, quanto cibo ormai / io Ti ho offerto negli anni!”.

Infatti in quest'ultimo periodo la presenza dei disturbi mentali si fa più viva e si trasferisce nelle parole con immagini inquietanti ma allo stesso tempo intessute di luminosità nell'affetto verso se stessa, verso la propria innocente condizione. Come si intuisce in molte poesie della seconda parte della raccolta, interamente dedicate alla passione amorosa:

E più facile ancora mi sarebbe
scendere a te per le buie scale,
quelle del desiderio che mi assalta
come lupo infecondo nella notte.

So che tu mi coglieresti dei miei frutti
con le mani sapienti del perdono...³⁵

La presenza dell'amato, dei desideri del corpo non contrastano più con la fede cristiana, ma diventano privilegio e volere divino, come in alcuni versi successivi, dove la poetessa dice “Io vorrei / che tu gustassi i pascoli che in dono / ho sortiti da Dio” o nella strofa finale di un'altra lirica: “Vicinanza di esseri è calore, / flusso da cui si diparte orma di Dio.”³⁶

C'è una novella leggerezza in questa raccolta, un bisogno estremo di amare se stessa oltre gli orrori e le angosce della follia che sempre più spesso genera mostri, davanti alla quale anche il Signore a volte non osa avvicinarsi: “Un tempo Dio mi visitava spesso / adesso forse manda qualche Angelo / per vedere se reggo al mio dolore”³⁷. Ma se la malattia è condizione innata, allora accettarla coraggiosamente diviene

segno di grandezza, di superiorità, motivo di orgoglio per l'emancipazione e la libertà conquistate rispetto alla triste morale comune, per il rapporto privilegiato e intimo raggiunto con Dio: “gemo perché son debole, d'argilla / ma nel premere il labbro già mi cresce / dentro non so che orgoglio smisurato / per la morte apparente, di una fibra / di demonio o di angelo son fatta...”³⁸.

Il difficile cammino percorso in quindici anni di poesia è giunto così ad una conclusione. Un'ultima cosa è importante aggiungere a quanto già detto e cioè che gli oscuri, penosi versi del passato, i pesanti simboli testimoni del sofferto conflitto interiore non vengono abbandonati, anzi si innestano indissolubilmente nel linguaggio poetico presente e futuro (nella *Terra Santa* come in tutta la produzione successiva); ma a differenza di prima cambia la leggerezza con cui vengono ora investiti questi temi, scaturita dal nuovo rapporto dialogico con se stessa: la ricerca interiore, le forzature entro cui costringere il proprio essere peculiare, la paura di ergersi troppo al di sopra della morale socialmente accettabile, lasciano il posto alla nuova indulgenza. A partire da questa fondamentale pacificazione, sia con la propria spiritualità che con la sessualità, già visibile in parte nella raccolta *Tu sei Pietro*, la scrittura assume una missione ancora più importante, più difficile, quella di dare un senso alla propria tragica storia, di comunicare agli altri l'esperienza vissuta, per recuperare vent'anni trascorsi nella malattia e nel silenzio della clausura manicomiale.

Ciò che lascia stupiti, nelle liriche della Merini, oltre all'innata forza espressiva, è decisamente questo coraggio nell'affrontare, nella vita come nella poesia, i propri fantasmi e i propri tormenti della mente senza cercare mai di dissimulare o celare la difficile materia esistenziale che la caratterizza, in una necessità di raccontare al mondo la propria esperienza, l'inferno della follia, il desiderio imperdibile, nonostante tutto, di innamorarsi sempre di un uomo, delle cose, della vita.

Notes

- ¹A. Merini, *Reato di vita, autobiografia e poesia*, Milano, Melusine, 1994, p. 62.
- ²A. Merini, *La vergine*, in *La presenza di Orfeo*, Milano, Schwarz, genn. 1953, tiratura 1000 copie numerate; ora raccolto assieme a *Paura di Dio, Nozze romane e Tu sei Pietro* in *La presenza di Orfeo*, Milano, Scheiwiller, 1993, p. 13.
- ³A. Merini, *Tu sei Pietro*, Milano, All'Insegna del Pesce D'oro, 1962, 500 copie numerate; ora in *La presenza di Orfeo*, cit.
- ⁴A. Merini, *Paura di Dio*, Milano, All'Insegna del pesce d'oro, 1955, 350 copie numerate; ora in *La presenza di Orfeo*, cit.
- ⁵A. Merini, *Chi sei*, in *Paura di Dio*, cit., p. 41.
- ⁶In *Reato di vita*, cit., pp. 13-14, Alda Merini ricorda: "Studiavo lunghe ore al giorno, ma soprattutto sognavo e sognavo l'Inferno. La grande *Commedia* illustrata dal Doré, di cui avevamo in casa diverse versioni, mi aveva un poco traumatizzata. Si trattava di un librone enorme sopra il quale mi affardavo fino a notte inoltrata. Soprattutto mi angosciavano quelle figure nude eternamente castigate, eternamente piene di freddo e di solitudine."
- Figure e immagini eteree, oscure, colpevoli che torneranno poi prepotentemente nell'immaginario poetico di numerosi suoi scritti.
- ⁷A. Merini, *La presenza di Orfeo*, cit.
- ⁸A. Merini, *Colori*, in *La presenza di Orfeo*, cit., p. 26.
- ⁹A. Merini, *Luce*, ivi, p. 27.
- ¹⁰Questi due aspetti analizzati, la luce e le tenebre-colori, trovano una corrispondenza in altre poesie, come ad esempio in *...E la bellezza non potrà cessare*, in *Nozze romane*, Milano, Schwarz, 1955, 500 copie numerate; ora raccolta ne *La presenza di Orfeo*, cit., p. 71: "[...]Benedetta / alba di luce, ti ritrovo sempre uguale, / inadulta e perciò sempre / ignara della morte e tanto più / grata alla fonte prima del concetto! / E non sarà ch'io incida sulla pietra / sacra del cuore il segno del sospetto / mortale, né inarchi di supina / trasparenza di male, né decada / di somiglianza impura con la vita;".
- ¹¹A. Merini, *Principio*, in *Nozze romane*, cit., p. 70.
- ¹²A. Merini, *La caduta*, ne *La presenza di Orfeo*, cit., p. 25.
- ¹³A. Merini, *Ma sopprimere il tempo*, in *Nozze romane*, cit., p. 83.
- ¹⁴A. Merini, *Nozze romane*, ivi, cit., p. 65.
- ¹⁵A. Merini, *Il gobbo*, in *La presenza di Orfeo*, cit., p. 14. "Dalla solita sponda del mattino / io mi guadagno palmo a palmo il giorno / il giorno dalle acque così grige, / dall'espressione assente. / Il giorno io lo guadagno con fatica / tra due sponde che non si risolvono, / insoluta io stessa per la vita / ...e nessuno m'aiuta. / Ma viene a volte un gobbo sfaccendato, / un simbolo presago d'allegrezza / che ha il dono di una strana profezia. / E perché vada incontro alla promessa / lui mi tragheta sulle proprie spalle." Si rimanda ad altro studio di prossima pubblicazione per l'importanza della figura del gobbo in questa poesia.
- ¹⁶Nella lirica *Lettere* (gennaio 1949), in *La presenza di Orfeo*, cit., p. 17, il richiamo a questa poesia è evidente: "Mi hai suscitato dalle scarse origini / con richiami di musica

divina, / mi hai resa divergenza di dolore, / spazio per la tua vita di ricerca / per abitarmi il tempo di un errore...". È l'avverarsi dei timori espressi nel finale di *Nozze romane*, i quali annunciavano "tu mi dividerai con incoscienza / nelle braccia di un delta doloroso...".

L'immagine metaforica del fiume che trascina impetuoso, delle due rive opposte (ricordiamo *Il gobbo*), così come i suoi rimandi più nascosti, ad esempio attraverso l'uso di termini che richiamano il significato dell'icona principale, sono per la Merini un importante archetipo in diverse liriche di questi anni.

¹⁷A. Merini, *La notte*, ivi, cit., p. 31.

¹⁸A. Merini, *Dies Irae*, in *Paura di Dio*, cit., p. 47.

¹⁹A. Merini, *Lasciando che le vene crescano*, in *La presenza di Orfeo*, cit., p. 33.

²⁰A. Merini, *Pax*, in *Paura di Dio*, cit., p. 48.

²¹A. Merini, *Anche se addormentata...*, in *Nozze romane*, cit., p. 74.

²²A. Merini, *Lirica*, ne *La presenza di Orfeo*, cit., p. 21.

²³A. Merini, *Ma tu che non conosci*, in *Nozze romane*, cit., p. 84.

²⁴A. Merini, *La fuga*, in *Paura di Dio*, cit., p. 54.

²⁵Su questa figura evangelica e sul significato empatico ed autobiografico che la Merini attribuisce ad essa troviamo una bellissima poesia dedicata a Salvatore Quasimodo del marzo 1949, dal titolo *Una Maddalena*, in *Nozze romane*, cit., p. 66; ad esempio si legge in una quartina: "Sotto il piede che immagino sicuro / cerco il terreno viscido di sempre: / la tentazione è come un tempo lungo / ch'io devo bere, abbrividendo, in fretta...".

²⁶A. Merini, *Ansia*, ne *La presenza di Orfeo*, cit., p. 35.

²⁷A. Merini, *Amo, e Tu sai...*, in *Paura di Dio*, cit., p. 44.

²⁸A. Merini, *Queste folli pupille*, ivi, p. 55: "Queste folli pupille / troppo aderenti al ciclo dell'Amore, / spengile Tu, Signore, / e un colore uniforme / calami dopo, assolto ogni tremore".

²⁹A. Merini, *Lamento di un morto*, ivi, p. 45.

³⁰A. Merini, *Da questi occhi*, ivi, p. 60.

³¹A. Merini, *Possederti in Dio*, ivi, p. 51.

³²*La Terra Santa*, Milano, Scheiwiller, 1984, ristampato poi in *La Terra Santa e altre poesie*, Milano, Lacaïta, 1984; ora in *Vuoto d'amore*, Torino, Einaudi, 1991. Raccolta tra le più importanti della produzione poetica della Merini che contiene le meditazioni liriche sulla trascorsa esperienza decennale in manicomio.

³³A. Merini, *Missione di Pietro*, in *Tu sei Pietro*, cit., p. 94.

³⁴A. Merini, *Rinnovate ho per te*, ivi, p. 100.

³⁵A. Merini, *E più facile ancora*, ivi, p. 101.

³⁶A. Merini, *Vicinanza di esseri*, ivi, p. 111.

³⁷A. Merini, *Un tempo Dio*, ivi, p. 118.

³⁸A. Merini, *Nelle fervide unghie del dolore*, ivi, p. 110.

CONTENTS

HOMAGE TO GIAN PAOLO BLASIN (1933-1998)

Luigi Fontanella	i
Pietro Frassica	v

ARTICLES & NOTES

Rossana Fenu Barbera	
<i>La donna che cammina nella poesia italiana del primo Novecento e il mito della seduzione del passo</i>	3
Carla Gubert	
<i>La bellissima eresia. Materialità e spiritualità nelle poesie di Alda Merini (1947-1961)</i>	16
Ruth Feldman	
<i>The Scotellaro Chronicle</i>	36
Raffaele Pellecchia	
<i>Poesia della presenza e dell'autocoscienza. Su "Patmos" di Rodolfo Di Biasio</i>	43
Myriam Swennen Ruthenberg	
<i>Prove di domanda: intervista silenziosa con Erri De Luca</i>	51
Giose Rimaneli	
<i>A Peppe Jovine tra canto e aneddoto, ovvero frammenti di un discorso in corso, con due liriche inedite e una premessa di Luigi Fontanella</i>	63

POETRY

Ljuba Merlina Bortolani (con una nota di A. De Palchi)	88
Neuro Bonifazi	95
Antonio Piromalli	99
Vittorio Cozzoli	101
Stelvio Di Spigno	104
Massimiliano Chiamenti	105
Giacomo Guidetti	106

TRANSLATIONS

Sandro Penna / tr. by Blake Robinson	108
Antonia Pozzi / tr. and introduced by Lynne Lawner	118
Amelia Rosselli / tr. by Ann Snodgrass	126
Ennio Contini / tr. by Sonia raiziss (con una nota di A. De Palchi)	130

ITALIAN POETS IN/OF AMERICA

Ned Condini	142
Marisa Marcelli	145
Michael Palma	147

BOOK REVIEWS

Carla Gubert / Su <i>La poesia di Vittorio Sereni</i> . Atti del convegno a c. di A. Luzi	152
Fabrizio Chiesura / Su <i>Subway Home</i> di Justin Vitiello	157

CONTRIBUTORS