

Emiliano Sciuba

Un errore di sale, pronuncia e zelo.

Lettura macrotestuale della raccolta meriniana *Confusione di stelle*

Abstract: L'articolo intende approfondire i temi delle liriche inedite della recentissima raccolta meriniana *Confusione di stelle* (2019), mostrando specialmente il retroterra culturale classico – sia esso pagano o biblico purché archetipico e incline alla mitopoiesi – che Alda Merini possiede, grazie anche all'intimo discepolato con S. Quasimodo (già traduttore dei lirici greci nel 1940). La linea mostrata in queste poesie dei fertili anni '80 ripercorrerà il tema orfico della poesia d'amore di Alda Merini, ovvero il simbolismo erotico-metafisico, ancorché terrigno, che le è proprio.

Abstract: The article aims to delve into the themes of the unpublished lyrics included in the very recent Merinian collection *Confusione di stelle* (2019), highlighting in particular the classical cultural background—whether pagan or biblical, so long as archetypal and inclined to mythopoiesis—that Alda Merini possesses, thanks also to her intimate discipleship with S. Quasimodo (himself the translator of the Greek lyric poets in 1940). The line traced in these poems from the fertile 1980s will retrace the Orphic theme of Alda Merini's love poetry, namely the erotic–metaphysical symbolism, albeit earthy, that is uniquely her own.

Parole-chiave: Alda Merini, Orfeo, Bibbia, Anacreonte, Poesia contemporanea
Keywords: Alda Merini, Orpheus, Bible, Anacreon, Contemporary poetry

Emiliano Sciuba si occupa della presenza classica nelle letterature e nel pensiero (post)moderni–trasformazioni nei diversi linguaggi, epoche e culture; nel campo della letteratura comparata indaga le nuove espressioni poetiche (musicali); lavora alla traduzione di lingue antiche (greco, latino, sanscrito) e moderne.
Email: emi.strife@live.it

Urge uno scavo poetico nelle migliaia di versi editi di Alda Merini (1931-2009) e nelle centinaia di manoscritti e dattiloscritti inediti del Fondo universitario pavese, al fine di confermare l'altissimo livello orfico della lirica visionaria della poetessa. La via per una piena rivalutazione del "caso Merini" – escluso dalla vita intellettuale col pretesto del personaggio schizoide e velleitario, avulso da una letteratura adorniana come *fait social*, non in ultimo poiché donna – è ancora lontana ma, a oltre quindici anni dalla morte, l'interesse sta crescendo. Resta comunque un caso poetico unico in Italia, fraternizzato dal pubblico che ne ha decretato un successo massmediatico crescente, a partire dagli anni '90 (esiste persino una *graphic novel* che la ha come protagonista¹). Felice esempio di consultazione di archivio è la raccolta *Confusione di stelle*, un'antologia di inediti in verso e prosa curata da Riccardo Redivo e Ornella Spagnulo, pubblicata da Einaudi e basata su un carteggio (conservato al Gabinetto Vieusseux) tra il critico Oreste Macrì e Alda Merini nei suoi fertilissimi anni tarantini (1984-1987)². L'opera, il cui titolo deriva arbitrariamente dall'ottavo verso della icastica *Maestro*, formata da sessantasei liriche e dieci prose, segue a tratti l'ordine del corpus epistolare e a tratti l'assetto nel quale esse erano già state raggruppate nei tre faldoni di manoscritti e dattiloscritti trovati al Gabinetto Vieusseux, come documentato dai curatori³. Il presente contributo si prefigge di dare una prima chiave di lettura alla raccolta evidenziando i temi ricorrenti, specialmente classici (pagani e biblici), della poetica erotica, a tratti ermetica e – più che religiosa *stricto sensu* – metafisica, di Alda Merini; in proposito rimando alla mia monografia corredata di vasta bibliografia⁴ (in procinto di nuova pubblicazione 2025 ampliata), poiché consta di un'analisi intertestuale della poesia meriniana ad ampio respiro diacronico, vista in rapporto con poeti e poetesse da lei riconosciuti grandi maestri di sentimento, vita e stile, da Saffo a Manganelli.

Molte delle poesie editate dal carteggio con Macrì confermano il giudizio che il critico ebbe a formulare nel 1952 riguardo alla veemenza del sentimento meriniano in forma di «istintivo e nativo simbolismo»⁵,

che è poi il germe orfico e metafisico che pochissimi anni dopo noteranno anche Pasolini e Vigorelli: il primo parlando di «deformità irriflessa arcaica», «inquietudine dei sensi infelici», «mancanza di identità» sottolinea la mistica amorosa e tutta fisica dei sensi⁶; il secondo, «metafisica non antifisica» e «fisicità dell'immaterialità della materia del suo canto», al fine di evidenziare il ruolo dei sensi, tipico del "regno del Figlio", nell'espansione gnoseologica nel mondo⁷.

Come recita il poetico autoritratto *Alda Merini*⁸, la poetessa assomma l'animo della "santa" e della "sanguinaria": la sua quintessenza è rappresentata dall'elemento ascetico, sotto forma di tropi biblici e assoluti ermetici, e dall'elemento terrigno del sangue, che la possiede ora come menade orgiastica, ora come olocausto tributato a Eros. Tuttavia nel carteggio inedito si trova una variante dell'autoritratto: «Io fui Alda Merini ma non so dirvi nulla / se non che tre elementi come nell'universo / giocarono dentro la mia parola: / l'aria, il fuoco e la terra». Qui con tono oracolare, ricordando un filosofo presocratico e sempre identificandosi mediante un cortocircuito mitopoietico tra il mito e la storia, la poetessa si definisce tramite concezioni filosofiche e credenze religiose, lei stessa fatta uno da una pluralità di elementi (per dirla con Empedocle nel fr. 31B 8 D-K v. 3: «μίξις τε διάλλαξις τε μίγντων», *mescolanza e separazione di miscele*). Questa lirica getta nuova luce sul titolo della raccolta "Confusione di stelle": senz'altro è una "con-fusione" quella che al contempo lega Merini al sublime delle stelle (genitivo oggettivo) e che da esse le deriva (genitivo soggettivo); del resto l'etimologia latina *cum-fundere* è rischiarante proprio poiché la poesia simbolica meriniana tratta di un disordine dovuto a una miscela senza distinzione né ordine, "inquietata e deforme", segnatamente orfica.

Nell'Orfismo greco (VI sec. a.C.) tali cosmogonie tramandavano infatti che Eros nascesse lucente dall'opacità della Notte, secondo Esiodo quarto dopo il Chaos (*Teogonia*, v. 120)... è la Merini stessa che il 25 febbraio 1949 – a diciotto anni – si riscopre "miste" di tale culto misterico (poi ne diverrà poetico mistagogo), non senza la

mediazione ermetica dei suoi amati “maestri d’assenza” Manganelli, Quasimodo e Rilke, nella poesia omonima della raccolta d’esordio *La presenza di Orfeo* (1953), ai vv. 1-10 così affermando:

Non ti preparerò col mio mostrarmi
 ad una confidenza limitata,
 ma perché nel toccarmi la tua mano
 non abbia una memoria di presagi,
 fusa io stessa, sciolta dentro il buio,
 per quanto possa, elaborata e viva,
 ridivenire caos...
 Orfeo novello, amico dell’assenza,
 modulerai di nuovo dalla cetra
 la figura nascente di me stessa.

Infine tra le «braccia ordinatrici» dell’amato, dopo essersi rivelata «ramo fiorito di consenso» in un primo momento e «timida coscienza / di vita animale» poi, tramite «un gioco insperato di armonie» avvertitasi come «conclusione di fanciulla», al v. 56 realizza la propria identità matura, anamorfica e *in fieri*, come «attività perenne di sviluppo». Ecco che allora l’autoritratto del carteggio assume una valenza ulteriore: il “dramma del divenire” è la cifra della poetessa dei Navigli in quanto avverte il senso di precarietà del mondo all’interno della propria carne come dramma panico – “panico” inteso nel suo etimo antropologico greco di sentimento del mondo come una natura tremenda, capace di far tremare dalla gioia e dallo spavento – della metamorfosi dell’attimo (vitale, erotico, sacro) che dice e disdice nei riverberi primordiali del creato; e insieme è la spinta subitanea dello spirito che invola l’orfico poeta-*voyant* al di là della corruzione materica per salvare nel canto amoroso, ritardandole, la natura e la biosfera dalla loro inarrestabile entropia. L’assenza dell’uomo amato, reale divinità meriniana al cui rito poetico inchinarsi, si riflette in un amore che parte dai sensi e che essi tenta di travalicare, cercandovi Dio: cioè, cercandovi l’Assoluto che permetta, nel canto, di eternare l’amplesso⁹.

Le liriche della raccolta appartengono agli anni Ottanta, quelli post-manicomiali, in cui la Merini si ritrovò a Taranto presso il medico e poeta, futuro marito, Michele Pierri (1984-87) nonché sodale mistico del circolo macrino che accoglieva poeti metafisici del calibro di Girolamo Comi. Il verso eponimo “confusione di stelle” appartiene alla lirica *Maestro*, poesia solo superficialmente comprensibile, ma architettata, come d’abitudine per la Merini, in protasi e apodosi su uno sfondo mitopoietico, colma di analogie e anagogie.

Ma se tu maestro dici che la mia poesia non è etica
sbagli, perché io commetto un errore di sale,
di pronuncia e di zelo
e invece di pronunciare Dio
dico la parola *uomo*,
allora perdo la misura del mio incombente equilibrio
e mi sento satura come fossi drogata
e da questa confusione di stelle
nasce la parola amore.

La poesia meriniana è «etica» poiché il suo fulcro è il comportamento dell’uomo e la sua esistenza dinanzi al bene e al male (cristianamente tra salvezza e dannazione, orficamente tra anima e corpo) in un «incombente equilibrio». Il discrimine di Alda Merini risulta l’amore: è proprio «un errore di sale, / un errore di pronuncia e di zelo» a connotare allora l’esistenza della poetessa, identificata – mediante un finissimo intreccio mitico – con la biblica moglie di Lot, nipote di Abramo, trasformata in statua di purissimo sale per essersi voltata, durante la fuga dalle meteore di Sodoma (*Ge* 19), a guardare con rimpianto e stupore il flagello divino; «invece di pronunciare Dio» la Merini sceglie di venerare «la parola *uomo*», come la moglie di Lot non può fidarsi del messaggio angelico di rifugiarsi dalla valle del peccato alle montagne del sublime. Proprio come Orfeo non può confidare nel *placet* plutonico di guardare la defunta e amatissima Euridice una volta giunto nel regno dei vivi

e, ansioso (troppo umano?), si volta a controllarne la presenza, perdendola per sempre alle soglie del Tartaro. L'errore di «sale» meriniano, simbolo dunque di purezza e di corrosione (esso conserva ma può sterilire), è il suo “brancolare” verso l'amplesso umano invece di dirigersi secondo il soffio divino, così come ribadito dall'errore di «pronuncia» ovvero scegliere di andar vagando verso “un altro modo di realizzare i suoni”, cioè fuor di metafora verso una più propria “lauda”: quella immanente dell'uomo in funzione di sé. Questa intenzione alimenta l'ultimo errore meriniano di «zelo», quella brama ardente di realizzare la missione psicagogica degna dei poeti, secondo l'empito e la prece montaliani (destinati, ricordando Dante, a essere “lampadofori”: illuminare gli altri col proprio lume, rimanendo però immersi nelle tenebre); interesse della poetessa non è davvero la brama trascendentale di glorificazione divina della creatura.

Già a diciotto anni un verso proclamava solennemente: «Io vivo nello spazio di un amplesso»¹⁰ (*Confessione*, datata 26 dicembre 1948); la mistica dei sensi grava sull'equilibrio psichico della poetessa, in modo patente nel capolavoro *La Terra Santa* (1983-84); ne altera l'armonia rendendo «satura» la misura: «e da questa confusione di stelle / nasce la parola amore», ovvero una miscela indistinta e ctonia ma che attiene all'altezza delle stelle dantesche, mosse parossisticamente da “Amor”. In un certo senso questa argomentazione conferma quanto avrebbe scritto Alda Merini nella sua prefazione 2002 all'opera *L'aquilone di Serafino* di Mauro Gilioli: «ognuno piange il suo dolore, ma il difficile è far diventare il dolore come un aquilone che voli verso Dio»¹¹: il dolore eleva, eschilianamente, alla conoscenza (l'identità di sofferenza e vita beata, del resto, era il messaggio del Cristo gnostico del Vangelo apocrifo di Tommaso, paragrafo 58, scoperto nel 1945 tra i papiri copti di Nag Hammadi).

Alla luce dell'importanza di questo titolo, la raccolta *Confusione di stelle* si presenta divisa in una sezione dedicata a “Sylvia” (*Canzoniere di Sylvia*), presumibilmente l'icastica Sylvia Plath (1932-1963) del Confessionalismo americano la quale tanto era

speculare alla Merini per il traumatico vissuto psichico, il talento visionario e l'incomprensione d'amore del marito; insieme infatti all'altra dedicataria di poesia Emily Dickinson, formano le due Muse meriniane più importanti (questa sezione sarebbe stata rielaborata in formato ridotto e con alcuni cambi di poesie nella raccolta *La gazza ladra* 1985, in cui si trovano dieci dediche a poeti e poetesse che hanno formato l'*imagery* meriniana e dieci affetti quotidiani a cui scrivere versi d'occasione). Con Saffo¹², le figure più importanti e ampiamente lodate nella *Gazza: Emily Dickinson*, la «patentata quacchera» destinata a un'esistenza autoreclusa e tributata a una potente metafisica erotica («La forza si immette nella forza»), panteistico-epifanica nei propri «inverosimili deliqui»; Sylvia Plath, la sua «Povera Plath troppo alta per le miserie della terra, / meglio certamente la morte / e un forno crematorio / alle continue bruciature del vento», lei che scelse il suicidio di nuovo a soli trentun anni (1963) e che con la Merini condivise lo spettro della «pazzia» e dei disumani elettroshock, oltre ad essere «una donna che voleva essere donna / che è stata scalpitata da un uomo femmina», il poeta Ted Hughes.

Ad ogni modo, la prima sezione di *Confusione di stelle*, i cui versi d'occasione si stagliano sui ritratti di poetesse passate e gente qualunque dei Navigli, ha un immaginario laico e mondano che ricalca altre raccolte meriniane coeve (*Le Satire della Ripa* 1983) di stile comico-realistico duecentesco, in contrapposizione al sublime siciliano e stilnovistico mediante il proprio trittico «sesso-vino-denaro»¹³: si ritrovano qui, come allora in Cecco Angiolieri, invettive satiriche *ad personam* riguardanti i vizi delle persone, sulla scia latina del genere: perciò si hanno ad esempio il «bigotto» (*Il chierico*), l'«eccentrico» (*Il barbone*), la «vanesia» (*La Gisella*), la «avara» (*A Zita*), la «lussuriosa» (*A Norma V.*), il «pedante» (*Tu professore tagliante come la lama*), la «meschina» (*Alla signora N.*), il «libertino» (*Il cornuto*). Tale cornuto, insieme alla poesia *A B.*, rimanda finemente al lirico monodico *Anacreonte* (VI sec. a.C.), al quale Merini dedica una lirica omonima in quanto cantore delle gioie del simposio inteso come utilizzo conviviale e catalizzante del

vino mischiato al godimento giocoso e libertino dell'eros.

Il tutto è condito da una patina malinconica di tempo edace – quello della giovinezza, così icastico nei Greci – a sottolineare quel “dolce esistere” (vivere la propria esistenza in modo esaustivo e senza rinunce poiché la vita stessa è fatta di attimi irripetibili) che del lirico greco Anacreonte piacque così tanto nelle “Anacreontiche” del Settecento, specialmente in lingua tedesca. Torna infatti il tema della “rossa palla” di Anacreonte (fr. 13P)¹⁴ nelle poesie *Il cornuto* («Tu dici di essere cornuto e lo sei, / perché il mio sentimento vola via / come una rossa palla. / Il mio corpo lo abbandonasti sulla riva / ed era pieno di docili ragazzi / e così odorasti dei lezzi feroci», vv. 1-6) e in *A. B.* («Mi sono innamorata di te, / amore infelice e teso / come l'arco dell'audace Minerva / (una rossa palla Eros...) / Già, ma non sei né primo né giovane / ma vecchio quanto son io, / solo che giochiamo come ragazzi / sul fondale della nostra notte», vv. 1-8): il correlativo oggettivo anacreontico del desiderio, la sfera color del porfiro, già sacra forma geometrica del divino, è ripresa da Merini e invertita di polarità rispetto al frammento greco (non sfuggirà quanto la poetessa si sia nutrita al cenacolo greco di S. Quasimodo). Nella poetessa la «rossa palla» definisce il rifiuto d'amore alla rivelazione dell'infedeltà dell'uomo dopo l'atto sessuale, rimarcato nella propria abiezione dall'abbandono *en plein air* del corpo abusato e dal conseguente fetore di putrescenza della consumazione; nel secondo caso il “ratto d'amore” cede il posto a una visione cinegetica della propria delusione in quanto Eros ha fatto sì che Merini, vittima amorosa, fosse scelta come bersaglio “rosso” del tiro con l'arco di Diana, dea vergine della caccia (qui confusa con la sorellastra Minerva, dea della sapienza e delle arti il cui simbolo militare è la lancia). Il capriccio irrazionale di Eros ha portato la vittima ad amare in vecchiaia il suo carnefice ma, nei versi seguenti, si scopre essere un dolcissimo gioco dei sensi per mistificare ogni avito dolore.

Oltre a questi versi leggeri e di maniera, non mancano poesie a carattere più intimo e struggente come *Quando penso* rivolta alla figlia Emanuela, in cui torna il costante tema meriniano del

rimpianto per il proprio destino di matriarca senza l'amore dei figli: come il patriarca Abramo per la fede nel suo Dio acconsente a immolare il figlio Isacco (*Ge* 22:1-18), così Alda Merini, per la fede nella sua Poesia, non riesce a salvare l'amore delle quattro figlie e una volta ancora riesce a esser loro presente tramite il solo nunzio del canto eternatore, senso infinito cui la poetessa, s'è ribadito, ha tributato la vita come sacerdotessa e olocausto («né mi sono inginocchiata davanti al / miracolo della tua nascita / né ho capito il tuo sforzo vitale / e perché non ti ho amato abbastanza, / e allora non so dove mettere questo / fardello di amore / se non vicino agli dei», vv. 18-24).

Molto interessante risulta ancora la poesia *Quanta gente Michele ha messo la bocca*, dedicata al marito tarantino M. Pierri, nella quale l'invettiva scommatica assume un tono elegiaco in quanto diretta contro i *rumores senum severiorum* circa l'amore peninsulare dei due: «Quanta gente Michele ha messo la bocca / tra i nostri inguini, / gli inguini dei nostri sogni, / quanta gente infelice e cruda, / quanti sordi cammelli: / perché hai permesso questo assurdo adulterio, / amore amore amore» (vv. 1-7). Il tema carnale dell'inguine, qui reso pornografico dal gioco di parole con "bocca", viene proiettato tramite anadiplosi nella dimensione dannunziana del sogno (inteso duplicemente come inizio della visione vitalistica, già in *Maia* 1903, e come vana "larva" disforica delle possibilità rimpiante, già in *Poema paradisiaco* 1893); la mitizzazione meriniana ha così inizio e lei può vincere la tragedia del reale, come scriveva acutamente Maria Corti¹⁵. La fonte amorosa cui si sono abbeverate le altre bocche, ree di un adulterio il cui dolore gratuito agita l'io lirico della poesia (l'ansia è patente nell'epanalessi di «amore amore amore»), è tipica di «gente infelice», identificata da Merini con «sordi cammelli», metafora o meglio prima "metamorfosi" nietzscheana di un percorso di autoliberazione della coscienza umana che vede nel cammello l'animale da soma – simbolo del cristiano – che dice continuamente "sì" al mondo fideistico impostogli e si inginocchia al repressivo comando di qualcun altro¹⁶. I "cammelli" dei versi meriniani sono, forse analogamente, i malevoli benpensanti dai continui biasimi,

gravati dall'invidia del felice sodalizio tra lei, classe '31, e il chirurgo antifascista e poeta Michele Pierri, nato nel 1899¹⁷.

Un amore peninsulare – seconda sezione di *Confusione di stelle* – è quello che tra Merini e Pierri segna la rinascita letteraria di lei dopo un silenzio ventennale, e permea la raccolta; divisa a sua volta in due sottosezioni, la prima contiene cinque poesie “petrose” che molto ricordano la felice raccolta *Le Rime Petrose* 1983 in cui Merini si rifà allo stile delle rime petrose di Dante (C-CIII), dunque al *trobar clus* del provenzale Arnaut Daniel. Interessante è proprio l'esplicita allusione a Dante nella lirica *Io son piena in te così rapita*: il sentimento amoroso rapisce la poetessa più di quanto non faccia l'estasi di Dio nei confronti di Dante nel Paradiso (*Pd.*, XXXIII); ancora una volta è ribadita la “gaia scienza” della trobadorica Merini che trova il proprio paradiso nell'atto sessuale: «Io son piena in te così rapita / che non fosse già Dante nel suo Sole, / io sto delle tue grazie sì stordita ... che guai, amore mio, se non commetti / anche tu fallo che ti porti a Dio» (vv. 1-3, 8-9). L'io lirico di queste petrose meriniane accoglie i legami di Eros subendone abusi e “cathene”, come vuole il martirio d'amore di chi sottostà al *servitium amoris* (come espresso in *Amor che mise*, v. 4: «mi fece di te schiava e poi serena»); la poetica meriniana potrebbe specchiarsi in questa trobadorica *canso* italiana, il più antico documento di lirica profana in volgare italiano, anonima e umbra datata prima del 1210. Il paradiso meriniano è però immanente, accessibile attraverso le braccia dell'amato che restano il *fil rouge* dell'intero simbolismo della poetessa che vive «nello spazio di un amplesso», come già cantato da quella che parrebbe la più antica *canso* trobadorica italiana (*Quando eu stava in le tu' cathene*, vv. 27-28: «mo son eu condotto in parathisu, / fra [su'] braçe retignuthu presu»¹⁸), così recentemente da Alda Merini in *Accarezzami, amore*: «Accarezzami, amore, / ma come il sole / che tocca la dolce fronte della luna. / Non venirmi a molestare anche tu / con quelle sciocche ricerche / sulle tracce del divino. / Dio arriverà all'alba / se io sarò tra le tue braccia»¹⁹.

L'altra sottosezione tratta, in cinque liriche, la *Storia di amore mia e*

di Pierri, panegirico d'amore per Michele Pierri (ancora dedicatario della seguente terza sezione *Il libro di Cosimo*, di una cupezza ermetica) che Merini dedica al caro amico Oreste Macrì: ne viene decantato ancora il «primo raggio», che scaldò col proprio calore misericordioso il gelo della mente meriniana (poesia I, v. 10), acuita dalla morte del primo marito, il panettiere Ettore Carniti nel 1981, e l'esserle stato «un grande sole / fatto di sante e vivide parole» (poesia II, vv. 1-2) nella cui voce Merini sembrò trovare il «mio perdono / e discesi all'inferno insieme a quella / che ascoltò di Francesco la favella». Ecco ancora il cortocircuito dovuto al *mythical method* meriniano che qui verosimilmente chiama in causa il finto perdono di un dannato consigliere fraudolento, il francescano Guido da Montefeltro (*If.*, XXVII): come per il dannato, così la poetessa vuole intendere di non potersi pentire (far ammenda della propria follia in favore di una serenità d'animo) e di voler peccare allo stesso tempo (il tributo alla *mania* poetica, rovescio della follia²⁰), nonostante la minata la fragilità psichica in costante deliquio.

È profondamente indicativo – anche per dirimere le interpretazioni cattolico-teologiche che della poetessa si sono susseguite²¹ – se una delle prime risposte che Alda Merini diede durante l'intervista di Antonietta De Lillo del 1995, poi edita per la Rai nel 2013 col titolo *La pazza della porta accanto. Conversazione con Alda Merini*, fu «il peccato è la più bella invenzione della vita»:

Io fin da bambina avevo questi stimoli sessuali molto forti, che però sublimati diventano poesia... si può essere virtuosi del peccato, come certi santi che solo dopo si son redenti. Il vizio è fatto di acredine mentre il peccato è sempre nuovo, c'è un divenire nel peccato mentre il vizio è molto monotono; tutti i peccati si pagano perché sono delle eccedenze²².

Dalla stessa eccedenza di vita che si fa morte nasce la lirica orfica di Merini, indomito canto di gioia e di rivolta ai perimetri dell'esistenza: tre sono gli elementi gravitanti attorno a Orfeo, cioè l'onnipotenza del canto, la discesa amorosa agli inferi e la morte mitica del cantore sbranato dalle menadi dionisiache; traslando in poetica

orfica: lirica come incantamento fonosimbolico del canto creatore, lirica come esplorazione dell'abisso primevo tra Io e Non-Io, lirica come orgiastico e sanguigno sacrificio di sé (cfr. nota 4). Icastica la terza poesia della terza sezione, *A P.* (Pierri), il cui tradimento è identificato chiaramente con la vita che sta abbandonando il corpo di Pierri e l'abisso di dolore che conseguentemente travolge la poetessa:

Io compiango il tuo alto tradimento,
ché soltanto Caino può parere
amico del demonio, mentre invece
si scava nella pietra le ginocchia
e non preme più l'erba né si dorme
sopra i cigli del fosso che la neve
lo solca del suo morbido abbandono,
gelo di morte che non ha confine²³.

Non è un caso che seguano tre poesie amletiche incentrate sulla figura di Ofelia, la quale con la propria innocenza violata (*Amleto*, a. IV sc. 7) assomma il trittico meriniano di amore-morte-follia: *Ma lei, la madre che si addormentava; Ofelia, che dorava le mie notti; Cristo discese nella madre selva*. Nella prima poesia, Merini diviene Amleto, misto di contrizione e ira per il cadavere di Ofelia che «vegliava dentro l'erba, / e così io ti veglio amore mio, / piena di scabre pietre di perdono ... non ho spirali dense come pietre / da scagliarti alla fronte maledetta» (vv. 4-6, 9-10); nella seconda, Ofelia, ritratta in un alone mistico incantato e lunare che ne segna il trapasso imminente, è ancora identificata col folle “suicida d'amore” Pierri, reo di aver accettato che la vita lo abbandonasse (eppure essendo Ofelia “amletica” risulta già un tutt'uno col suo Amleto-Merini): «e chiese ove si andasse ad abitare / la divina follia poiché trionfo / aveva dello scavo degli dei; / l'amletica Ofelia domandava / parola di abbandono ed ecco, eccelsa / nel campo adusto davanti la luna, / ogni usignolo che fioriva sul ramo» (vv. 5-10). Infine, nella terza poesia assistiamo alla sintesi mitopoietica del dolore degli

amanti nella morte, dramma che ha commosso persino il Cristo che «discese nella madreselva / portando un unguento di parole» (vv. 1-2) ai due trepidi spasimanti i quali, novelli Tristano e Isotta, accettano la morte come continuità di vita stretti tra caprifoglio (“madreselva”) e nocciolo, come ricorda il *lai* (epillio) *Chievrefoil* della poetessa Maria di Francia²⁴ (XII sec.): la *question* amletica sull’esistenza umana piagata oppure sanata dalla morte coincide con il dramma del divenire meriniano²⁵, per cui la poetessa, come Amleto davanti alla morte illogica e innocente di Ofelia di cui pure è causa, si ritrova ad essere «devastato / nella fronte il bel principe chiedeva / novità dall’inferno; ed ecco il dubbio / innamorato del mio divo amore ... trascinando / Ofelia nei capelli, egli moriva / paggetto dell’amore angoscioso» (vv. 4-7, 10-12): Merini si identifica in Amleto angosciato di fronte all’“imeneo” della morte, con in mano gli umidi capelli di Ofelia-Pierri, invero sudario e non già fausto strascico nuziale.

Questo crescendo di dolore non poteva non giungere, nell’ottava poesia della sezione, a un peana alla Follia (*La maladie*), divinità equa e confessionale che se anche priva e immobilizza il corpo tuttavia anima la parola, lucente come un “metallo” essa plasma gli enti e conduce il calore elettrico del verso: «oscuro vaniloquio di metallo, / anche la malattia mentale “ti ama”, / lei ha un voluminoso corpo di amore / eppure è ridondante... // ... ti stende immobile sopra un letto, / ti sussurra parole lente / (è vano il discolarsi)” (vv. 2-5, 8-10)²⁶. Negli ultimi tre versi la malattia mentale, solennizzata «anima della parola», assume due affascinanti correlativi oggettivi, quello di «Arcata Maggiore» e di «Archita divino impervio» (vv. 12-14): con un’abile paronomasia, l’elezione poetica della follia ha la maestosità architettonica, gotica, di una immensa struttura ad arco – in ciò Merini potrebbe aver pensato alla geografia dell’arco ionico tarantino o all’imponente Santuario della Madonna della Salute²⁷ – e insieme l’inaccessibile sacralità del pitagorico tarantino per eccellenza, il filosofo matematico Archita (IV sec. a.C.) sotto il cui ruolo di stratego Taranto divenne la città più influente della Magna Grecia.

Infine la quarta sezione, omonima della raccolta, segue la via disforica precedente tornando sul tema dell'esclusione e del disagio psichico²⁸ ma distillando con slanci più miti: l'atto di panico precedente cede il posto a una comunicazione non più ottimistica, ma certamente meno forsennata, conscia del proprio ormai elaborato ruolo poetico di «custode non di anni ma di attimi», per dirla con V. Sereni²⁹. D'altronde nella Grecia delle origini la follia non fu solo malattia, ma mezzo per forzare i limiti dell'anima e dilatare la personalità, come illumina Guidorizzi³⁰. È allora il ruolo di poeta *in-vasato* a far sopravvivere Merini nell'inferno che trovò nella vita una volta uscita dal manicomio milanese, e sempre la poesia resta l'affinità elettiva che fa sgorgare il suo cantico d'amore («ma soprattutto ti amo perché sei un poeta» recita al v. 8 la poesia *Cantica d'amore* dedicata a Pierri) e il suo disprezzo venato di maledettismo, come nella poesia *Ai critici* in cui la poetessa, tramite il pretesto di una richiesta di clemenza e l'accusa di superficiale brutalità ermeneutica rivolta ai critici letterari, farisei fermi «all'insufficienza di un tropo», tratteggia un luminoso manifesto metapoetico sul ruolo sacrificale di chi vaticina “sangue e luce”: «Siate più clementi con i poeti / che odorano di sangue e di luce / e innervate le vostre parole / sull'innocenza delle loro illusioni, / inutile costruire un assaggio – algebra / dove trascorre solamente il sogno, / inchinatevi alla poesia / così come a un cominciamento di Dio» (vv. 10-17). Inchinarsi al rito poetico diviene così l'iniziazione agognata tra Orfeo e Dio, il cominciamento che porta illici e pneumatici a una stessa gnosi.

«Pierri amava me / perché amava la sua poesia, / sapeva Pierri che era il nocciolo duro / delle cose che non si contano ... Pierri ed io eravamo due divini levrieri, / abbiamo rincorso la morte di Ettore / per poterla atterrare, / ma la selvaggina di Dio / è pur svelta a fuggirci dalle mani» (*Pierri ed io eravamo amici*, vv. 3-6, 13-17): su questi versi si può chiudere ad anello l'indagine dell'“errore di sale, pronuncia e zelo” tramite la lettura macrotestuale della raccolta *Confusione di stelle*, antologia colma di mirabili ed eclettici inediti dagli anni Ottanta post-manicomiali (i temi e gli stili lambiti da

Merini richiamano pressoché ogni genere testuale dell'antichità, dall'epica all'innologia, dalla lirica alla meditazione saggistico-filosofica, dal comico al tragico). Il binomio vita-letteratura è imprescindibile nel lirismo di Alda Merini: non può prescindere dall'amore perché esso gravita attorno ai misteri dell'uomo, dei quali Eros è anzi il più icastico essendo esso una tentazione di profondità, come la morte, che reagisce con la propria intensità al vuoto dell'esistenza (così l'amore di Pierri può sopravvivere alla morte tramite la mitizzazione letteraria che rende iliadico il loro vissuto, in guerra con la tangibile assenza del precedente marito Ettore Carniti, così come Achille ossessionato dalla assente presenza del mortale Ettore: Merini pronuncia Dio come martire dello *Streben*)³¹. «Nella riflessione, nella letteratura il mio interesse va soprattutto a ciò che è fragile, precario, a ciò che sta crollando, e anche a ciò che resiste alla tentazione del crollo, ma mantiene la costante del pericolo...» scriveva il filosofo Emil Cioran in *Entretiens*³²: Alda Merini – e tutta la sua costellazione critica – può così ritrarsi in un'istantanea, tantopiù rinnovellata dalla contesa assegnazione della propria cittadinanza onoraria che molte città disputarono (Taranto, Varese, Cesano Boscone ecc.). Analogamente a quanto accadde per le sette *poleis* greche – in primis Chio, Smirne e Colofone – quando ciascuna avocava il merito della nascita immortale di Omero...

Note

1 ROCCHI 2012.

2 MERINI 2019.

3 Riguardo allo stato delle carte in archivio: Ivi, XVII-XXIV.

4 SCIUBA 2020; poi SCIUBA 2021, 101-110.

5 MERINI 2019, VIII.

6 PASOLINI 1954 (ora in PASOLINI 1999, 579-581).

7 VIGORELLI, 1955, 1-2.

8 La poesia ha due varianti, quella della raccolta *La gazza ladra* 1985

(MERINI 2010, 383) e quella della sezione *Canzoniere di Sylvia* 1986 in *Confusione di stelle* (MERINI 2019, 14). La prima, più famosa, recita: «Amai teneramente dei dolcissimi amanti / senza che essi sapessero 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».

9 È per questo sentimento di inesorabilità, legato a un libero arbitrio soggetto ai sensi, che Merini sarà in debito con i versi più bui e profondi del Turoldo lettore del *Qohelet*, tra l'annichilimento e l'attesa dell'epifania di un Dio silenzioso seppur alla fine riconosciuto, come già per Giobbe. La certezza meriniana di una postuma presenza cede all'immanenza e l'anelito celeste resta invero predisposizione fantasiosa, vagheggiamento romantico o, meglio, archetipo letterario.

10 MERINI 2010, 11 (poesia *Confessione*, v. 7).

11 GILIOLI 2002.

12 Anche in *Confusione di stelle* si trova un'identità imprescindibile: «sono Saffo infinita» (*Apriti amore*, v. 3). Cfr. *supra* (nota 4).

13 Cfr. ANGIOLIERI 2008 (poesia n.87, v. 3: «ciò è la donna, la taverna e 'l dado»).

14 ANACREONTE 2018 (*fr. 13P*, vv. 1-4: «σφαίρη δηῦτέ με πορφυρέη / βάλλων χρυσοκόμης Ἔρωσ, / νήνι ποικιλοσαμβάλω / συμπαίξειν προκαλείται», *Con una rossa palla di nuovo / urtandomi Eros crine d'oro / mi invita a giocare / da una giovane dai sandali tinti*).

15 MERINI 1998, V: «dapprincipio lei vive all'interno di una realtà tragica in modo allucinato e sembra vinta; poi la stessa realtà irrompe nell'universo memoriale e da lì è proiettata nell'immaginario e diviene una visione poetica dove ormai è lei a vincere, a dominare, non più la realtà».

16 NIETZSCHE 2011, 23 ("Delle tre metamorfosi").

17 Rapporto d'amore sancito dal matrimonio il 6 ottobre 1984 ma separato dalla malattia terminale e morte di lui 1988 e dal baratro della follia di lei, ricoverata (o proprio internata) per il trauma dell'imminente perdita di lui dal 1987 nell'ospedale di Taranto. Pierri senti quella storia d'amore, vissuta per quasi quattro anni sul filo del telefono e in centinaia di lettere poetiche, come una missione tesa a salvare un'anima e valorizzare una grande poetessa, cfr. TREVISANI 2016.

18 MASTRUZZO, CELLA 2022; cfr. lo stesso tema blasfemo nel sonetto siciliano *Io maggio posto in core a Dio servire* di G. Lentini (XIII secolo).

19 MERINI 2003.

20 Merini torna sul tema del perdono, del fardello esistenziale della propria sindrome dell'abbandono e dei tormenti dolceamari che prova nella relazione con il nuovo marito, nelle poesie successive: «Così amor tutta mi incendiò e mi

prese / e non mai nel mio giorno mi si arrese ... e così io mi misi ai piedi suoi / per servire ‘sto nuovo nocimento» (III, vv. 1-2, 7-8); «mi pareva di vivere un deliro, / un deliro del qual gli fossi grata, / quantunque un lacrimevole sospiro / venisse a volte a far tremar le stelle ... E sincero lo ero e ancor lo sono, / soltanto che bramar di veder lui / mi par cosa non degna di perdono» (IV, vv. 4-7, 13-15); «mentre io pura sto dentro in un letto / ove non ho piacere né diletto / perché lui non mi vuole mai vedere, / lui da me non si prese alcun piacere / e piango e rido di codesta sorte / e anelo solo a una profonda morte» (V, vv. 3-8).

21 SCIUBA 2020, 39-41: ad esempio C. Saletti, *Poesia come profezia. Una lettura di Alda Merini*, Cantalupa, Effatà, 2008; C. Cianfaglion, *Disprigionare l'immenso. La poesia di Alda Merini: una pro-vocazione al linguaggio teologico*, Assisi, Cittadella, 2013; E. Ardissino, *Poesia in forma di preghiera. Svelamenti dell'essere da Francesco d'Assisi ad Alda Merini*, Roma, Carocci, 2023.

22 Videoritratto a cura di Antonietta De Lillo, Torino, Rai Storia, 2013); DIPACE 2008, 91-109. Nel dialogo che Silvia Dipace ha avuto con la poetessa nel 2002 riguardo alla propria ironia religiosa, persino blasfema e destabilizzante, la Merini disse (così trascrive l'autrice della monografia): «La merda è quasi come la preghiera: per farla ci si inginocchia»; «Non mi piace l'idea dell'aldilà. Pensi che noia il paradiso, pieno di beati. Quaggiù invece è pieno di peccatori»; «E poi non vorrei che, dopo gli ultimi scritti [quelli religiosi per Mondadori-Frassinelli iniziati nel 2001 con *Corpo d'amore. Un incontro con Gesù*], soprattutto i preti, avessero in mente di dire che sono santa. Questo mi darebbe molto fastidio. Sono una peccatrice alla grande. Che cosa pensano che siano questi scritti? Un'illuminazione? ... Forse perché la Madonna [*Magnificat. Un incontro con Maria* 2002] altro non era che Alda Merini. A un certo punto le veniva l'angelo dell'ispirazione e rimaneva incinta della poesia». Una Merini tendente all'Assoluto ma che dai suoi vincoli sia al contempo *ab-soluta*, sciolta; assolta dal suo unico reato: la vita.

23 Cfr. MERINI 2010, 395-401: in sette poesie Merini cerca, con il proprio lungo canto visionario e struggente, di elaborare il lutto dovuto alla morte del secondo marito (spec. *Non voglio che tu muoia, A Michele Pierri e Io non sarò più libera come un uccello*). Più è traumatico il lutto e più urgenti risultano in Alda Merini il deragliamento logico inferenziale e la tangenzialità del processo discorsivo, che così si versificano in forma di “fiaba metafisica” (come già per la verbigerazione dickinsoniana).

24 DE FRANCE 1966 (poesia *Chievrefoil*, vv. 68-78: «D'euls deus fu il tut autresi / Cume del chievrefoil esteit se / Ki a la codre se perneit: / Quant il s'i est lacies e pris / E tut entur le fust s'est mis, / Ensemble poënt bien durer, / Mes ki puis les voelt desevrer, / Li codres muert hastivement / E li chievrefoilz ensemment. / “Bele amie, si est de nus: / Ne vus sanz mei, ne jeo sanz vus”»), trad.

di P. Beltrami in onore di R. Bettarini: *Era così, di lui e lei come del caprifoglio al nocciolo attaccato s'è: quando ci s'è preso e allacciato, e intorno al fusto attorcigliato, insieme possono durare ma se li si vuol separare muore in fretta, se resta solo, il caprifoglio e anche il nocciolo. "Cara amica, così è di noi: né mai voi senza di me, né mai io senza di voi"*).

25 Cfr. *Ma la morte*, in *Confusione di stelle*: «Ma la morte è pur sempre il segnale delle nostre esistenze ... Oh la morte è il nostro alveolo solo, / quello che non indietreggia davanti a nulla, / è in fondo il nostro scudo mortale / davanti alle perlustrazioni di Dio» (vv. 1, 11-14).

26 Vero manifesto di poetica meriniana è la poesia *La mia poesia è alacre come il fuoco* (MERINI 2017, 41) in cui torna inoltre il tema del metallo: «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» (vv. 8-11).

27 Chiesa dedicata alla prontezza di Maria nel consolare gli infermi e unica di Taranto con pianta a croce sulla quale svetta una imponente cupola stellata di dieci metri di diametro, il cui pennacchio è ben visibile al di sopra dei tetti della città vecchia.

28 Cfr. poesie *Psicanalisi* e *Come Minerva Jones*: la prima è una violenta requisitoria sveviana contro la pretesa guarigione che la psicanalisi offre («Se lo psicanalista ammalato / smettesse di versare argento / sulle parole infuocate, / smettesse di studiare musica / traendo mutevoli inganni, / allora scoprirebbe l'anima / e la centrale del male», vv. 1-7); nella seconda vi è una volta ancora una delle *personae* meriniane, quella Minerva Jones della *Antologia di Spoon River* (E.L. Masters, 1915), poetessa del villaggio schernita per la storpia fisicità e lasciata morire dal compagno e dal medico curante durante il parto.

29 SERENI 1981 (poemetto *Un posto in vacanza*, IV, v. 21).

30 GUIDORIZZI 2009.

31 Cfr. l'intervista ad Alda Merini ne «Il senso della vita» su Canale 5, 13/04/2008: «La vita non ha senso. Anzi è la vita che ti dà un senso. Sempre che noi la lasciamo parlare, perché prima dei poeti parla la vita».

32 CIORAN 1995, 24.

Bibliografia

- ANACREONTE 2018 = *Lirici greci*, a cura di S. Beta, Torino, Einaudi, 2018.
 ANGIOLIERI 2008 = C. Angiolieri, *Rime*, a cura di T. Gurrieri, Firenze, Barbès, 2008.
 CIORAN 1995 = E. Cioran, *Œuvres*, Parigi, Gallimard, 1995, 24.

DE FRANCE 1966 = M. De France, *Les Lais de Marie de France*, a cura di Jean Rychner, Parigi, Champion, 1966, 68-78.

DIPACE 2008 = S. Dipace, *Il multiforme universo della poesia di Alda Merini. Temi e figure*, Civitavecchia, Prospettiva Editrice, 2008, 91-109.

GIOLIOLI 2002 = M. Gilioli, *L'aquilone di Serafino*, Pavia, Fiori di campo, 2002.

GUIDORIZZI 2009 = G. Guidorizzi, *Ai confini dell'anima. I Greci e la follia*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2009.

MASTRUZZO, CELLA 2022 = N. Mastruzzo, R. Cella, *La più antica lirica italiana. «Quando eu stava in le tu cathene» (Ravenna 1226)*, Bologna, Il mulino, 2022.

MERINI 1998 = A. Merini, *Fiore di poesia (1951-1997)*, a cura di M. Corti, Torino, Einaudi, 1998.

MERINI 2003 = A. Merini, *Alla tua salute, amore mio: poesie, prose*, Milano, Acquaviva, 2003.

MERINI 2010 = A. Merini, *Il suono dell'ombra. Poesie e prose 1953-2009*, a cura di A. Borsani, Milano, Mondadori 2010.

MERINI 2017 = A. Merini, *La volpe e il sipario*, Milano, Bur, 2017.

MERINI 2019 = A. Merini, *Confusione di stelle*, a cura di Riccardo Redivo e Ornella Spagnulo, Torino, Einaudi, 2019.

NIETZSCHE 2011 = F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Milano, Adelphi, 2011, 23.

PASOLINI 1954 = P.P. Pasolini, *Una linea orfica*, in «Paragone», LX, 1954, ora in PASOLINI 1999 = P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori, 1999, 579-581.

ROCCHI 2012 = S. Rocchi, *Ci sono notti che non accadono mai. Canto a fumetti per Alda Merini*, Padova, BeccoGiallo, 2012.

SCIUBA 2020 = E. Sciuba, *Alda Merini. Una ragazza folle come gli uccelli*, Faloppio (CO), Lietocolle, 2020.

SCIUBA 2021 = E. Sciuba, *Della santa e della sanguinaria: Alda Merini e La gazza ladra*, in «Le più belle poesie si scrivono sopra le pietre». Contributi critici sull'opera di Alda Merini», a cura di F. Pisanelli, Roma, Aracne, 2021, 101-110.

SERENI 1981 = V. Sereni, *Stella variabile*, Milano, Garzanti, 1981.

TREVISANI 2016 = E. Trevisani, *Michele Pierri e Alda Merini. Cronaca di un amore sconosciuto*, Taranto, Edita Casa Editrice & Libreria, 2016.

VIGORELLI 1955 = G. Vigorelli, *La poesia della Merini e la "tentazione dei vivi"*, in «La Fiera letteraria», XXIII, 1955, 1-2.