



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in Filologia e Letteratura Italiana

Tesi di Laurea

Amelia Rosselli e Alda Merini.

Un esempio di critica psicoanalitica.

—

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Relatore

Prof. Alessandro Cinquegrani

Correlatore

Prof. Ricciarda Ricorda

Correlatore

Prof. Monica Giachino

Laureando

Annamaria Fabbian

Matricola 821581

Anno Accademico

2012 / 2013

Prefazione

In questo studio si è cercato di ritrovare i riferimenti alla malattia psichica in alcune delle poesie di Alda Merini e di Amelia Rosselli.

Nel primo capitolo si tratteranno le teorie di Sigmund Freud, attraverso la dottrina di Carl Gustav Jung, fino a giungere all'analisi psicoanalitica del testo di Julia Kristeva.

Si è cercato di condurre l'analisi dei testi su tre fronti, seguendo il metodo Kristeva: si eseguirà uno studio morfofonemico – cioè relativo ai suoni, sintattico – in base all'uso di sintagmi nominali o sintagmi verbali, pronominale e contestuale. Successivamente, saranno analizzate le liriche delle autrici.

Sono state analizzate venti liriche di Amelia Rosselli, databili dal 1959 sino al 1965, appartenenti a *Poesie*, *Variazioni* e *Serie Ospedaliera*, e venti poesie di Alda Merini, appartenenti a *La Terra Santa*, edito per la prima volta nel 1984.

I testi scelti portano tracce della malattia delle autrici. Nella composizione del testo, infatti, è possibile ricavare indizi, dettagli e vere e proprie dichiarazioni sulla condizione fisica, psichica e patologica delle autrici.

1. Introduzione metodologica.

1.1. Sigmund Freud

Il punto di partenza della ricerca sono i *Casi clinici*¹, da cui si potrà trarre il metodo psicoanalitico che il medico dovrà tenere con il suo paziente. In questo caso, si tratta di un giovane di cultura universitaria, colpito dal timore ossessivo che possa accadere qualcosa al padre e alla donna ammirata, che mostra impulsi suicidi e costruisce divieti immaginari. La linea di analisi psicoanalitica freudiana chiede al paziente di dire tutto ciò che gli passa per la mente, per quanto sembri inutile o terrificante. Questi pensieri connessi prendono il nome di *libere associazioni*:

Nell'esercizio della tecnica psicoanalitica noi sollecitiamo ininterrottamente il paziente a produrre quelle propaggini del rimosso che, per la loro lontananza o la loro deformazione, riescono a oltrepassare la censura della coscienza. Altro infatti non sono le associazioni libere che noi pretendiamo dal paziente quando lo invitiamo a rinunciare ad ogni rappresentazione finalizzata cosciente e ad ogni atteggiamento critico; è a partire da queste libere associazioni che noi produciamo una traduzione cosciente della rappresentazione rimossa.²

¹ S. Freud, *Osservazioni su un caso di nevrosi ossessiva (Caso clinico dell'uomo dei topi)*, 1909, ora in S. Freud, *Opere. VIII volume. Casi clinici e altri scritti 1909 – 1912*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989. (D'ora in poi solo *Un caso di nevrosi ossessiva*).

² S. Freud, *Metapsicologia*, 1915, ora in S. Freud, *Opere. Introduzione alla psicanalisi e altri scritti 1915*

Il *rimosso* sono le pulsioni represses, che non sono state portate alla coscienza, ma che, nonostante questo, non possono sfuggire dalla mente dell'individuo poiché «l'Io non può sfuggire a se stesso»³; l'individuo vieta a un concetto, a un pensiero di affacciarsi alla vita cosciente: «l'essenza del processo di rimozione [...] consiste [...] nell'impedirle [a un'idea] di diventare cosciente»⁴.

Partendo dal racconto di due amicizie, il paziente narra la storia della sua vita, «senza apparente soluzione di continuità.»⁵ La sessualità è un nodo centrale, ed è vista dal paziente come rischiosa, marchiata dal senso di colpa e dal pericolo, già sintomi della malattia: «accanto al desiderio ossessivo, vi è un timore ossessivo intimamente legato ad esso; ogni volta che gli vengono quei pensieri, non può fare a meno di temere che gli accada qualcosa di terribile»⁶. Il ragazzo pensa dunque che «se *gli* verrà il desiderio di vedere una donna nuda, *suo* padre dovrà morire»⁷.

In questo quadro si inserisce anche il *delirio*, cioè i fatti irreali e pressoché irrealizzabili, che sembrano materializzarsi per il soggetto. In particolare, egli ritiene che «i genitori conoscano i suoi pensieri perché egli stesso li dice a voce alta senza sentire le proprie parole»⁸. Ad ogni pensiero libidinoso, ecco che scatta la paura di essere scoperto. In realtà questo delirio è identificato da Freud come una «rezezione endopsichica del rimosso»⁹, cioè il paziente avverte che esistono dei pensieri nella sua testa di cui egli non è a conoscenza e li ritiene incontrollabili, capaci di pronunciarsi senza il suo consenso. Nella nevrosi ossessiva, il rimosso si manifesta come «una regressione in virtù della quale in luogo di una inclinazione tenera appare un impulso sadico. Proprio questo impulso ostile rivolto a una persona amata soggiace a

– 1917, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 40. (D'ora in poi solo *Metapsicologia*).

³ *Ivi*, p. 36.

⁴ *Ivi*, p. 49.

⁵ S. Freud, *Un caso di nevrosi ossessiva*, p. 11.

⁶ *Ivi*, p. 13.

⁷ *Ivi*, p. 14.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

rimozione»¹⁰. Ecco dunque la rimozione attiva nel paziente: pensieri negati, respinti indietro con vigore, che tuttavia non scompare, e riappare sotto forma di odio verso le persone amate.

Freud suppone che tali ossessioni siano il lascito di esperienze traumatiche vissute dal ragazzo prima dei sei anni, data prima della quale egli dichiara di non avere ricordi nitidi: «i miei ricordi sono completi dai sei anni in poi»¹¹. Ed ecco quindi il concetto di *trauma*: uno shock insuperabile, così doloroso che anche solo il ricordo viene rimosso. Soprattutto, Freud indica come la vita sessuale infantile sia importante per capire la nevrosi ossessiva, poiché nei pazienti che ne soffrono è sempre presente un'attività sessuale precoce.

Il paziente ha difficoltà nel raccontare un evento per lui ancora traumatico, cioè la punizione dei topi che si praticava in Oriente. Freud la definisce come *resistenza*. Ecco dunque che il quadro si chiarisce: un trauma condiziona l'esistenza di un individuo, viene cancellato dalla vita cosciente e diventa rimosso, e questo rimosso con difficoltà può arrivare alla coscienza a causa delle resistenze del paziente. Durante la descrizione, si scorge nell'espressione del ragazzo un certo compiacimento nel pensare la punizione inflitta sia alla donna da lui ammirata sia al padre – morto molti anni prima – «desiderio»¹² e «timore»¹³. «Insieme “all'idea” v'è sempre anche la “sanzione”, ossia la regola difensiva ch'egli deve seguire acciocché tale fantasia non si compia»¹⁴. La sanzione che si impone il giovane è quella di restituire del denaro prestato a un militare, e dopo complicatissime vicissitudini, molte delle quali inventate dalla sua psiche, riesce a restituire i soldi. Si tratta di un trauma che diventa rimosso, rimosso che poi si trasforma in sentimento ostile nei confronti delle persone amate e, di conseguenza, sanzioni, punizioni per i sentimenti provati.

Nella *Metapsicologia*, Freud descrive così la nevrosi ossessiva, complicazione che affliggeva anche le due poetesse contemporanee di nostro interesse, Alda Merini e

¹⁰ S. Freud, *Metapsicologia*, p. 47.

¹¹ S. Freud, *Un caso di nevrosi ossessiva*, p. 11.

¹² *Ivi*, p. 16.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

Amelia Rosselli:

La nevrosi ossessiva si manifesta in questi modi: gli ammalati sono assorbiti da pensieri per i quali in effetti non hanno interesse, avvertono in sé impulsi che appaiono loro stranissimi, e sono indotti ad azioni il cui compimento non procura loro alcuna gioia, ma la cui omissione risulta loro assolutamente impossibile. I pensieri (rappresentazioni ossessive) possono essere in sé prive di senso, oppure soltanto indifferenti per il malato; spesso sono completamente sciocchi, e in tutti i casi sono l'esito di una strenua attività mentale, che prostra l'ammalato e alla quale egli si dedica assai malvolentieri. [...] Gli impulsi [...] hanno un contenuto quanto mai terrificante, per esempio tentazioni a commettere gravi delitti, così che l'ammalato non solo li rinnega come estranei, ma fugge atterrito dinanzi ad essi e cerca di salvaguardarsi dalla loro esecuzione con divieti, rinunce, limitazioni della propria libertà. Con ciò gli impulsi non giungono mai, nemmeno una volta sola, fino all'esecuzione; finisce sempre che fuga e cautele hanno la meglio. Ciò che l'ammalato esegue realmente – le cosiddette azioni ossessive – è molto innocuo, certamente insignificante; si tratta per lo più di ripetizioni, complicazioni cerimoniali di attività della vita ordinaria, ma attraverso le quali certe operazioni necessarie come l'andare a letto, il lavarsi, il vestirsi, l'andare a passeggio, diventano compiti estremamente lunghi e quasi irrisolvibili.¹⁵

A questo punto, Freud introduce il concetto di *inconscio* e *conscio*, che associa rispettivamente alle rovine di Pompei e ai depositi che le ricoprono: l'inconscio è la città sepolta, non visibile, oramai dimenticata, mentre il conscio è ciò che lo nasconde, che è visibile ad occhio nudo e da tutti.

Nella sfera dell'inconscio è presente anche il *rimosso*: l'unico modo per conoscerlo è nella sua forma conscia, «dopo che si è trasformato o tradotto in qualcosa

¹⁵ S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, 1915 – 1915, ora in S. Freud, *Opere. Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti 1915 – 1917*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 421 – 422. (D'ora in poi solo *Introduzione alla psicoanalisi*).

di conscio»¹⁶, come le azioni mancate e i sogni. Anche i ricordi tornano allo stato cosciente per tempi limitati e restano per un periodo lunghissimo nell'inconscio, dove sono *stati latenti*: «gli stati latenti ci sono del tutto inaccessibili [...] è certo che essi hanno numerosissimi punti di contatto con i processi psichici coscienti.»¹⁷ Questi stati latenti funzionano esattamente come quelli coscienti: essi possono essere «rappresentazioni, tendenze, decisioni e così via».¹⁸

Per comprendere l'inconscio è necessario «dire: tutti gli atti e tutte le manifestazioni che osservo in me e che non so come collegare con il resto della mia vita psichica devono essere giudicati come se appartenessero a qualcun altro e trovare la loro spiegazione in una vita psichica attribuita a quest'altra persona.»¹⁹ L'inconscio è inarrivabile: esso ha dei contatti con la nostra vita cosciente solamente attraverso pochi elementi, cioè i *sogni*, gli *atti mancati* e i *ricordi*. Osservare i comportamenti ambigui di ognuno di noi e analizzarli come se facessero parte di un'altra persona serve a comprendere che cosa il nostro inconscio nasconda.

Gli stati della coscienza sono indipendenti, autonomi, e molteplici: in noi ne sono racchiusi tantissimi, forse addirittura ne esiste un numero illimitato. «Dobbiamo essere dunque pronti ad ammettere in noi stessi non solo l'esistenza di una seconda coscienza, ma anche di una terza, di una quarta, e forse di una serie interminabile di stati di coscienza, tutti sconosciuti a noi stessi e gli uni rispetto agli altri»²⁰. Molte di queste coscienze presentano caratteristiche assai diverse dalla coscienza a noi nota, talvolta sono in netto contrasto. In un individuo esistono perciò illimitate coscienze, sconosciute alla vita cosciente, irraggiungibili, tutte racchiuse nella medesima psiche.

Vita cosciente che non sa nulla della propria psiche: Freud pone in questi termini il rapporto tra conscio e inconscio: «dobbiamo dichiarare che i processi psichici in quanto tali sono inconsci e paragonare la loro percezione da parte della coscienza con la

¹⁶ S. Freud, *Metapsicologia*, p. 49.

¹⁷ *Ivi*, p. 51.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ivi*, p. 53.

²⁰ *Ibidem*.

percezione del mondo esterno da parte degli organi di senso»²¹. Ogni individuo vive la propria psiche come se fosse un mondo a lui sconosciuto, di cui ha solo brevi apparizioni.

«Un atto psichico attraversa due fasi, fra le quali è interpolata una sorta di controllo»²²: la *censura*. Un atto psichico si crea nell'inconscio, che Freud chiama *INC*, viene poi sottoposto alla censura. Se non supera il controllo diventa *rimosso* e stanziato nell'*INC*; se invece risulta adeguato, passa nel conscio, identificato con *C*. L'atto psichico in *C* non è ancora completamente cosciente, ma lo può diventare «a patto che intervengano certe condizioni»²³ Il percorso di un atto psichico si può dunque venire riassunto in questo modo: *Inconscio (INC) > censura forte > preconscious (PREC) > censura debole > Conscio (C)*.

Oltre alle rappresentazioni inconse, esistono anche «moti pulsionali, sentimenti, sensazioni inconse»²⁴. A differenza delle rappresentazioni, «una pulsione non può mai diventare oggetto della coscienza, solo l'idea che la rappresenta lo può»²⁵, solo «la *sua* rappresentazione ideativa è inconscia».²⁶ Un sentimento è naturalmente avvertito dalla coscienza, ma può avere due esiti diversi. Nel primo caso, «può accadere che un impulso affettivo e emotivo sia percepito ma misconosciuto. La rimozione di ciò che propriamente lo rappresenta l'ha costretto a congiungersi a una rappresentazione diversa, ed esso è ora considerato dalla coscienza come una manifestazione di quest'ultima.»²⁷ Il sentimento è percepito dalla coscienza, ma la sua esatta collocazione è rimasta inconscia: in questo caso si parla di *affetto inconscio* o *sentimento inconscio*. Quando giace nell'inconscio, il sentimento può rimanere immutato; può diventare una somma di più affetti e trasformarsi in angoscia; infine, può essere completamente bloccato. Gli esiti di tale affetto sono constatabili nello studio onirico. Se la

²¹ *Ivi*, p. 54.

²² *Ivi*, p. 56.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ivi*, p. 60.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ivi*, p. 61.

rappresentazione non supera la censura e rimane nell'inconscio, diventa *rimosso*; ma se il sentimento viene bloccato, diventa potenzialità, diventa «uno spunto che non ha potuto dispiegarsi»²⁸.

«Il nucleo dell'inconscio è costituito da rappresentanze pulsionali che aspirano a scaricare il proprio investimento, dunque da moti di desiderio.»²⁹ I moti pulsionali presenti nell'inconscio non si influenzano a vicenda, non si pongono in contraddizione. Se nel medesimo istante sono attivi due moti che possono apparire contrastanti, vengono espressi entrambi e «procedono insieme alla formazione di una meta intermedia, di un compromesso»³⁰. Tutte le pulsioni presenti nell'inconscio hanno la stessa valenza: il lavoro di selezione è fatto dalla censura, che salvaguarda solo gli impulsi dotati di un investimento più forte. Tutti gli impulsi sono slegati dall'ordine cronologico e dalla dimensione temporale, così come sono indipendenti dalla realtà: «sono soggetti al principio del piacere.»³¹

«L'inconscio è [...] vivo, capace di sviluppo, e intrattiene con il preconcio una serie di altre relazioni, compresa quella della collaborazione.»³² Il conscio percepisce l'insieme dei fenomeni psichici come appartenenti al regno del preconcio, di cui gran parte deriva dall'inconscio ed è sottoposto a censura. Durante la terapia psicanalitica, si invita il malato a creare delle *propaggini* dell'inconscio, a sconfiggere la censura per recuperare il rimosso. L'inconscio non è solo il luogo di elaborazione dei processi psichici, ma è anche colpito dalle esperienze esterne.

L'interpretazione dei sogni freudiana è sicuramente la parte più cospicua e più nota della produzione dello psicoanalista. Freud assimila l'atto della preparazione al sonno delle persone – togliere i vestiti, togliere gli occhiali e quant'altro – al lavoro che fa la psiche prima di dormire: «una spoliatura assolutamente analoga della loro psiche rinunciando alla maggior parte delle proprie acquisizioni psichiche.»¹ Inoltre, «dal

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ivi*, p. 70.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ivi*, p. 71.

³² *Ivi*, p. 74.

¹ *Ivi*, p. 89.

punto di vista somatico il sonno è una riattivazione del soggiorno nel grembo materno dal momento che ne realizza le condizioni di riposo, calore, assenza di stimoli»². Questo spiega perché molte persone assumono la posizione fetale durante il sonno. Mentre si dorme, perciò, il mondo circostante si ritrae e ogni interesse verso di esso viene meno. «Il nostro rapporto con il mondo, nel quale siamo entrati così malvolentieri, sembra implicare il fatto che non lo sopportiamo senza interruzioni.»³

Durante il sonno, l'Io e la libido regrediscono: il primo tende a soddisfare in maniera allucinatoria i desideri, mentre la seconda ritorna alla fase di «narcisismo primitivo»⁴. Attraverso lo studio onirico, Freud ha potuto evidenziarne le caratteristiche: «i sogni sono assolutamente egoistici, [...] nella scena onirica [...] è sempre da ravvisare il sognatore stesso»⁵. L'egoismo onirico è narcisismo perché è un fatto libidico. Nel sogno, le sensazioni sono ingigantite: «questo ingrandimento è di natura ipocondriaca e si basa sul fatto che tutti gli investimenti psichici sono stati ritirati dal mondo esterno per dirigersi sull'Io del soggetto.»⁶

L'attività psichica nel sogno è ridotta, limitata ad immagini o suoni. È importante sottolineare che un sogno è il tentativo di salvaguardare il sonno da qualsiasi interruzione: «un sogno è [...] una proiezione, una esteriorizzazione di un processo interno.»⁷ Il sogno si crea o da uno stimolo interno, come l'eccitamento dei genitali, o da uno stimolo esterno, come il suono della sveglia.

Insomma, il sogno è un elemento esterno al sonno, superfluo, un rimasuglio di attività psichica seppur limitata: «i sogni sarebbero quindi i residui dell'attività psichica della veglia che disturbano il sonno.»⁸ Nel caso in cui il sogno sia provocato da residui diurni, questi residui devono essere rafforzati da moti pulsionali: ci deve essere un

² *Ibidem.*

³ S. Freud, *Introduzione alla psicanalisi*, p. 264.

⁴ S. Freud, *Metapsicologia*, p. 90.

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ivi*, p. 91.

⁸ S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, p. 265.

«nesso con determinati impulsi inconsci»⁹. Nel sonno, infatti, la censura tra inconscio e preconcio è quasi inesistente. Quindi, la formazione del sogno è così descritta da Freud:

Siamo quindi inclini a raffigurarci nel modo che segue la situazione che dà luogo alla formazione onirica: il desiderio di dormire cerca di confiscare tutti gli investimenti che l'Io emette e di istituire un narcisismo assoluto. Questa meta può esser raggiunta solo parzialmente, poiché il materiale rimosso nel sistema inconscio non asseconda il desiderio di dormire. [...] Conosciamo anche il caso estremo [...] in cui l'Io rinuncia al sonno perché ne teme i sogni.¹⁰

Può capitare anche il caso in cui un residuo diurno non sia rafforzato da un impulso, ma esso venga collegato a un impulso che non ha nulla a che fare con il residuo. Questa creazione onirica «va nettamente distinta dai residui diurni»¹¹. In questo caso, il sogno è irrazionale, non ha nulla a che fare con i residui della realtà vissuta dall'individuo. Esso, al contrario, è l'espressione di un desiderio inconscio, di una pulsione inconscia: Freud la definisce «fantasia dell'appagamento di un desiderio».¹² Questa fantasia può spingersi fino al conscio, diventando un'idea delirante che appaga il desiderio – situazione che non avviene mai durante il sogno; oppure può procurarsi immediatamente la scossa motoria ingannando la coscienza – si tratta del sonnambulismo.

Freud spiega la formazione della creazione onirica nell'*Interpretazione dei sogni*, e la ribadisce nella *Metapsicologia*

In tale processo i pensieri si trasformano in immagini

⁹ S. Freud, *Metapsicologia*, p. 93.

¹⁰ *Ivi*, p. 92.

¹¹ *Ivi*, p. 93.

¹² *Ibidem*.

prevalentemente visive, ossia le rappresentazioni di parole vengono ricondotte alle rappresentazioni di cose che ad esse corrispondono, come se in definitiva il processo fosse dominato da considerazioni relative alla raffigurabilità. Dopo che la regressione è stata espletata, resta nel sistema Inconscio una serie di investimenti i quali si riferiscono a ricordi di cose; e su questi ricordi agisce il processo psichico primario fino al momento in cui – condensandoli e spostandone reciprocamente i rispettivi investimenti – riesce a configurare il contenuto manifesto del sogno. Solo quando le rappresentazioni verbali presenti nei residui diurni non costituiscono l'espressione di un pensiero, bensì il residuo fresco e immediato di percezioni, esse vengono trattate come rappresentazioni di cose e soggiacciono di per sé all'influsso della condensazione e dello spostamento [...] le parole e i discorsi non sono creati ex novo nel contenuto del sogno, ma sono invece modellati sui discorsi del giorno del sogno.¹³

E ancora, sulla interpretazione dei sogni Freud dice

L'interpretazione del sogno si mette sulle tracce del lavoro onirico, insegue le strade che dai pensieri latenti portano agli elementi del sogno, scopre i modi in cui può essere sfruttata l'ambiguità delle parole, individua i ponti verbali che collegano fra loro diversi tipi di materiale: [...] tutte le operazioni condotte sulle parole non sono per il sogno che fasi preparatorie per la regressione alle cose.¹⁴

Lo psicoanalista prende in considerazione anche i sogni ad occhi aperti, le fantasie, importantissime per analizzare la produzione poetica di Rosselli e Merini. Freud, infatti, indica le fantasie ad occhi aperti come la sostanza stessa della poesia

Sono il materiale grezzo della produzione poetica, poiché dai suoi sogni ad occhi aperti il poeta, mediante certi rimodellamenti, travestimenti e omissioni, crea la situazione che inserisce nelle sue novelle, nei suoi romanzi,

¹³ *Ivi*, p. 95.

¹⁴ *Ivi*, p. 96.

nei lavori teatrali. L'eroe dei sogni a occhi aperti è però sempre la persona stessa del poeta, sia direttamente sia in trasparente identificazione con un'altra persona.¹⁵

Freud si è interrogato a lungo su quale sia il significato dei sogni. In particolare, egli dichiara che «il sognatore sappia che cosa significhi il suo sogno, solo non sa di saperlo e per questo crede di non saperlo.»¹⁶ Il sogno «non fa sulla per nascondersi. Non è colpa sua se la gente non lo conosce per niente o se non se ne cura abbastanza.»¹⁷ Il primo passo da compiere è quello di chiedere al sognatore il modo attraverso il quale è giunto a quello specifico sogno, e la prima affermazione da lui fatta sarà la spiegazione corretta. Il metodo di interpretazione è perciò così composto: ad ogni singolo elemento del sogno, il sognatore deve esprimere quello che gli viene in mente attraverso le libere associazioni. È importante sottolineare che «l'elemento onirico non è l'elemento vero, ma solo un sostituto di qualcos'altro, della cosa vera e propria, che io non conosco e che devo scoprire attraverso l'analisi del sogno.»¹⁸

Gli elementi inconsci, cioè i *pensieri onirici latenti*, diventano rappresentazioni consce nel sogno, cioè diventano *contenuto onirico manifesto*: esse sono perciò una deformazione del materiale autentico dell'inconscio. Il ricordo che si serba del sogno è un'ulteriore deformazione del materiale originario: più il sogno ci appare lucido e comprensibile, più esso sarà stato deformato.

«I sogni sono eliminazioni, mediante soddisfacimento allucinatorio, di stimoli psichici che disturbano il sonno. [...] Ogni qualvolta un sogno ci è pienamente comprensibile, esso si rivela l'appagamento allucinatorio di un desiderio.»¹⁹ I sogni confusi, invece, hanno subito una *deformazione onirica*, che li hanno portati ad essere, appunti, caotici e incomprensibili. Dove rimane una sorta di borbottio onirico, lì ha operato la *censura onirica*, che partecipa appunto alla deformazione del sogno. I punti

¹⁵ S. Freud, *Introduzione alla psicanalisi*, p. 273.

¹⁶ *Ivi*, p. 276.

¹⁷ *Ivi*, p. 277.

¹⁸ *Ivi*, p. 285.

¹⁹ *Ivi*, p. 309.

più deboli del sogno, quelli difficili da ricordare o che hanno lasciato solo alcune sensazioni prive di immagini, sono i luoghi dove ha agito la censura.

Omissione, modificazione, ristrutturazione del materiale sono [...] gli effetti della censura onirica e i mezzi della deformazione onirica. La censura onirica è la causa prima, o una delle cause principali della deformazione onirica.²⁰

La censura è l'insieme di quelle tendenze che il sognatore, allo stato vigile, riconosce come legittime. La censura si pone contro quelle idee che «sono di natura assolutamente riprovevole, sconvenienti sotto il profilo etico, estetico, sociale, cose alle quali non si osa pensare o si pensa solo con ribrezzo.»²¹ La libido, non solo adultera ma anche incestuosa, si manifesta pienamente durante i sogni, e così anche l'odio esplode illimitato, come se questi sentimenti salissero «da un vero e proprio inferno.»²²

La relazione che intercorre tra l'elemento onirico e il materiale inconscio al quale è collegato può essere di quattro tipi: una parte per il tutto, l'approssimazione, la *relazione simbolica*, la raffigurazione plastica delle parole; la maggior parte dei simboli onirici è di natura sessuale. Ciò che trasforma i pensieri onirici latenti in manifestazioni oniriche è definito lavoro onirico, il cui primo risultato è la condensazione, una sorta di «traduzione abbreviata»²³.

La condensazione si attua perché: 1) certi elementi latenti vengono omessi del tutto; 2) di alcuni complessi del sogno latente solo una briciola passa in quello manifesto; 3) elementi latenti che hanno qualcosa in comune, vengono combinati, fusi in unità nel sogno manifesto.²⁴

²⁰ *Ivi*, p. 313.

²¹ *Ivi*, p. 314.

²² *Ivi*, p. 315.

²³ *Ivi*, p. 342.

²⁴ *Ibidem*.

La condensazione unisce più elementi in uno solo, ma può anche condensare più pensieri in uno solo, pensieri che possono essere anche contrastanti tra di loro. La condensazione porta perciò alla creazione di qualcosa di molto più complesso e disordinato. Oltre alla condensazione, il lavoro onirico si basa sullo spostamento, operato dalla censura onirica: «le sue due manifestazioni sono: primo, che un elemento latente viene sostituito non da una propria componente, bensì da qualcosa di più lontano, ossia da un'allusione; e, secondo, che l'accento psichico passa da un elemento importante e un elemento irrilevante, così che il sogno appare strano e diversamente centrato.»²⁵

Il lavoro onirico si compone perciò di spostamento, condensazione e «trasposizione dei pensieri in immagini visive»²⁶. Qualcosa può comunque non subire questa trasposizione, ma i pensieri astratti, i concetti, le idee assumono forzatamente una trasposizione che non è di facile interpretazione.

Freud studia accuratamente anche avvenimenti che possono sembrare insignificanti, come il dimenticarsi un nome o un appuntamento: i cosiddetti *atti mancati*. indica gli atti mancati come fenomeni appartenenti a tutti, che non riguardano solo i malati.

Si tratta dei cosiddetti “atti mancati” cui tutti vano soggetti. Ciò accade per esempio quando si vuol una cosa e al suo posto se ne dice un'altra (lapsus verbale), o quando succede lo stesso nello scrivere, sia che ci se ne renda conto o no; oppure quando si legge in un foglio stampato o in un manoscritto qualcosa di diverso da quello che vi è scritto (lapsus di lettura); o, analogamente, quando si ode in modo errato qualcosa che viene detto (lapsus di ascolto), ovviamente senza l'intervento di una perturbazione organica delle facoltà uditive.²⁷

E ancora

²⁵ *Ivi*, p. 345.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ivi*, p. 208.

Un'altra serie di fenomeni di tal genere ha per base una dimenticanza, non permanente però, ma soltanto temporanea; per esempio, quando non si sa trovare un nome, che pure si conosce e si riconosce regolarmente, o quando si dimentica di attuare un proposito, di cui più tardi ci si ricorda e che quindi si era dimenticato per un determinato momento. In una terza serie vien meno questa condizione di temporaneità, per esempio nello smarrire, quando qualcuno colloca un oggetto in un luogo qualunque non riesce più a ritrovarlo, o nel caso del tutto analogo del prendere. Ci troviamo qui in presenza di un tipo di dimenticanza che viene trattato diversamente da altre dimenticanze: di esso ci si meraviglia o ci si adira, invece di trovarlo comprensibile. A ciò si riconnettono determinati errori, nei quali compare nuovamente la temporaneità, come quando per un certo periodo si crede qualcosa che pure, prima e dopo, si sa essere differente, e una quantità di fenomeni simili dai nomi diversi.²⁸

Freud difende l'importanza degli atti mancati, indicandoli come gli indizi di una più grande concatenazione psichica. Per quanto riguarda i lapsus verbali, essi si presentano generalmente in situazioni di eccessivo affaticamento o eccitamento; in questa medesima condizione si tende a dimenticare anche i nomi propri. Inoltre, gli atti mancati si presentano quando si è concentrati su qualcos'altro di diverso. Può comunque ugualmente capitare che un atto mancato avvenga in individui che non presentano particolari situazioni psicofisiologiche. «La disavventura dell'atto mancato tende a verificarsi proprio quando si tiene in modo particolare a una corretta esecuzione; quando dunque la necessaria attenzione non è stata sviata.»²⁹ Gli atti mancati si possono anche succedere uno all'altro, possono portare all'adiramento, e possono essere anche conseguenza di una suggestione.

Il lapsus verbale si attua mettendo una parola al posto di un'altra, che può essere simile, affine o completamente opposta al progetto iniziale. Quest'ultimo caso è il più vistoso e il più frequente, proprio perché «gli opposti hanno tra loro una forte affinità

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ *Ivi*, p. 212.

concettuale e sono particolarmente vicini l'uno all'altro nell'associazione psicologica»³⁰. Negli atti mancati, perciò, agiscono la somiglianza tra parole e le associazioni verbali termine / opposto del termine. In particolare, è necessario prendere in considerazione le fasi precedenti al lapsus: quello che si è detto o quello che si è anche solo pensato.

Il lapsus è un atto che ha un fine, un contenuto e un significato ben precisi. Soprattutto, e questo è l'aspetto più interessante per la nostra ricerca su Alda Merini e Amelia Rosselli, il poeta usa consapevolmente il lapsus verbale «come mezzo di rappresentazione poetica»³¹. Il poeta «considera l'atto mancato [...] qualcosa che ha un senso, tant'è che lo produce intenzionalmente»³². Nella propria produzione, l'autore inserisce il lapsus verbale perché «vuol farci comprendere qualcosa e noi possiamo verificare di che cosa si tratti, forse un'allusione al fatto che il personaggio in questione è distratto o affaticato o sta per avere un'emicrania»³³. Freud dichiara inoltre che «non ci sarebbe neanche da meravigliarsi se in fatto di lapsus avessimo da apprendere più dal poeta che dal filologo o dallo psichiatra.»³⁴

Nel lapsus agiscono due tendenze: una perturbata, cioè quello che si voleva dire e che viene cambiato, e quella perturbatrice, cioè la tendenza che ha sostituito al progetto iniziale un nuovo termine, affine o contrario all'intenzione di partenza. Freud fa derivare la tendenza perturbatrice

Innanzitutto dall'analogia con fenomeni che si pongono al di fuori degli atti mancati, ad esempio quando affermiamo che la deformazione dei nomi sotto forma di lapsus verbale ha lo stesso significato spregiativo del loro intenzionale storpiamento. Poi dalla situazione psichica nella quale l'atto mancato si verifica, dalla nostra conoscenza del carattere della persona che incorre nell'azione mancata, nonché delle impressioni che hanno colpito in precedenza questa persona, alle quali essa con tale atto mancato reagisce. Di

³⁰ *Ivi*, p. 216.

³¹ *Ivi*, p. 218.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

norma avviene che noi procediamo all'interpretazione dell'atto mancato sulla base di criteri generali, sicché essa dapprima è solo un'ipotesi, una proposta di interpretazione, di cui poi ci procuriamo conferma attraverso l'esame della situazione psichica.³⁵

Freud indica infatti gli atti mancati come presagi, come intenzioni ancora nascoste che, forse, andrebbero prese più sul serio.

Ognuno di noi, che abbia alle sue spalle un'esperienza di vita abbastanza lunga, probabilmente ammetterà che avrebbe risparmiato a se stesso molte delusioni e dolorose sorprese, se avesse trovato il coraggio e la decisione di interpretare come presagi i piccoli atti mancati sperimentati nei contatti umani, e se avesse saputo avvalersene come segni di intenzioni ancora tenute nascoste. Questa è perlopiù una cosa che non osiamo fare; avremmo l'impressione di ridiventare superstiziosi attraverso la via indiretta della scienza.³⁶

Insomma, «gli atti mancati sono atti psichici e hanno origine dall'interferenza di due intenzioni»³⁷, sono «atti psichici»³⁸ che hanno un preciso significato e un preciso scopo. Se la tendenza perturbatrice porta ad affermare il contrario, l'intenzione reale è l'opposto di quel che si sta facendo: si penserà «è così che devo scrivere, ma so che non è vero»³⁹. Può capitare anche che tale tendenza si affianchi a quella perturbata, ampliandone il significato. Il caso più interessante è quello in cui la tendenza perturbatrice non ha nulla a che fare con quella perturbata. In questa situazione, «l'elemento di disturbo proviene da una sequenza di pensieri che aveva occupato poco prima la mente della persona in questione e che ora, indipendentemente dal fatto che

³⁵ *Ivi*, p. 232.

³⁶ *Ivi*, p. 239.

³⁷ *Ivi*, p. 240.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ivi*, p. 242.

abbia trovato o meno espressione nel discorso, produce un effetto differito»⁴⁰. Freud la definisce una «risonanza»⁴¹, che però non è costituita né da parole né da contenuti simili, al contrario è «prodotta artificialmente»⁴² da «collegamenti molto forzati»⁴³.

Le tendenze perturbatrici di questo ultimo esempio possono essere divise in tre gruppi:

Al primo gruppo appartengono i casi in cui la tendenza perturbatrice è nota a colui che parla e inoltre è stata da lui avvertita prima del lapsus.

[...]

Un secondo gruppo è costituito da altri casi, nei quali la tendenza perturbatrice viene ugualmente riconosciuta come propria da colui che parla; tuttavia costui non sa nulla del fatto che essa era attiva in lui proprio poco prima del lapsus.

[...]

In un terzo gruppo l'interpretazione della tendenza perturbatrice viene respinta energicamente da colui che parla; non soltanto egli contesta che tale tendenza fosse viva in lui prima del lapsus, ma afferma addirittura che gli è completamente estranea.⁴⁴

I tre gruppi si distinguono per la forza con la quale vengono respinte le tendenze perturbatrici, in maniera lieve e poi via, via, sempre più forte. Gli atti mancati sono un compromesso tra la tendenza perturbata e quella perturbatrice, tra ciò che vogliamo fare e ciò che stiamo già facendo.

⁴⁰ *Ivi*, p. 243.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ivi*, p. 218.

1.2. Carl Gustav Jung

Nel 1922, Jung tenne una conferenza a Zurigo, pubblicata poi col titolo di *Psicologia analitica e arte poetica*. Jung afferma con decisione che tra psicologia analitica e arte poetica intercorrono dei rapporti strettissimi, proprio perché «l'esercizio dell'arte è un'attività psicologica, o un'attività umana dovuta a motivi psicologici, e come tale è e deve essere sottoposta all'analisi psicologica.»¹ Secondo Jung, la psicologia potrà occuparsi dei processi che hanno portato alla formazione dell'arte, e non dell'essenza stessa dell'arte, che è dominio della critica e dell'estetica. Lo psicoanalista davanti all'opera d'arte «cercherà il senso dell'opera stessa, e tutt'al più s'informerà sulle condizioni umane precedenti solo nella misura in cui esse possono essergli utili per comprendere il significato dell'opera stessa.»² Jung pone la relazione tra l'autore e l'opera come la relazione tra la pianta che cresce e il terreno che la ospita: sarà necessario, sì, conoscere le vicende dell'autore, ma non servirà a conoscere l'essenza della pianta. «La vera opera d'arte trae il suo significato particolare dal fatto che è riuscita a liberarsi dalla stretta e dall'ostacolo di quanto è personale, lasciando lungi da sé ogni elemento caduco e contingente della pura personalità.»³

Le opere possono essere di due tipi, dichiara Jung: ci sono opere compiute metodicamente, osservate e studiate a lungo, che nascono dalla precisione, dalla rifinitura, che sono oggetto di accurata selezione; ci sono poi opere in cui «c'è qualcosa che in un certo qual modo si è impossessato della mano»⁴ dell'autore, ne nascono cose che «stupiscono l'animo»⁵ dello stesso poeta. «L'opera porta con sé la propria forma; ciò che l'autore vorrebbe aggiungervi viene respinto; ciò che egli vorrebbe respingere

¹ C. G. Jung, *Psicologia analitica e arte poetica*, p. 19.

² *Ivi*, p. 29.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ivi*, p. 31.

⁵ *Ibidem*.

gli viene imposto»⁶.

L'opera porta con sé la propria forma; ciò che l'autore vorrebbe aggiungervi viene respinto; ciò che egli vorrebbe respingere gli viene imposto. Mentre la sua coscienza trovasi come annientata e vuota di fronte al fenomeno, egli viene sommerso da un fiume d'idee e d'immagini che non sono, in alcun modo, il prodotto della sua intenzione, e che la sua volontà mai avrebbe voluto creare. Tuttavia egli deve riconoscere a malincuore che in tutto ciò è il suo Io che si esprime, è la sua natura più profonda che si rivela, proclamando ad alta voce quanto egli non avrebbe mai osato confidare alla sua lingua. Non gli resta che obbedire e seguire questo impulso apparentemente estraneo, rendendosi conto che la sua opera è più grande di lui, e perciò ha su di lui un potere al quale egli non può sottrarsi. Egli non s'identifica col processo creativo, è conscio di trovarsi al di sotto dell'opera sua o, almeno, a lato di essa, come una seconda persona che è entrata a far parte della sfera di una volontà estranea alla sua.⁷

Jung divide gli artisti in introversi, cioè quelli che rifiniscono le opere metodicamente, ed estroversi, cioè quelli sottomessi alla propria opera. In ogni caso, centro dello studio sulla poesia non deve essere l'autore ma il *processo creativo*. L'impulso iniziale può essere così forte da travolgere l'intera psiche del poeta, che si fa rapire dal proprio inconscio e può arrivare a sacrificare la propria salute. Tale impulso è definito da Jung come *complesso autonomo*: una vita psichica indipendente al di fuori della coscienza dell'autore.

Le opere create da autori introversi saranno più facilmente comprensibili, intenzionali, mentre quelle di autori estroversi saranno più caotiche, di difficile e controversa interpretazione. In ogni caso, tutte le opere vogliono dire molto più di quanto non sia scritto nella pagina.

Il secondo saggio preso in considerazione è del 1930, intitolato *Psicologia e poesia*. Il romanzo psicologico non è interessante per lo psicoanalista, poiché esso dice

⁶ *Ivi*, p. 32.

⁷ *Ivi*, p. 32.

già tutto di sé: espone un problema, lo risolve e ne dimostra anche i risvolti psicologici. Allo studioso resterà forse il compito di integrare tali nozioni, di ampliarle. Le opere che sono ideali per lo studio psicoanalitico sono invece quelle che non parlano di sé, ma descrivono fatti, luoghi, circostanze, senza cadere in psicologismi: è questo lo sfondo psichico inespresso genuino e puro su cui lo psicoanalista può lavorare.

I metodi di scrittura possono essere infatti di due tipi: *psicologici* e *visionari*. Il metodo psicologico è chiuso in se stesso, trae origine dal campo dell'esperienza umana, entro i confini di ciò che si può capire e afferrare psicologicamente. È comprensibile, non confuso. Il metodo visionario, al contrario, tratta una materia sconosciuta, «l'argomento ci sembra un evento primigenio al quale la natura umana rischia di soggiacere, spossata e sbigottita.»⁸ L'approccio visionario manda in pezzi i valori umani e le belle forme, «i potenti accadimenti che trascendono la portata dell'umano sentire e dell'umano comprendere richiedono dalla creazione poetica ben altro da quanto richiedano le esperienze superficiali della vita.»⁹ Il materiale visionario ha un'origine oscura che sembra incomprensibile: forse è accaduta un'esperienza intima inconciliabile con le categorie morali del poeta, che ha portato al crearsi di una fantasia patologica che ha dato vita a interminabili serie di forme. «All'interno dell'opera d'arte, la visione è un'esperienza più profonda e più forte della passione umana.»¹⁰ La visione è l'esperienza di un fatto reale, in cui compare un'immagine appartenente all'inconscio collettivo, cioè «della peculiare, innata struttura di quella zona psichica che è matrice e presupposto della coscienza.»¹¹ Queste immagini sono definite da Jung *archetipi*: essi sono scoperti dalla psicoanalisi, ma esistono da sempre all'interno della psiche umana. La struttura psichica, infatti, porta i segni degli stadi precedenti attraverso cui è passata. Nella letteratura, le manifestazioni inconsce, che diverranno poi visioni, compensano l'inconciliabile avvenimento che si è scontrato con le categorie morali: il loro compito è quello di riportare l'equilibrio.

⁸ C. G. Jung, *Psicologia e poesia*, 1930 – 1950, ora in *Psicologia e poesia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1972, p. 57.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ivi*, p. 63.

¹¹ *Ivi*, p. 68.

L'opera è come un figlio, e il poeta ne è la madre. «La psicologia della creatività è propriamente femminile»¹²: l'autore vedrà crescere e allontanare la propria opera, la propria creazione. «L'opera che si sviluppa è il destino del poeta e determina la sua psicologia.»¹³

Lo psicoanalista deve lasciarsi forgiare dall'opera affinché possa comprenderla: «per comprendere il significato, bisogna lasciarsi plasmare da lei [l'opera] come essa ha plasmato il poeta.»¹⁴ Il poeta ha toccato una verità salutare e collettiva, che nessuna coscienza singola è ancora riuscita a sfiorare. Il poeta tocca la collettività, arriva oltre il singolo individuo. La grande opera d'arte arriva a tutti, infatti, e trapassa il tempo in cui è scritta, superando anche il suo stesso autore: la sua personalità, infatti, è irrilevante dal punto di vista dell'arte.

¹² *Ivi*, p. 77.

¹³ *Ivi*, p. 78.

¹⁴ *Ibidem*.

1.3. Julia Kristeva

Una importantissima spinta verso l'analisi psicoanalitica della poesia è stata data da Julia Kristeva. Per prima cosa, la studiosa distingue tra *fenotesto*, che designa la superficie del livello codificato del linguaggio comunicativo, cioè le parole che leggiamo di una poesia, scritte attraverso l'alfabeto latino codificato nel mondo occidentale, e *genotesto*, cioè l'intimità delle fasi dinamiche della produzione testuale: tutti quei processi che hanno portato alla sublimazione dell'esperienza empirica fino a trasferirla in poesia sotto forma di significanti. Ogni testo, se non si limita a sprofondare nella propria soggettività, partecipa al processo del movimento storico e culturale. «Il testo quindi è doppiamente orientato: verso il sistema significativo in cui si produce (la lingua e il linguaggio di un'epoca e di una società determinata) e verso il processo sociale cui partecipa in quanto discorso.»¹

Kristeva introduce quindi il concetto di *significanza*, cioè l'insieme di tutti i significanti inseriti nell'opera, soprattutto nella poesia. È necessario non solo individuarli, ma capire quali siano i processi di formazione della significanza, e in questo processo, la psicologia e la critica psicoanalitica possono essere davvero essenziali: «il testo [...] è *ciò* che si lascia leggere attraverso una specifica congiunzione di strati diversi della significanza presente nella lingua di cui esso (il testo) risveglia la memoria (la storia)»². Per Kristeva, i testi poetici sono i testi per eccellenza, perché essi hanno il privilegio di rompere i classici rapporti tra significante e significato, creando delle strutture nuove e sempre più distaccate dagli ordinari usi letterari. «Il “testo” (poetico, letterario o altro) scava nella superficie della parole una verticale dove si cercano i modelli della *significanza* che il linguaggio rappresentativo e comunicativo *non esprime*, anche se li contrassegna. Questa verticale, il testo la raggiunge lavorando

¹ J. Kristeva, *Σημειωτική. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 21. (D'ora in poi solo *Ricerche per una semanalisi*).

² *Ivi*, p. 25.

il *significante*.»³ E ancora: «il linguaggio poetico sarà dunque per noi un tipo di funzionamento semiotico compreso fra le numerose pratiche significanti, e non un oggetto (finito) in sé, scambiato nel processo della comunicazione.»⁴

Il testo permette di leggere una storia *stratificata*, che non ha né origine né fine, ricorsiva, che si distanzia dal *continuum* reale: «si delinea così un'altra storia sottesa alla storia lineare, la storia ricorsivamente stratificata delle *significanze* di cui il linguaggio comunicativo e l'ideologia soggiacente ad esso rappresentano solo la faccia superiore.»⁵

Nel saggio *Σημειωτική. Ricerche per una semanalisi*, Kristeva prende in considerazione l'aspetto negativo della poesia, partendo dalla definizione di negatività che dà Hegel: la contrapposizione, la differenza assoluta, l'esclusione da sé dell'identità e quindi l'esclusione di se stessi. Per approfondire e potenziare tale concetto, Kristeva studia il *significato poetico* in rapporto al linguaggio della comunicazione orale quotidiana, e successivamente analizza «il *rapporto logico* norma-anomalia all'interno del sistema semantico del testo poetico.»⁶

Secondo la studiosa, la negazione è alla base di qualsiasi processo simbolico, è perciò alla base di qualsiasi tipo di linguaggio, sia esso quello orale quotidiano o quello poetico. A costituire un linguaggio specifico è la *negazione*: un processo che *differenzia* le significanze di un linguaggio rispetto ad un altro linguaggio, e che *relaziona* tali differenti linguaggi tra di loro.

Diciamo che, a determinare la specificità di una pratica significante, sono il tipo strutturale di *negazione*, quindi il tipo di *differenziazione*, in gioco fra le unità costitutive (di una pratica semiotica), e quello di *relazione* che articola tali differenze.⁷

³ *Ivi*, p. 20.

⁴ *Ivi*, p. 202.

⁵ *Ivi*, p. 23.

⁶ *Ivi*, p. 203.

⁷ *Ibidem*.

La negazione è sempre stata oggetto di interesse per la filosofia. Nell'antica Grecia, queste due tendenze antagoniste, l'*affermare* e il *negare*, furono associate a due divinità contrapposte: Apollo e Dioniso. Da Platone, in cui il discorso accetta la negazione solo come eventualità.

La logica della *parola* implica che la parola sia *vera* o *falsa*, (“o” esclusivo), *medesima* o *altra*, esistente o non-esistente, ma mai le due cose insieme. Ciò che è negato dal soggetto parlante, o da esso rifiutato, costituisce “l'”origine” della sua parola [...], ma non può partecipare alla parola se non in quanto escluso da essa, essenzialmente *altro* in rapporto ad essa e perciò contrassegnato da un indice di *non-esistenza*, che sarà l'indice dell'*esclusione*, della *falsità*, della *morte*, della *finzione*, della *follia*.⁸

Fino ad Hegel, in cui la parola riconoscerà la negazione come processo che è necessario per costituire una identità: un elemento è attestato solo in contrapposizione ad un altro elemento, un essere e un non-essere. Per quanto riguarda la negazione come operazione interna al giudizio, la parola negata è esclusa dal discorso, dal *logos*, e diventa quindi «ex-logico»⁹: l'elemento negato non appartiene dunque al discorso, è escluso nel momento stesso in cui è annunciato. Kristeva dichiara che «il significato poetico costituisce lo spazio in cui il Non-Essere s'intreccia con l'Essere, e ciò in modo del tutto sconcertante.»¹⁰ Nel testo poetico l'affermare e il negare si alternano e si intersecano all'interno di un campo che permette l'esistenza dell'essere, del *logos*, e del suo esatto contrario, il non essere, l'ex-logico.

Il linguaggio non-poetico può designare sia cose concrete, specifiche, ben collocate nello spazio a cui possono essere aggiunti epiteti ben precisi, che concretizzano maggiormente il discorso, sia cose assolutamente astratte, concettuali, elevate. Il testo poetico è in grado di unire entrambe le categorie: può descrivere oggetti concretissimi, inserendo descrizioni dettagliate, e innalzare il discorso ad una generalità

⁸ *Ivi*, p. 204.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ivi*, p. 206.

assoluta. «Diciamo che il significato poetico usufruisce di uno statuto *ambivalente*: è allo stesso tempo [...] concreto e generale; unisce, in un'applicazione non-sintetica, il concreto e il generale e perciò rifiuta l'individualizzazione: è un concreto non-individuale che raggiunge il generale.»¹¹ Inoltre, il significato poetica rinvia e non rinvia a un referente, «sembra designare ciò che è, quello cioè che la parola designa come esistente [...]; ma tutti questi significati, che “pretendono” di rinviare a precisi referenti, nello stesso momento integrano termini che la parola (logica) designa come non-esistenti».¹² Nel testo poetico un giardino potrà essere un giardino, con un referente ben conosciuto, e potrà essere arricchito da epiteti che lo segnaleranno con maggiore precisione – il giardino di un manicomio, con cancelli alti, con medici e pazienti – ma nel medesimo istante, lo allontana dal suo referente, perché implica ulteriori significati, anche contrastanti tra di loro. Molto spesso nelle poesie di Rosselli e di Merini si incontreranno esempi di questo tipo, in cui un termine di riferisce a qualcosa di reale, e nello stesso momento se ne distanzia, assume altri significati e ottiene altre accezioni.

Il lettore non percepisce il linguaggio poetico come semplicemente un linguaggio affermativo, che indica qualcosa, al contrario: chi legge una poesia in cui sono accostati due termini che non potrebbero esistere nella realtà, una sinestesia, un ossimoro, percepisce una negazione interna al discorso. «Sappiamo che ciò che il linguaggio poetico enuncia *non* è (per la logica della parola), ma accettiamo l'essere di questo non-essere. In altre parole, pensiamo questo essere (questa affermazione) sullo sfondo di un non-essere (di una negazione, di un'esclusione).»¹³ Solo se messo in costante relazione con la realtà, il linguaggio poetico acquista la specificità che gli appartiene. Grazie all'ambiguità di cui gode il linguaggio poetico, esso si rapporta a un numero illimitato di referenti, creando uno «spazio testuale multiplo: [...] chiameremo questo spazio intertestuale.»¹⁴ Il linguaggio poetico è il luogo dove si incrociano più codici, almeno due, che sono in rapporto di negazione uno rispetto all'altro.»¹⁵ Nelle

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ivi*, p. 207.

¹³ *Ivi*, p. 208.

¹⁴ *Ivi*, p. 209.

¹⁵ *Ibidem*.

poesie di Rosselli e Merini, nonostante la concretezza di moltissimi termini usati dalle poetesse, ciò che si percepisce è la non-esistenza di tali discorsi, perché non reali.

Kristeva riprende il concetto di *rimosso* freudiano, interno alla negazione. Infatti, la negazione consiste di un recupero del rimosso, una negazione del rimosso e allo stesso tempo un contenimento del rimosso (Io vi odio → però Io dico che non vi odio → ciononostante l'odio resta)¹⁶. La negazione è reperibile solamente a partire dal soggetto, perciò dalle sue parole, dal segno: «è chiaro quindi che il gesto della negazione è all'origine stessa dell'”intelligenza”, cioè del pensiero del segno»¹⁷, del pensiero della parola. La solida base della parola è l'inconscio, poiché «in quanto modello operativo che assume il ruolo di residuo in cui si compiono operazioni che non sono nella parola, il concetto d'inconscio è costruito dal punto di vista privilegiato della parola logica (non poetica) e del suo soggetto.»¹⁸

Siamo indotti a pensare che quel tipo particolare di funzionamento simbolico, che è il linguaggio poetico, svela una regione *specificata* del lavoro umano sul significante; che non è la regione del segno e del soggetto. In questo spazio *altro*, in cui le leggi logiche della parola sono sovvertite, il soggetto si dissolve e al posto del segno s'instaura lo scontro dei significanti che si annullano l'un l'altro. Un'operazione di negatività generalizzata, [...] una negatività che annienta, e che le antiche filosofie, come il buddismo, hanno intravisto, designandola con il termine *śunyāvadā*. Un soggetto “zerologico”, un non-soggetto assumerà questo pensiero che si annulla.¹⁹

Il testo poetico è questo: lo spazio dell'annullamento, della dissoluzione del soggetto e del segno; esso rappresenta un senso che è anteriore allo stesso testo, all'oggetto prodotto. «Il soggetto scompare quando scompare il pensiero del segno, quando la relazione del segno con il denotatum è ridotta a zero.»²⁰ Il testo poetico è

¹⁶ *Ivi*, p. 222.

¹⁷ *Ivi*, p. 223.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

privo del soggetto, privo perciò anche dell'inconscio. Il soggetto zerologico non dipende da alcun segno, anche se noi possiamo iniziare a comprenderlo solo dallo studio dei segni, dalla logica che ci è familiare.

Se lo spazio “vuoto”, in cui si muove il soggetto zerologico, è il polo opposto del nostro spazio logico, dominato dal soggetto parlante, allora la pratica semiotica poetica, con le sue particolarità, diventa il luogo in cui i due poli si congiungono in un moto incessante dell'uno verso l'altro.²¹

Lo spazio della poesia è *paragrammatico*, «è lo spazio nevralgico della nostra cultura, in cui si opera la saldatura tra il pensiero del segno, in quanto parola normativa, e quel funzionamento che non ha bisogno per esercitarsi di un pensiero logico.»²²

Il paragrammatismo [...] è il concetto formato sulla via di ciò che opera per legare la decostruzione del soggetto alla sua costituzione, la decostituzione della parola alla costituzione del testo, la decostituzione del segno alla costituzione della scrittura.²³

La poesia non deve essere interpretata solo nell'ambito dell'inconscio né nel campo della logica tradizionale, in cui esiste solo vero o falso, 0 – 1. La parola, infatti, è impregnata di paragrammatismo, mentre la poesia è delimitata dalle leggi della parola.

L'esperienza poetica ha colto, ancora una volta, quel passaggio costante dal segno al non-segno, dal soggetto al non-soggetto, che è il linguaggio poetico.²⁴

²¹ *Ivi*, p. 224.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

In questa prospettiva, il lavoro simbolico (il lavoro del “poeta”) perde il peso della futilità decorativa o di anomalia arbitraria di cui lo aveva caricato un’interpretazione positivistica (e/o platonica), e si mostra in tutta la sua importanza di pratica semiotica specifica che in un movimento di negatività nega *allo stesso tempo* la parola e ciò che deriva da questa negazione. E indica inoltre che la pratica semiotica della parola denotativa non è che *una* delle pratiche semiotiche possibili.²⁵

Anche la distribuzione dei suoni nel testo poetico ha particolare rilevanza: attraverso la ripetizione, infatti, il linguaggio poetico si allontana dal naturale articolarsi della lingua, e si avvicina al linguaggio dei bambini, capaci di emettere tutti i suoni possibili attraverso un linguaggio «potremmo dire *fonetico*»²⁶. Inoltre, questo fonema ripetuto perderà il collegamento con le parole a cui appartiene, formando nuovi collegamenti con i fonemi uguali, creando una «costellazione semantica cui parteciperanno tutti i lessemi che comprendono questo fonema.»²⁷

Il funzionamento misto di questi due meccanismi apre l’uso normativo del linguaggio [...] verso molteplici spostamenti e condensazioni che producono una *semantica fortemente ambivalente* se non addirittura *polimorfa*.²⁸

Ogni parola, ogni suono assume molteplici sfumature, molteplici caratteristiche che rendono il testo poetico saturo di sensi e motivi riconoscibili dal lettore: il testo poetico racchiude le stesse pulsioni profonde che lo generano, rendendolo lo spazio per eccellenza dello spirito dell’autore, dei suoi trascorsi, della sua biografia, sublimandoli ad arte. I suoni del testo oltrepassano i fonemi, diventano «la topografia del corpo che in quei suoni si riproduce; come pur protraggono, al di là dei limiti tollerati dall’uso normativo del linguaggio e della memoria “normale” le illimitate possibilità virtuali dei

²⁵ *Ivi*, p. 226.

²⁶ J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, p. 206.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ivi*, p. 207.

costituenti linguistici di applicarsi per generare insiemi.»²⁹ La lettura rende il testo illimitato, lo fa oltrepassare le significanze della comunicazione orale quotidiana, portandolo in una dimensione pulsionale, nella dimensione propria dell'autore. Famosissime sono le letture che Amelia Rosselli faceva delle sue poesie, quasi meccaniche: la poetessa, infatti, prima si era avvicinata al mondo dell'arte attraverso la musica, e solo successivamente si era addentrata nel mondo della poesia. La dimensione orale – e grafica – è importantissima per comprendere il processo creativo da cui sono nati i componimenti dell'autrice. E allo stesso modo, Alda Merini recitava le sue poesie con passione carnale, rivivendo quelle esperienze nei versi dei suoi brani, dando loro la giusta intonazione e le giuste pause.

Per ritrovare la musica, basta che vi lasciate trasportare da questi atomi frastici senza punteggiatura; potete verificarla, se volete, ascoltando la lettura dell'autore-attore. Constatate che là dove, banalmente, la voce doveva posarsi, abbassarsi, o spegnersi, a indicare un limite, un punto, si eleva, sostituisce il punto, e, invece di dichiarare, interroga o sollecita.³⁰

Gli elementi fonici del testo poetico sono chiamati *differenziali significanti*. I differenziali significanti organizzano un senso complementare a quello denotativo, attraverso la condensazione, cioè la *metafora*, e lo spostamento, cioè la *metonimia*. «Il soggetto è in processo [...] e la dislocazione fisica ne è la metonimia»³¹.

Per il nostro assunto sulla specificità del linguaggio poetico, annotiamo che la condensazione e lo spostamento operano insieme per sostituire la denotazione proposizionale (tetica) con una perpetua oscillazione tra la significazione, il senso e il non senso; tutto questo si manifesta attraverso la modificazione dei fonemi in differenziali significanti che fanno virare il codice fonemico (preconscio) verso la pulsionalità dell'inconscio e

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ J. Kristeva, *Materia e senso. Pratiche significative e teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1980, p. 62. (D'ora in poi solo *Materia e senso*).

³¹ *Ivi*, p. 82.

sovrappongono alla concatenazione lineare delle frasi (*strings*) un dispositivo semiotico che tollera il modello di un grafo. [...] Portato dall'onda pulsionale il differenziale significante non tocca nessun "oggetto" interno o esterno ma si fissa in "suoni selvaggi" o successivamente in fonemi che lo traspongono nel segno e nei suoi sistemi.³²

La fase tetica è la distinzione che esiste tra il soggetto e l'oggetto. «Chiameremo fase *tetica* questo taglio che produce la posizione della significazione. Tetica è qualsiasi enunciazione sia di parola sia di frase: ogni enunciazione esige un'identificazione, cioè una separazione del soggetto dalla propria immagine e entro la propria immagine e contemporaneamente dai propri oggetti e fra i propri oggetti; esige preliminarmente la loro posizione in uno spazio divenuto ormai simbolico per il fatto che collega le due posizioni così separate per registrarle o distribuirle in una combinatoria di posizioni ormai aperte.»³³ Già le sillabe che emettono i bambini sono tetiche, perché distinguono il soggetto dagli oggetti che gli stanno intorno - "bau" fa il cane, perciò tutti gli animali d'ora in avanti saranno "bau", distinti dal soggetto osservante.

Lo spostamento trasposta le pulsioni a livello fonico, mentre la metonimia promuove le relazioni logiche, «espresse da connettivi, ausiliari, pronomi, avverbi [...] ma anche la capacità metalinguistica (interpretazione di un segno attraverso un altro).»³⁴

La condensazione di tutte queste diverse significazioni dovute alle diverse occorrenze fornisce il "contenuto latente", sempre plurale, del lessema. Pertanto ciascun lessema o ciascun semema è la condensazione (o la metafora) delle proprie diverse occorrenze nel testo e nel contesto.³⁵

E ancora

³² J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, p. 215.

³³ *Ivi*, p. 46.

³⁴ *Ivi*, p. 216.

³⁵ *Ivi*, p. 217.

La significanza poetica è considerata qui come il risultato *a)* di una combinazione grammaticale di *unità* lessicali in quanto sememi (una combinazione di parole), *b)* di un'operazione complessa e multivoca tra i semi di questi lessemi e i numerosi effetti di significazione che i lessemi provocano allorché sono riportati nello spazio intertestuale. [...] Le parole [...] si riflettono le une sulle altre fino a che sembrano aver perso il loro colore e non essere nient'altro che passaggi di una gamma.³⁶

Se nel linguaggio quotidiano ripetiamo due volte lo stesso termine, esso non apporta alcun significato ulteriore, al contrario: dà la sensazione di una tautologia, di un atto agrammaticale. Se ripetiamo però lo stesso termine in un testo poetico, il termine non aggiunge ulteriore significanza: la parola ripetute non è più la stessa. Si tratta di un effetto di senso, che a livello fonico non è percepibile. L'insieme di questi fenomeni sono chiamati «fenomeni inosservabili del linguaggio poetico.»³⁷ Il testo poetico non è descrizione, ma vera e propria produzione di senso.

Ancora, se nel linguaggio quotidiano possiamo spostare gli elementi del discorso (soggetto – verbo – oggetto) non cambiando il senso dell'enunciato ma portando solamente confusione e agrammaticalità, nel testo poetico ogni cambiamento di ordine ha una rilevanza particolare. Il testo poetico ha una precisa disposizione nel tempo, «la linearità delle frasi grammaticale»³⁸, e nello spazio, «la disposizione spaziale sulla pagina scritta»³⁹. Il cambiamento di questi parametri comporta un cambiamento di significato, poiché da un lato «l'enunciato poetico non obbedisce all'ordine grammaticale (lineare) della frase»⁴⁰, e dall'altro «ogni unità [del testo poetico] ha il proprio posto nettamente definito e inalterabile nel *tutto*.»⁴¹ Nel testo poetico, anche il *nome proprio* è un indizio, «sta dunque al posto dell'intero presupposto, di tutto un

³⁶ J. Kristeva, *Ricerche per una semanalisi*, p. 211.

³⁷ *Ivi*, p. 212.

³⁸ *Ivi*, p. 213.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ivi*, p. 214.

universo di discorso»⁴², è un riassunto dei temi che saranno trattati.

Insomma, l'approccio che Kristeva ha con la poesia è innovativo perché inserisce pienamente il concetto di inconscio nel testo: la studiosa introduce nell'esito finale della poesia tutti i processi psicologici che l'hanno creata, rendendo il testo illimitato nel tempo. Esso infatti contiene il fenotesto, perciò la parola scritta che possiamo leggere sulla carta, e i meccanismi che hanno portato un determinato autore a scrivere un determinato testo poetico: il genotesto, la nascita e la crescita di un'opera, tutte le fasi del suo sviluppo. All'interno della sua teoria è raccolta anche l'essenza della critica tematologica, che prevede un'analisi su più fronti, da più direzioni, attraverso molteplici angolature, e che permette al testo di svilupparsi senza alcun limite: è infatti durante la lettura che il destinatario assegna alla poesia i suoi personalissimi significati, che vanno ad aggiungersi a quelli dell'autore stesso e a quelli di tutti gli altri lettori. Ognuno di loro affida la propria intima interpretazione alla poesia, rendendola inestimabilmente preziosa: una poesia attraversa il tempo e lo spazio, arriva a tanti, o pochi lettori, ognuno dei quali aggiunge un significato in più, un motivo in più per cui quella poesia ha valore. E così facendo, essa diventa quasi infinita: una spirale di significato illimitata che è racchiusa in qualche riga, a cui ogni lettore può attingere.

Ad Amelia Rosselli e Alda Merini fu diagnosticata una forma di schizofrenia, diagnosi che costò loro l'internato in ospedali psichiatrici – Merini al Paolo Pini di Milano e Rosselli alla Villa Giuseppina a Roma. Riguardo alla psicosi, dice Julia Kristeva

La psicosi e il feticismo rappresentano i due abissi che minacciano il soggetto in processo del linguaggio poetico; la letteratura del Novecento è piena di esempi di questo genere. La *psicosi*: l'annullamento della legalità affinché l'arbitrarietà di una pulsione priva di senso e di comunicazione la sostituisca, nello smarrimento di ogni punto stabile, che può creare un fantasma di onnipotenza oppure l'identificazione con un capo totalitario.⁴³

⁴² J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, p. 327.

⁴³ J. Kristeva, *Materia e senso*, p. 172.

L'esperienza limite della psicosi, a cui Kristeva unisce anche il feticismo, dimostra che la divergenza tra significato e significante è oramai incolumabile, a cui corrisponde una scissione tra il corpo pulsionale, «eterogeneo alla significanza e questa stessa significanza»⁴⁴: una separazione irreparabile tra l'ego trascendente e l'oggetto significante. Il testo poetico vuole trascendere il rapporto tra significato e significante, superare questa costrizione. In questo contesto, il processo poetico si avvale di nuovi ritmi frastici e di parole oscene, impoetiche. Dichiarò Kristeva

Così la poesia [...] affronta attraverso il tempo i diversi "soma" sacrificati secondo le esigenze di sopravvivenza del gruppo sociale: la pianta, l'animale totemico, il parente e infine l'uomo dio, prima di sfociare – dopo l'uomo dio – in quello che non è più soma-supporto del tetico: il *linguaggio* e la *struttura* sociale.⁴⁵

La poesia diventa un confronto tra godimento e tetico, avvia una lotta permanente «che vale a mostrare il varco della pulsione nell'ordine stesso del linguaggio.»⁴⁶

Attraverso lo studio psicoanalitico compiuto da Freud, Jung e Kristeva, si sono gettate le basi che serviranno all'analisi comparata dei testi di Amelia Rosselli e Alda Merini. Dalle nozioni freudiane cardine – conscio, inconscio, censura, rimosso, trauma – attraverso la concezione junghiana della poesia collettiva, si è giunti alle teorie di Julia Kristeva. Poesia come negazione, come strumento tetico che divide il soggetto dall'oggetto. Poesia come struttura fonica, slegata dai referenti e dalle stesse parole originarie. Poesia che nasce dalle solide basi dell'inconscio, che se ne allontana, che ammette l'essere e l'esatto contrario dell'essere, il logos e l'ex-logico. Poesia caratterizzata dallo spostamento, dalla metonimia, dalla metafora, dalla condensazione. Una poesia che ripropone la topografia del corpo umano, che diventa collettiva, che è interpretata a partire dal suo opposto: dal linguaggio orale quotidiano.

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, p. 81.

⁴⁶ *Ibidem.*

Grazie a queste nozioni cardine, sarà ora possibile affrontare i testi poetici, e si potranno riconoscere le strutture che creano la trama fitta e articolata di ciascuna poesia, districandola ed evidenziandone gli strati che la formano.

Nel descrivere le poesie, si useranno le nozioni di Freud e Jung, attraverso il metodo di Kristeva, cioè su quattro fronti: *morfofonemico*, osservando cioè la struttura fonetica dei morfemi e la loro combinazione. Nella analisi morfofonemica, Kristeva si avvale delle ricerche effettuate da Stéphane Mallarmé: ne *Les mots anglais*, edite nel 1877, l'autore analizza le componenti fonetiche delle lettere, avvicinandole alla loro base pulsionale. La metodologia di Mallarmé si fonda su tre principi fondamentali: prima di tutto, è necessario conoscere il lessico di una lingua, grazie all'ausilio del dizionario. Le parole hanno dei rapporti le une con le altre, sono connesse da dei legami primordiali: esse non funzionano solo con la logica, ma anche con rapporti misteriosi, inconsci. Il secondo principio afferma che il linguaggio va valutato come un corpo vivente: Mallarmé si distacca dall'idea di lingua come corpo immobile, fisso. Il linguaggio cresce, come un organismo, come un essere vivente: è necessario capire come questo linguaggio si sviluppi, cresca. La parola è formata da *chair de mot*, la "carne della parola", cioè il materiale sonoro di una parola: le lettere e i suoni sono l'ossatura, i muscoli, la carne dell'organismo. Infine, secondo Mallarmé, due parole possono non avere la stessa radice ma essere connesse dal punto di vista del senso e della sonorità. Ad esempio, *house* e *husband* non hanno la stessa radice, ma il legame di senso e sonorità porta all'interpretazione che il marito è il capo della casa. Si tratta di un metodo pseudo-scientifico, che cerca le reali analogie tra le parole. Le parole possono essere connesse non solo per assonanza, ma anche per dissonanza: in questo caso, le parole si avvicinano attraverso un legame analogico superiore, che oltrepassa la semplice etimologia.

Sintattico, rispetto cioè alla predominanza dei singoli elementi (verbi, nomi...) e alla linearità con la quale la frase viene scritta (anteposizioni, posposizioni). Nell'opera poetica, la linearità sintattica viene spezzata: tali cedimenti rispetto alla naturale produzione orale non solo creano significazione sintattica, ma aggiungono un surplus di significato. «Tutta la ritmica [...] è una battaglia contro la linearità sintattica sia

attraverso la sua inevitabile necessità sia insieme con essa e in essa. La melodia, le intonazioni, le scansioni di frasi ottenute mediante inversioni mirano a tagliare questa linearità, a virarla all'interno dei suoi stessi limiti»³³. La frase poetica è una sorta di condensazione: una successione di sintagmi nominali e sintagmi verbali, in cui sono possibili elisioni e spostamenti.

Pronominale, cioè relativamente alle alternanze del soggetto e alle istanze del discorso, tutto ciò che riguarda l'impiego denotativo del linguaggio, cioè il suo «uso normativo»³⁴. Il linguaggio è marcato da pronomi, e all'interno del linguaggio poetico tali istanze sono i personaggi che partecipano alla realizzazione dell'intero discorso. L'Io poetico dipende dagli altri personaggi, ed essi fungono da «cerniere che consentono d'arrestare per un istante il processo significante ma per rilanciarlo immediatamente verso altre istanze»³⁵. Questi personaggi che si trasmettono a vicenda il ruolo di protagonisti sono stati definiti da *shifters*, e nel testo poetico «la finzione produce un'*incessante permutazione degli shifters*»³⁶. L'Io poetico non è più facilmente individuabile, ma si moltiplica in un'infinità di altre istanze, creando una rete di Io poetici. Kristeva definisce tale strategia «struttura del fantasma»³⁷ o dell'«allucinazione psicotica»³⁸, ed è proprio in questa organizzazione che appare la dialettica con l'altro.

Contestuale, intertestuale, da un testo all'altro. In una conversazione quotidiana, esistono degli atti linguistici che presuppongono una *economia di dialogo*: una domanda presuppone una risposta, una negazione presuppone prima un'affermazione, e così via. Tutti questi atti non sono esplicitamente detti: non sarà necessario, dopo aver effettuato una domanda, indicare all'interlocutore che deve rispondere. Tale economia presuppone due funzioni chiave: una *funzione giuridica*, cioè chi parla impone certe condizioni e un determinato universo di discorso, e una *funzione possessiva*, cioè chi riceve il messaggio lo possiede, e può aderirvi oppure rigettarlo. I testi generalizzano tale funzione: «tutto il

³³ J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, p. 256.

³⁴ Ivi, p. 301.

³⁵ Ivi, p. 303.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

corpus che precede il testo agisce dunque come una presupposizione generalizzata che ha valore giuridico: è una legge che si esercita per il fatto stesso della sua formulazione, poiché impone proprio l'intervento testuale»³⁹. Ogni enunciato del testo è un atto di presupposizione: collega ogni testo con testi *altri*, che molto spesso sono polemizzati. Questo movimento è indicato da Kristeva con il *transfert analitico*, in cui lo psicoanalista deve appropriarsi del presupposto del paziente⁴⁰. Affinché si possa parlare di intertestualità, cioè di rinvii da un testo all'altro, è necessario includere il concetto psicoanalitico di trasposizione: «la trasposizione che attua il genotesto produce nel fenotesto una presupposizione generalizzata»⁴¹. Ogni testo, sia esso giornalistico o una traduzione o una prosa, diventa sfondo per una poesia: «tutto c'entra, a condizione di diventare oggetto di trasformazione e di appropriazione»⁴². Il processo di analisi sarà comunque sempre incompleto, aperto e infinito: l'intertestualità dipenderà da ciascun lettore, in quanto sarà lui stesso a porre i mezzi di confronto.

³⁹ J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, p. 324.

⁴⁰ Ivi, p. 325.

⁴¹ Ivi, p. 326.

⁴² *Ibidem*.

2. Amelia Rosselli

Amelia Rosselli inizia a comporre le prime opere all'inizio degli anni Cinquanta, momento in cui è ancora fortemente ancorata alla produzione versoliberista. Sarà a cominciare dal 1958, con la stesura de *La libellula*, che il fenotesto esprimerà «una nuova misura ritmica e grafica del verso in grado di fondersi con i contenuti della propria scrittura. [...] Rosselli comprime il proprio vorticoso sperimentare dentro forme chiuse, *in primis* a livello grafico.»¹ L'opera di rinnovazione della metrica rosselliana inizia dunque dalla *Libellula*, attraverso *Variazioni Belliche* e *Serie Ospedaliera*, fino a giungere al suo massimo apice con *Spazi metrici*.

Saranno prese in considerazione alcune liriche della raccolte *Poesie*, *Variazioni* e *Serie Ospedaliera*. L'edizione di riferimento appartiene alla collana dei Meridiani Mondadori, edita nel 2012, intitolata *L'opera poetica*. I componimenti saranno seguiti tra parentesi quadre dalla sigla della collana a cui appartengono – P per *Poesie*, V per *Variazioni* e SO per *Serie Ospedaliera* – e il numero della pagina. La selezione è su base tematica: le poesie studiate sono legate dal filo tematico della malattia psichiatrica.

¹A. Baldacci, *Amelia Rosselli*, Bari, Laterza, 2007, p. 37.

Fui, volai, caddi tremante nelle [P, 14]

Da *Poesie (1959)*, in *Variazioni Belliche*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 2012. Una sola strofa di dodici versi: i vv. 1 (con dialefe), 2 (con sinalefe), 3, 4, 5 (con sinalefe), 6, 9 e 10 (con sinalefe) sono endecasillabi, i versi 8 e 11 sono settenari. Il verso 7 ha quindici sillabe.

1 Fui, volai, caddi tremante nelle
braccia di Dio, e quest'ultimo sospiro
sia tutt'il mio essere, e che l'onda premi,
stretti in difficile unione, il mio sangue,
5 da quell'inganno supremo mi si renda
la morte divenuta vermiglia, ed io
che dalle commosse risse dei miei compagni staccavo
quell'ansia di morire
godrò, infine, – l'era della ragione;
10 e che tutti i fiori bianchi della riviera, e
che tutto il peso di Dio
battano sulle mie prigioni.

v. 1, ***Fui, volai, caddi tremante***: le tappe della vita dell'Io lirico. L'Io è esistito, si è innalzato attraverso l'arte ed è caduto nella morte, una morte spaventosa che fa tremare. La /f/ «indica di per sé una stretta forte e fissa»¹. «le labiali e labiodentali /f/ e /v/ [...] fanno sì che dominino la quiete e impongono una connotazione di godimento»². Le dentali sorde e sonore /d/ e /t/ rendono lo stallo, mentre la /k/ accentua «il rigetto, la

¹J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, p. 228.

²Ivi, p. 236.

pulsione di distruzione»³. La /m/ indica il poter fare, la gioia maschile e materna, l'incontro, la fusione, il termine medio. Può anche voler dire a seconda del contesto inferiorità, debolezza, collera.⁴ L'io lirico è il primo attore della scena: è il protagonista indiscusso di questo componimento.

vv. 1 – 9, **Fui, volai, caddi** tremante nelle / braccia di Dio, e quest'ultimo sospiro / **sia** tutt'il mio essere, e che l'onda **premi**, / stretti in difficile unione, il mio sangue, / da quell'inganno supremo mi si **renda** / la morte divenuta vermiglia, ed io / che dalle commosse risse dei miei compagni **staccavo** / quell'ansia di morire / **godrò**, infine, – l'era della ragione: un lunghissimo enunciato che si ferma solo con un punto e virgola: si parla della morte e dell'ultimo sospiro di vita dell'io lirico. L'io è esistito, si è innalzato attraverso l'arte ed è caduto nella morte. Una morte spaventosa, che fa tremare. L'ultimo respiro conserverà tutta la vita dell'io, e la morte le regalerà la libertà, scioglierà l'io dall'inganno della vita. La frase inizia con tre sintagmi verbali (SV), che trasportano sulla pagina una motilità inespressa, un atto mancato. Il resto della frase è ricolmo di sostantivi, di sintagmi nominali (SN). I sintagmi nominali riproducono sulla carta «la pulsione, [...] il desiderio»⁵. Proprio come i primi sintagmi articolati dai bambini, i sostantivi designano gli impulsi reconditi, esprimono cioè un desiderio privo di quella fase successiva che è «il [...] concatenamento lineare»⁶ tra SN e SV. Perciò gli impulsi diretti trasportati sulla pagina sono riconducibili ai referenti braccia, sospiro, essere, unione, sangue, inganno, morte, risse, compagni, ansia, era, ragione. Da una apertura con forti legami sintattici, si passa a un loro graduale allentamento fino alla nominalizzazione – *l'era della ragione*.

L'io lirico si sdoppia al secondo verso in egli: *ultimo sospiro, onda*.

v. 5, da *quell'inganno supremo*: la vita. La morte scioglierà l'io dall'inganno della vita. /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁷

vv. 6 – 7, ed io [...] *staccavo*: l'io lirico si riappropria della scena.

³Ivi, p. 234.

⁴Ivi, p. 228.

⁵Ivi, p. 253.

⁶Ivi, p. 252.

⁷Ivi, p. 228.

v. 9, *godrò, infine – l'era della ragione*: la morte è godimento, è riappropriazione della ragione. La /g/, esattamente come la /k/, accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁸. La /f/ indica una stretta forte e fissa⁹. L'io lirico è ancora il protagonista.

v. 11, *tutto il peso di Dio*, pompose onoranze funebri. /d/ e /t/ denotano stallo, arresto, sosta¹⁰. La /p/ indica accumulo, ricchezza¹¹.

v. 12, *battano sulle mie prigioni*: il corpo. La /b/ esprime fecondità, ampiezza, ampollosità, parto. La dentale /t/ denota stallo, arresto, sosta. La laterale /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna¹². La speranza è offerta dalle /ʃ/, che riportano l'impulso di quiete e tranquillità dato dall'idea della cessazione della vita.

vv. 10 – 12, *e che tutti i fiori bianchi della riviera, e / che tutto il peso di Dio / battano sulle mie prigioni*: predominanza quasi assoluta di SN. Sono trasportati nel componimento gli impulsi legati ai referenti fiori, riviera, peso e prigioni. L'io lirico si sdoppia in molteplici egli: *i fiori bianchi, il peso di Dio*, facendo così entrare sul palcoscenico personaggi inanimati – i fiori – e entità mistiche.

Il componimento appartiene alla raccolta *Poesie*, edita nel 1964, in cui «assistiamo a un corpo a corpo con la logica, a un dionisiaco magnetismo della parola che assorbe il mondo esterno per portarlo a vorticare nella propria monade psichica. I componimenti bruciano in una stanza, in spazi chiusi, producendo il ruotare bacchico della lingua intorno al proprio smarrimento.»¹³ *Poesie* è composta per lo più da «tagli, frammenti, residui di un discorso fluviale tentato e subito interrotto.»¹⁴ La raccolta presenta una tensione non risolta, come se si trattasse di un *work «in progress»*¹⁵.

⁸ Ivi, p. 234.

⁹ Ivi, p. 228.

¹⁰ Ivi, p. 227.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Ivi, p. 228.

¹³ A. Baldacci, *Amelia Rosselli*, Bari, Laterza, 2007, p. 61.

¹⁴ Ivi, p. 59.

¹⁵ Ivi, p. 60.

La lirica è un faticoso e lungo cammino verso la richiesta della morte: la quiete e la tranquillità sono date dall'idea della cessazione della vita. La morte sola riesce a portare con sé il godimento, mentre la vita terrena è una prigione, segnata dalla malattia psichica. C'è un'evidente predominanza di SN: impulsi di morte, preghiera affinché la vita cessi. La situazione in cui l'Io lirico vive è così drammatica da costringerlo a chiedere incessantemente la morte. La sofferenza portata dalla malattia psichiatrica è insopportabile. Nell'ultimo sospiro si racchiude tutta la sua esistenza, come a rivivere la terribile esperienza della vita e ad ottenere finalmente il premio tanto ambito: la sua fine, la liberazione dalla psicosi. Questo componimento è l'annuncio di un suicidio, esito che avrà poi la vita di Amelia Rosselli. Ad aspettare nell'aldilà l'Io lirico saranno le braccia di Dio, come se fossero le braccia materne pronte a cullare il neonato: ed è proprio questo che diventerà l'Io lirico con la morte: un nuovo nato, privato del corpo, capace di godere e privo di ogni ansia, privo della malattia. E il suo cadavere, la sua prigione, incastrata nella schizofrenia, rimarrà sulla terra, ricoperta di crisantemi e di pompose onoranze funebri. L'Io lirico è il protagonista del componimento: questo è il sogno della sua morte e della liberazione dalla psicopatologia. Le tappe della sua vita aprono la poesia (fui, volai, caddi), e quel che chiede è la risoluzione della sua vita, la gioia della morte. Il suo corpo, la sua bara sono le prigioni sulle quali si poseranno i fiori bianchi.

L'alba a rintocchi cade [P, 22]

Da *Poesie (1959)*, in *Variazioni Belliche*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 2012. Una sola strofa di quattro versi: i versi 1, 2 (con sinalefe) e il verso 4 sono settenari; il verso 3 è decasillabo.

1 l'alba a rintocchi cade
 sulla mia testa ammalata
 il difficile umore m'assale
 verde come la paura

v. 1, *l'alba a rintocchi cade*: come l'orologio che scandisce il tempo, così l'apparizione del sole scandisce il passare dei giorni. La occlusiva labiale sonora /b/ restituisce l'impulso di maternità, di fecondità, il desiderio di parto.¹ Il concetto di dare alla luce è strettamente collegato all'alba, cioè il momento in cui nasce il giorno e comincia la vita. La occlusiva dentale sorda /t/ rallenta il ritmo fino quasi ad arrestarlo., e la occlusiva velare sorda /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»². Il primo personaggio a calcare la scena è l'alba, una terza persona in cui si sdoppia l'Io lirico. SN + SV: l'impulso legato alla nascita, all'alba, viene poi articolato ad una motilità repressa espressa dal verbo cadere.

v. 2, *sulla mia testa ammalata*: lentezza della costrittiva alveolare sonora /l/ e desiderio di fusione materna con la occlusiva nasale labiale sonora /m/ ripetuta ben tre volte. Il nesso *s + t* riporta l'irrequietezza dell'Io lirico. Nel verso prevale il SN, che trasferisce in poesia la pulsione legata alla testa ammalata, alla psiche turbata, alla malattia psichiatrica.

v. 3, *il difficile umore m'assale*: la quiete sembra essere portata dalla doppia

¹Ivi, p. 227.

²Ivi, p. 234.

costrittiva labiodentale sorda /f/, che impone «una connotazione di godimento»³: l'oramai conosciuto umore che irrompe nella testa dell'Io lirico è l'unica cosa certa, innalzato dalla costrittiva alveolare sonora /r/. La doppia sibilante /s/ trascina la lettura: l'Io lirico è portato allo sfinimento. Anche qui il soggetto è una terza persona persona in cui si sdoppia l'Io lirico: il difficile umore, il delirio della pazzia, il momento più acuto della psicosi.

v. 4, *verde come la paura*: la /v/ fa «sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»⁴. Paura è la clausola finale di tutto il componimento, riecheggia nella sua occlusiva labiale sorda /p/ e nella sua costrittiva alveolare sonora /r/: elevazione, pienezza. È lo stato d'animo predominante, che colpisce, aggredisce, assale l'Io lirico, a cui rimane solo la *paura* per affrontare questo momento. Nel pieno del delirio, la psiche è perduta nei suoi meandri, e sembra incapace di trovare la ragione.

È come se l'Io lirico dichiarasse la propria malattia psicologica, fatta di paura e di pesantezza. L'alternanza del giorno e della notte, il succedersi dei giorni, il trascorrere del tempo è pesante e insopportabile come il frastornante rintocco di un orologio a pendolo. La testa ammalata è aggredita da un umore che sembra non appartenere, che non riesce a controllare, che la terrorizza. L'Io lirico teme se stesso più di qualsiasi altra cosa: teme la sua malattia, teme l'alternanza dei suoi umori, teme la sua vita stessa.

³Ivi, p. 237.

⁴Ivi, p. 236.

Se nella notte sorgeva un dubbio su dell'essenza del mio [V, 41]

Da *Variazioni (1960 – 1961)*, in *Variazioni Belliche*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 2012. Una sola strofa di quindici versi: la loro lunghezza raggiunge le ventidue sillabe al verso 9, le venti ai versi 2 e 15. I restanti versi sono di 17 sillabe con dialefe e sinalefe.

1 Se nella notte sorgeva un dubbio su dell'essenza del mio
 cristianesimo, esso svaniva con la lacrima della canzonetta
 del bar vicino. Se dalla notte sorgeva il dubbio dello
 etnisfero cangiante e sproporzionato, allora richiedevo
5 aiuto. Se nell'inferno delle ore notturne richiamo a me
 gli angioi e le protettrici che salpavano per sponde
 molto più dirette delle mie, se dalle lacrime che sgorgavano
 diramavo missili e pedate inconscie agli amici che mal
 tenevano le loro parti di soldati amorosi, se dalle finezze
10 del mio spirito nascevano battaglie e contraddizioni, –
 allora moriva in me la noia, scombinava l'allegria il mio
 malanno insoddisfatto; continuava l'aria fine e le canzoni
 attorno attorno svolgevano attività febbrili, cantonate
 disperse, ultime lacrime di cristo che non si muoveva per
15 sì picciol cosa, piccola parte della notte nella mia prigionia.

v. 1, *Se nella notte sorgeva un dubbio su dell'essenza*: La doppia /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna¹, mentre la doppia /t/ permette un attimo di

¹Ivi, p. 228.

quiete. La /b/ denota fecondità, ampiezza, ampollosità, parto².

v. 2, *cristianesimo*: lapidaria apertura del secondo verso. La /k/ secca prepara alla crisi mistica che è in atto nell'io lirico, accentuando «il rigetto, la pulsione di distruzione»³. La /t/ trascina il discorso, infierendo sulla vulnerabile religione che contraddistingue questo momento.

v. 2, *canzonetta*, con la sua /k/ dura si contrappone a *cristianesimo*. Entrano in contrasto la religione e la blasfemia: i termini sono propriamente messi agli antipodi del verso per sottolineare la differenza tra due concetti così diversi, opposti.

vv. 1 – 10, *Se [...] Se [...] Se [...] se [...] se*: cinque protasi che precedono una sola apodosi. Dubbio, incertezza, incapacità di trovare tranquillità in questa vita e da questa vita. L'io lirico è in subbuglio, in una vorticoso spirale di confusione, in una caotica vertigine di insicurezza.

v. 4, *etmisfero*, «etmisfero (da emisfero e atmosfera) (riducendo spazio a livello umano). Secondo me una fusione troppo astratta e dubbia. In una seconda edizione avrei preferito forse eliminare questa “fusione-associativa”, ma si ripete anche qua e là in altre poesie.»⁴

v. 11 – 12, *scombina l'allegria il mio malanno insoddisfatto*, i miei turbamenti erano insoddisfatti perché incapaci di essere espressi a causa dell'allegria. La /m/ indica il poter fare, gioia maschile e materna, l'incontro, la fusione, il termine medio. Può anche voler dire a seconda del contesto inferiorità, debolezza, collera.⁵

La lirica appartiene alla raccolta *Variazioni belliche*, in cui «abbiamo a che fare con tutta una serie di aggressioni fonologiche e morfologiche, con una scrittura

²Ivi, p. 227.

³Ivi, p. 234.

⁴A. Rosselli, *Glossarietto esplicativo per «Variazioni Belliche»*, in F. Caputo, *Trasparenze*, 17 – 19 (2003), pp. 15 – 22, poi in *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di F. Caputo, Novara, Interlinea, 2004, pp. 69 – 73 e 330, ora in A. Rosselli, *L'opera poetica*, pp. 5 – 38, Milano, Mondadori, 2012, p. 1275. (D'ora in poi, *Glossarietto*).

⁵J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, p. 228.

volutamente sgrammaticata [...], che procede in parallelo con antichizzazioni reali e artate. Inoltre, si producono alterazioni di plurali, discordanze fra articoli e sostantivi, barbarismi, anacoluti, calchi dall'inglese e dal francese, pensieri sospesi, una punteggiatura che tradisce le leggi della sintassi per riprodurre un' enfasi emotiva: insomma un sabotaggio continuo della grammatica e delle regole della comunicazione ordinaria.»⁶ L'autrice correda la raccolta di un glossarietto, inviato allo stesso Pasolini, in cui spiega i neologismi che utilizza nella raccolta. In *Variazioni* «una delle cellule più ricorrenti nella scansione ripetitiva di questa sezione è rappresentata dalla congiunzione 'se'»⁷.

Variazioni Belliche è «un intenso paragone che si produce tra vita e verso, ma forse ancor più un intenso paragone che si impone con costanza fra vita e vita – non fra una vita e l'altra, si badi, ma all'interno della stessa vita, della medesima esperienza – un paragone fra verso e verso, lo stesso verso che si sdoppia, si raddoppia, si raggiunge e si abbandona a sé medesimo. Perché la vita si replica e si frantuma nel suo stesso farsi, il verso si riproduce e modifica per sua stessa interna vocazione»⁸

Questa è una poesia molto più vicina alla prosa, con protasi e apodosi: la subordinata condizionale preposta alla proposizione reggente, struttura che si ripeterà all'interno del componimento. Una riflessione discorsiva, inserita nella regolarità della poesia squisitamente rosselliana. Numerosissimi i SV, accompagnati da SN: motilità nascoste e impulsi censurati. Il dubbio è il protagonista che apre la scena, il primo attore che calca il palcoscenico, ed appare ben tre volte in tre versi differenti. Successivamente appare l'io-poetico, anch'esso tre volte come il primo attore, ma intervallato dagli *angioli e le protettrici e dalle lacrime*, protagonisti però non della situazione centrale, ma di due proposizioni relative. La prima si può indicare come *appositiva*, perché crea uno spazio agli altri personaggi che non è necessario per comprendere la scena

⁶ Ivi, p. 57.

⁷ A. Baldacci, *op. cit.*, p. 62.

⁸ A. Amoroso, *Le gelida speranza dell'esser «quasi salvi»*, in «*Scrivere è chiedersi come è fatto il mondo*». Per Amelia Rosselli. Atti del convegno, Università della Calabria, 13 dicembre 2006, pp. 71 – 76, a cura di Caterina Verbaro, Catanzaro, Rubettino, 2008, p. 72. (D'ora in poi soltanto «*Scrivere è chiedersi come è fatto il mondo*»).

principale, mentre la seconda si può definire *determinativa*, perché è necessaria alla comprensione della scena fondamentale e delle azioni dell'Io poetico. Da qui in poi, l'Io poetico si divide in una miriade di egli, che si concludono con Cristo: amici, battaglie e contraddizioni, noia, malanno, aria, canzoni e "cristo". Gli impulsi sono collegabili perciò a tali referenti: alle lotte contro il deliro, le contraddizioni interne date dalla malattia, dall'instabilità emotiva, la schizofrenia vera e propria.

Il dubbio sul cristianesimo è l'argomento portante della lirica, argomento che si ripropone alla fine del componimento nel termine "cristo". Il fatto che questo personaggio sia scritto con la lettera minuscola è molto importante: il nome proprio, infatti, designa un particolare individuo all'interno di un gruppo o all'interno di una società, di una categoria: *cristo* è minuscolo. Non si tratta infatti di Gesù Cristo, ma di qualsiasi personaggio che possa recitare il ruolo di Cristo, di salvatore, di crocefisso, di martire, di malato, di schizofrenico. Il tema religioso viene subito calato nella realtà quotidiana, e il dubbio spirituale è cancellato dalla melodia che proviene dal bar. Ma se il dubbio riguarda l'umanità, colorata ma anche mutevole, esagerata e quasi disarmonica, allora in questo caso l'Io-poetico chiede aiuto.

Il riferimento religioso ritorna nella preghiera agli angeli e alle protettrici: questi personaggi avevano abbandonato il luogo natio per arrivare in rive, ma anche margini, orli, bordi, destinazioni più mirate, più ricercate di quanto non siano le mete dell'Io-poetico. L'Io poetico non è in grado di rivelare agli amici la tristezza e la rabbia, dimostrate dalle lacrime, che prova nei loro confronti: qui è esplicitato l'atto mancato, in particolar modo è sottolineato come il processo sia inconscio; infine l'Io dichiara i suoi turbamenti, le sue contraddizioni, il suo delirio, la sua psicopatìa: è questo che impedisce al soggetto di annoiarsi, di perdere l'allegria, che sembra quasi elemento esterno. Le lacrime di Cristo, stesse lacrime che sgorgavano dagli occhi dell'Io-poetico, sono *l'aria fine*, le *attività febbrili*, situazioni che stanno *attorno attorno* all'Io-poetico: la ripetizione può far pensare che siano vicinissimi, forse nella stessa stanza, forse a contatto diretto. Questo momento d'allegria è piccolo, un brevissimo spiraglio nella prigione in cui è rinchiuso l'Io poetico, il suo inferno, i suoi labirinti psichiatrici, la sua asocialità, le sue manie. L'allegria che prova l'Io è data dalla preghiera, dalla rabbia e

dalla tristezza verso i suoi amici *che mal / tenevano le loro parti di soldati amorosi*, e dai turbamenti interni.

Per le cantate che si svolgevano nell'aria io rimavo [V, 42]

Da *Variazioni (1960 – 1961)*, in *Variazioni Belliche*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 2012. Una sola strofa di quattordici versi, di venti sillabe i versi 3, 4 e 5; i restanti di diciassette sillabe con dialefe e sinalefe.

1 Per le cantate che si svolgevano nell'aria io rimavo
ancora pienamente. Per l'avvoltoio che era la tua sinistra
figura io ero decisa a combattere. Per i poveri ed i malati
di mente che avvolgevano le loro sinistre figure di tra
5 le strade malate io cantavo ancora tarantella la tua camicia
è la più bella canzone della strada. Per le strade odoranti
di benzina cercavamo nell'occhio del vicino la canzone
preferita. Per quel tuo cuore che io largamente preferisco
ad ogni altra burrasca io vado cantando amenamente delle
10 canzoni che non sono per il tuo orecchio casto da cantante
a divieto. Per il divieto che ci impedisce di continuare
forse io perderò te ancora ed ancora – sinché le maree del
bene e del male e di tutte le fandonie di cui è ricoperto
questo vasto mondo avranno terminato il loro fischiare.

v. 1, *Per la cantate che si svolgevano nell'aria*: ritmo molto marcato dalle /k/, che accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹ e dalle /t/, che denotano stallo, arresto, sosta. L'elevazione si raggiunge nella /r/ finale. Dopo una breve panoramica, l'io lirico si impossessa della scena, diventando così il protagonista. Il verso, dopo alcuni SN, chiude con un SV.

¹ J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, p. 234.

v. 2, *pienamente*: l'ampollosità della occlusiva labiale sorda, riempie di ricchezza il verso. Le nasali labiali e dentali /n/ e /m/ riconducono alla fusione materna.

vv. 2 – 3, *Per l'avvoltoio che era la tua sinistra figura*: le /v/ «fanno sì che domini la quiete e impongono una connotazione di godimento»². Il protagonista è ora l'avvoltoio, personaggio in cui si sdoppia l'Io lirico. Dopo una serie di SN, impulsi, sensazioni, il verso si chiude con un SV: *era la tua sinistra / figura*.

v. 3, *io ero decisa a combattere*: il nesso *m + b* trasporta sulla pagine il desiderio di fusione materna e l'aspirazione di maternità, fertilità, abbondanza. La scena torna di nuovo nelle mani dell'Io lirico. Due SV – *ero, combattere* – trasportano sulla carta l'azione mancata, articolano il discorso.

v. 3 – 4, *i malati di mente che avvolgevano le loro sinistre figure*: riferimento ai malati psicologici. La tematica della psicopatia è chiaramente esplicitata in questi versi. La /m/ indica poter fare, gioia maschile e materna, l'incontro, la fusione, il termine medio. Può anche voler dire a seconda del contesto inferiorità, debolezza, collera.³ Qui, senza ombra di dubbio, riferisce tutta l'inadeguatezza del malato nei confronti della società, e la rabbia verso se stessi, l'incapacità di perdonarsi. Le /v/ «fanno sì che domini la quiete e impongono una connotazione di godimento»⁴, lo stesso effetto che danno le /dz/. Il nesso /f – r/ indica la lotta o avversione⁵, in questo caso verso la condizione di malato. Un solo AV che si trova nel mezzo di quattro SN: un impulso collegato alla malattia, alla mente, alle figure sinistre, le stesse apparse ai versi 2 e 3: *la tua sinistra figura*.

vv. 5 – 6, *di tra le strade malate io cantavo ancora tarantella la tua camicia è la più bella canzone della strada*: lentissima la lettura di questi versi. Le occlusive dentali sorde fermano il ritmo, aperto e innalzato dalle /a/, e rallentato ulteriormente dalle doppie costrittive alveolari sonore /l/. Quattro /k/ segnano «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁶. In questo verso c'è una maggioranza di SN legati ai referenti strada,

²Ivi, p. 236.

³Ivi, p. 228.

⁴Ivi, p. 236.

⁵Ivi, p. 228.

⁶Ivi, p. 234.

malattia, tarantella, camicia, canzone. Le azioni mancate sono invece collegate a elementi positivi, come il canto e la bellezza.

v. 5, *la tua camicia*: potrebbe trattarsi dei metodi di sicurezza adottati nelle case di cura.

vv. 6 – 8, *per le strade odoranti di benzina cercavamo nell'occhio del vicino la canzone preferita*: le /k/ indicano «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁷, mentre la /tʃ/ fa «sì che domini la quiete e impongono una connotazione di godimento»⁸. *Cercavamo*: dal pronome *essi* al pronome *noi*. L'Io poetico si è inserito all'interno del gruppo precedentemente annunciato: quello dei matti e dei poveri, ulteriore dichiarazione della malattia.

v. 10, *canzoni che non sono per il tuo orecchio casto da cantante*: è riproposta anche qui la combinazione fonetica del verso 7, caratterizzata da molteplici /k/.

vv. 1 – 11, *Per [...] Per [...] Per [...] Per [...] Per [...] Per [...]*: come nella lirica precedente, in cui il *Se* segnava l'inizio di ogni enunciato, qui è il *Per* ad avere il ruolo di marcatore. Sono numerosissimi i SV che percorrono il testo: motilità mancate, azioni inesprese: svolgere, rimare, essere, avvolgere, cantare, cercare, preferire, andare, impedire, continuare, perdere, terminare, fischiare. Tra un enunciato e l'altro, i SV e i SN sembrano richiamarsi l'un l'altro: al verso 1: *cantate – rimavo*; ai versi 2 – 4: *la tua sinistra figura – le loro sinistre figure*; al verso 6: *strada – strade*; ai versi 9 – 11: *cantando – canzoni – cantante*; al verso 11: *divieto – divieti*.

v. 12, *perderò te ancora ed ancora*: innalzamento nelle polivibranti /r/, che si ripresentano ben quattro volte. La /k/ indica rifiuto, devastazione.

v. 12, *sinché*: sino a che.

v. 14, *fischiare*: la /f/ seguita dalla /r/ indica un sentimento di lotta o avversione. Nel mezzo del termine si presenta un /k/: impulso di distruzione.

Una dichiarazione di malattia: l'Io lirico rientra nel gruppo dei malati e dei

⁷ *Ibidem*.

⁸ Ivi, p. 236.

poveri, e la sua testa è infestata dall'alternarsi del ronzio fastidioso del bene, del male, delle fandonie che rimbombano inarrestabili nella sua testa. Come una marea, invadono la sua psiche, e fischiano come il sibilo del vento, come un lamento tetro. Forse si tratta di un amore, un amore che fa cantare, un amore che l'Io lirico non può vivere a causa del *divieto* (v. 11): un divieto che è posto sino a quando la malattia non scomparirà, fino a quando la quiete non fermerà il moto ondoso del mondo. È noto che ai pazienti psichiatrici era vietato intrattenere rapporti erotici e sentimentali con altri pazienti.

***Contiamo infiniti cadaveri. Siamo l'ultima specie umana.* [V, 45].**

Da *Variazioni (1960 – 1961)*, in *Variazioni Belliche*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 2012. Due strofe di dieci versi e di tre versi. Solamente i versi 10 (con sinalefe) e il verso 13 sono endecasillabi. I versi 2 e 11 hanno venti sillabe, mentre i restanti hanno diciassette (i versi 5 e 9), diciotto (3, 4 e 7) e diciannove versi (1, 6, 8 e 12).

1 Contiamo infiniti cadaveri. Siamo l'ultima specie umana.
 Siamo il cadavere che flotta putrefatto su della sua passione!
 La calma non mi nutriva il sol-leone era il mio desiderio.
 Il mio pio desiderio era di vincere la battaglia, il male,
5 la tristezza, le fandonie, l'incoscienza, la pluralità
 dei mali le fandonie le incoscienze le somministrazioni
 d'ogni male, d'ogni bene, d'ogni battaglia, d'ogni dovere
 d'ogni fandonia: la crudeltà a parte il gioco risposto attraverso
 il filtro dell'incoscienza. Amore amore che cadi e giaci
10 supino la tua stella è la mia dimora.

Caduta sulla linea di battaglia. La bontà era un ritornello
che non mi fregava ma ero fregata da essa! La linea della
demarcazione tra poveri e ricchi.

v. 1, *Contiamo infiniti cadaveri. Siamo l'ultima specie umana*: tono lapidario che si apre in /k/, «rigetto, la pulsione di distruzione»¹ e che ripropone il desiderio di fusione materna in /m/, un desiderio rallentato con /t/. La /p/ indica accumulo,

¹Ivi, p. 234.

ricchezza. La /tʃ/ fa «sì che domini la quiete e impongono una connotazione di godimento»². Il verso è formato da due enunciati separati da un punto fermo: è come se entrasse sulla scena una calca indistinta, un ammasso di malati, di matti, *l'ultima specie umana*: i pazzi. Il soggetto è di seconda persona plurale: l'io lirico si divide in una moltitudine di individui indistinti, si sdoppia in un'infinità di *cadaveri*.

Il SV apre il verso e l'intera lirica, seguito da due SN. La stessa procedura avviene nel secondo enunciato, SV + SN + SN. Gli impulsi espressi sono legati ai referenti *cadavere*, *specie umana*, *bassezza*, *inferiorità*.

v. 2, *Siamo il cadavere che flotta putrefatto su della passione*: la /m/ indica inferiorità, debolezza, collera.³ pienezza in /p/, e poi il suono diventa stridulo, difficile da pronunciare e insopportabile all'udito: il nesso *t + r* crea disarmonia e riferisce l'impulso di stallo, sosta, arresto. La *f* richiama la necessità di una stretta forte e ferma, rallentata della /t/. L'io lirico non accetta la propria situazione di *cadavere putrefatto*, richiede aiuto, richiede affetto, richiede salvezza.

Il soggetto è ancora di seconda persona plurale: l'io poetico è ancora sdoppiato in una infinità di individui, di soggetti, di pazzi, di malati, di disadattati, tanto squallidi quanto possono essere i corpi morti in decomposizione.

Il verso si apre con un SV seguito da un SN – *cadavere*; la relativa si apre con un SV a cui seguono due SN: *putrefatto* e *passione*.

v. 3, *la calma non mi nutriva il sol-leone era il mio desiderio*: ristagno nella /l/, la /k/ accentua l'impulso di distruzione, la nasale /m/ indica inferiorità, debolezza, collera.⁴ La /v/ fa «sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»⁵. La doppia dentale /d/ denota stallo, arresto, sosta. Il verso presenta due soggetti di terza persona singolare, *calma* e *sol-leone*. In apertura c'è un SN seguito da un SV; la seconda parte del verso non è divisa da alcun segno di interpunzione: presenta un SN, un SV e si chiude con un altro SN. I referenti a cui sono legati gli impulsi sono perciò

² Ivi, p. 236.

³ Ivi, p. 228.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ivi, p. 236.

collegabili ai referenti calma, con accezione negativa – *non mi nutriva*, sol-leone e desiderio.

v. 4, *battaglia*: in /b/ sono racchiuse la fertilità, la fecondità, la maternità. La doppia occlusiva dentale sorda racchiude lentezza e riflessione, mentre il tono si addolcisce nella costrittiva palatale sonora /k/.

vv. 4 – 7, *male [...] mali [...] male*: la fusione materna è racchiusa nella fonte stessa del male, rallentata dalle laterali. Il ricordo che l'Io lirico conserva della propria genitrice è accompagnato dal dolore, dalla sofferenza, dal *male* vero e proprio, così ingombrante da occupare tre diverse posizioni: il verso 4, il verso 6 e il verso 7.

vv. 4 – 9, *Il mio pio desiderio era di vincere la battaglia, il male, la tristezza, le fandonie, l'incoscienza, la pluralità dei mali le fandonie le incoscienze le somministrazioni d'ogni male, d'ogni bene, d'ogni battaglia, d'ogni dovere d'ogni fandonia: la crudeltà a parte il gioco riposto attraverso il filtro dell'incoscienza*: un lunghissimo enunciato che presenta solamente due SV, seguiti da due decine di SN. La velocità con cui gli impulsi appaiono sulla pagina è così repentina, che la punteggiatura va svanendo. I referenti appaiono uno accanto all'altro in sequenza, senza l'usuale interpunzione, ripetendosi come una spirale caotica: battaglia, male e bene, tristezza, fandonie, incoscienza, dovere, crudeltà, gioco. Ecco la descrizione della caotica psiche dell'Io lirico: la sua psicosi viaggia attraverso innumerevoli referenti, pensieri vertiginosi che si collegano attraverso la paranoia. La malattia è qui descritta attraverso gli occhi del malato, dello schizofrenico. Si è all'interno della sua mente: si vive l'istante di delirio più profondo dell'Io poetico, fatto di impulsi confusi e aggressivi, incontrollabili, che si appropriano della mente vulnerabile e debole del soggetto.

v. 9, *Amore amore*: ripetizione del desiderio di fusione materna, di maternità, e innalzamento del tono. La richiesta di soccorso continua, si eleva, si innalza fino a diventare un grido.

vv. 9 – 10: *Amore amore che cadi e giaci supino la tua stella è la mia dimora*: la /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁶, e si contrappone alla /dʒ/, che «fa

⁶Ivi, p. 234.

sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»⁷. Le /l/ indicano un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁸.

L'enunciato si apre con due SN, *amore amore*, a cui seguono due SV, *cadì e giaci*, un SN, *stella*, un SV e si chiude con un SN: *dimora*. Gli impulsi sono legati ai referenti amore, stella, dimora, a cui si associano tradizionalmente accezioni positive e romantiche.

v. 11, *caduta sulla linea di battaglia*: le numerose /l/ indicano ristagno, lentezza, mentre le /t/ accentuano la sensazione di arresto. *Battaglia* si ripete anche al verso 4: se però nella prima strofa la speranza di vincere la battaglia contro la pazzia era ancora viva, nella seconda strofa l'Io poetico è caduto, è stato sconfitto.

vv. 11 – 12, *La bontà era un ritornello che non mi fregava ma ero fregata da essa*: le costrittive labiodentali sorde /f/ indicano uno stallo. Le due occlusive velari sonore /g/ accentuano «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁹. Il nesso /f – r/ indica l'impulso di lotta o avversione¹⁰. Il soggetto è una terza persona singolare, *bontà*, referente in cui si sdoppia l'Io lirico. Due SN sono seguiti da due SV, il verso si chiude con un ultimo SN, che si riferisce alla bontà.

vv. 12 – 13, *la linea della demarcazione tra poveri e ricchi*: le /l/ indicano ristagno, un impulso arrestato. I *poveri* godono dell'ampollosità, della ricchezza di /p/, mentre i *ricchi* dell'elevazione di /t/. Protagonista di questa chiusura è la bontà, che sembra essere la linea di demarcazione tra disagiati e agiati, tra matti e sani, tra la pazzia e la normalità. L'Io lirico appartiene al primo gruppo: quello degli infelici, dei disadattati, degli schizofrenici, dei malati, dei privi di bontà. La bontà non conquista la personalità del soggetto, ma marca ulteriormente la differenza che esiste tra la malattia e la purezza, la ragione, la tranquillità.

L'Io lirico è l'ultima specie umana, un cadavere in decomposizione, morto a causa della sua malattia, della sua psicopatia. Un Io lirico che chiede solo la tranquillità,

⁷ Ivi, p. 236.

⁸ Ivi, p. 228.

⁹ Ivi, p. 234.

¹⁰ Ivi, p. 228.

chiede solo un *pio desiderio* di sole, di vita, di pace. Un Io lirico che chiede disperatamente aiuto, che vuole vincere le proprie paure, le proprie passioni, che vuole sconfiggere la schizofrenia, la pazzia, che chiede giudizio e criterio per fuggire alle fandonie, al male che cresce nell'anima, alla tristezza, alla bugia. I mali della vita sono prima separati da virgole, e poi vigorosamente scagliati senza soluzione di continuità: *la pluralità dei mali le fandonie le incoscienze le somministrazioni d'ogni male*. Forse c'è un modo per salvarsi dalla pazzia, per fuggire alla schizofrenia, forse l'unico modo in cui salvarsi è l'amore, l'essere amata, l'essere desiderata: *Amore amore che cadi e giaci / supino la tua stella è la mia dimora*. Quasi a chiamarlo, quasi a implorarlo di prestare soccorso. Nonostante queste ultime righe di speranza, la lirica ricade irrimediabilmente nell'inutilità della vita, marcando la sua essenziale caratteristica: la vita che *frega*, che imbrogliava, che deruba.

Un disperato grido di aiuto.

Il soggiorno in inferno era di natura divina [V, 62]

Da *Variazioni (1960 – 1961)*, in *Variazioni Belliche*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 2012. Un'unica strofa di dieci versi. La lunghezza dei versi varia dalle diciotto sillabe (versi 3 e 9), alle sedici (versi 2, 5 e 7), alle quindici (versi 1, 6 e 8) fino ad arrivare alle 14 (4 e 10).

1 Il soggiorno in inferno era di natura divina
 ma le lastre della provvidenza ruggivano nomi
 retrogradi e le esperienze del passato si facevano
 più voraci e la luna pendeva anch'essa non più
5 melanconica e le rose del giardino sfioravano
 lentamente al sole dolce. Se sfioravo il giardino
 esso mi penetrava con la sua dolcezza nelle ossa
 se cantavo improvvisamente il sole cadeva. Non
 era dunque la natura divina delle cose che scuoteva
10 il mio vigoroso animo ma la malinconia.

v. 1, *il soggiorno in inferno era di natura divina*: si può presumere si tratti del soggiorno nella casa di cura psichiatrica. Le doppie affricate palatali sonore /dʒ/ addolciscono il tono, che contrasta fortemente con il termine *inferno*, terribile e quasi demoniaco. Il nesso /f – r/ infatti indica un impulso di lotta o avversione¹¹. Il primo personaggio a calcare la scena è la degenza nell'ospedale psichiatrico, che è vissuta come una operazione divina. Quattro SN divisi nel mezzo da un unico SV: i referenti a cui si collegano gli impulsi sono soggiorno, inferno, natura, divinità.

v. 2, *ma le lastre della provvidenza ruggivano nomi*: la /m/ indica inferiorità,

¹¹ Ivi, p. 228.

debolezza, collera.¹² Le laterali /l/ accentuano la sensazione di ristagno. Le /v/ e la /dʒ/ «fanno sì che domini la quiete e impongono una connotazione di godimento»¹³. Anche qui l'Io lirico si sdoppia in un oggetto inanimato: le lastre della benedizione, termine ricollegabile alla divinità del verso uno.

v. 3, *retrogadi*: elevazione nella polivibrante, stallo in /t/, e colpo secco nella occlusiva velare sonora /g/. La dentale sonora /d/ ferma la tensione, e porta il componimento in una dimensione senza tempo.

vv. 3 – 4, e le *esperienze del passato si facevano più voraci*: le sibilanti indicano tensione, aggressività¹⁴. La /f/, la /v/ e la /ʃ/ «fanno sì che domini la quiete e impongono una connotazione di godimento»¹⁵. Il protagonista di tale verso sono i ricordi, che aggrediscono l'Io poetico. Due SN a cui seguono un SV e infine un ultimo SN: gli impulsi qui espressi sono legati ai referenti ricordi, voracità, passato. Qui sono riproposti i ricordi, come se pulsassero ancora nell'inchiostro della pagina, e fossero vivi, circondassero davvero l'Io lirico, fino ad avvolgerlo e riportarlo nel passato.

vv. 4 – 6, e la *luna pendeva anch'essa non più melanconica e le rose del giardino sfiorivano lentamente al sole dolce*: le costrittive alveolari sonore /l/ rallentano il tempo. L'Io lirico sta effettivamente rivivendo i propri ricordi, innalzati nella polivibrante /r/. Non si tratta solo di un istante in cui ricompaiono le vicissitudini passate, ma è un vero e proprio ritorno del rimosso: l'inconscio libera le immagini e le sensazioni in esso contenute, e permette al conscio di viverle come se si trattasse del presente. La sequenza sintattica è così formata: SN – SV – SN – SN – SN – SV – SN – SN. Gli impulsi qui espressi sono legati ai referenti luna, malinconia, rose, giardino, sole, dolcezza. I soggetti di questo enunciato sono *la luna e le rose del giardino*.

v. 6, *se sfioravo il giardino*: forse si tratta del giardino della casa di cura.

vv. 6 – 8, *Se sfioravo il giardino esso mi penetrava con la sua dolcezza nelle ossa se cantavo improvvisamente il sole cadeva*: due protasi che precedono due apodosi.

¹² *Ibidem*.

¹³ Ivi, p. 236.

¹⁴ Ivi, p. 232.

¹⁵ Ivi, p. 236.

La vertiginosa e caotica esistenza dell'io lirico si riempie, quasi con regolarità, dei dubbi esistenziali. Il sole è da intendere come spinta vitale, essenza di vita, voglia di vita. Qui il sole *cadeva*, la speranza e la voglia di vivere cessavano. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹⁶. SN + SV, il soggetto è una terza persona singolare. L'io lirico si riappropria della scena, diventando il soggetto delle due protasi.

vv. 8 – 9, *Non era dunque la natura divina della cose che scuoteva il mio vigoroso animo ma la malinconia*: le /k/ induriscono il tono, battono ritmicamente sui versi della lirica, che viene rallentato dalla oclusiva dentale sorda /t/. /vigo'rozo/, la costrittiva labiodentale sonora si presenta come l'anticipazione di un momento importante, segnalato infatti dalla oclusiva velare sonora /g/: è una presa di posizione dell'io lirico, che riconosce la forza del proprio animo, lo eleva nella polivibrante /r/ e si permette di rilassarsi della costrittiva alveolare sonora /z/. La malinconia la chiave di tutto il componimento è racchiusa in questo termine. L'io lirico soffre di malinconia: soffre per la mancanza della madre, sentimento racchiuso in /m/ e /n/. I ricordi durissimi sono rappresentati dalla /k/, che si pone nel bel mezzo del termine, quasi come un cardine, fino poi a salire nella /i/, e innalzarsi. La struttura sintattica è formata da SV + SN + SN + SN + SV + SN + SN + SN. Gli impulsi sono qui legati ai referenti natura, divinità, cose, vigoria, animo, malinconia. I soggetti sono entrambi alla terza persona: *natura divina e malinconia*.

Sembra la descrizione del soggiorno nella clinica psichiatrica: l'inferno. Le visite che venivano fatte sui pazienti, le lastre e i colloqui psichiatrici, sembrano belve feroci che ruggiscono. L'unico momento di quiete avveniva durante al sosta la giardino, una dolcezza che penetrava fino alle ossa. L'enunciato finale sembra quasi condannare l'inutilità delle cure subite dai pazienti, ed esaltare la malinconia che ogni paziente provava.

¹⁶ Ivi, p. 234.

Ma in me coinvenivano montagne. Nella cella di tutte [V, 69]

Da *Variazioni (1960 – 1961)*, in *Variazioni Belliche*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 2012. Tre strofe di dodici versi, quattro versi e un verso. La lunghezza dei versi varia tra le ventuno sillabe (verso 2), venti sillabe (verso 8), diciannove sillabe (verso 9), diciassette sillabe (versi 1, 3, 7 e 11), sedici sillabe (versi 4, 5, 10, 13 e 15), quindici sillabe (verso 6), quattordici sillabe (verso 14), tredici sillabe (verso 17). C'è un solo settenario al verso 16.

1 Ma in me coinvenivano montagne. Nella cella di tutte
le solitudini preparavano bisticche e insalate riccamente
condite. Nella cella delle pulchritudini attendevo
l'ordine di partire, insalata mista, per il tempo
5 che massacrava: ma nessun ordine attendeva fuori la
porta delle silenziose immagini. Il choc alla nuca
ruppe violento entro la porta – la scalata alla montagna
preparò la discesa precipitosa. Vietate al sole d'entrare,
vietata alla porta d'aprirsi vietata all'ira di soddisfarsi
10 fuori delle finestre dei poveri. Vietate alla noia
d'allontanarsi vietate. Nelle castelle di tutte le
bellezze moriva un vecchio sagace.

Condizionata ad una presa di potere che non era il
mio entravo in piazza e vedevo il sole bruciare, le
15 donne stagiare erbe su della piazza che ardeva di
malizia: la milizia.

Il sol fa mi do di tutte le battaglie.

v. 1, *Ma in me coinvenivano montagne*: abbondanza di occlusive nasali labiali sonore /m/ che ripropongono il desiderio di fusione materna. Il primo *Ma* può essere interpretato come sensazione di inferiorità, debolezza, collera¹. *Coinvenivano*, giungere all'interno insieme. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»². Il soggetto sono le montagne, una terza persona plurale in cui si sdoppia l'io lirico. La struttura sintattica è formata equamente da un SV e un SN. Le *montagne* possono essere interpretate come una personalità socialmente accettabile.

vv. 1 – 2, *Nella cella di tutte le solitudini preparavano bistecche e insalate riccamente condite*: le laterali designano ristagno. Le /t/ indicano arresto. Le sibilanti tensione, aggressività³. Le /k/ accentuano «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁴. Il soggetto è un' indefinita terza persona plurale. La catena sintattica è costituita da SN + SN + SV + SN + SN. La personalità dell'io lirico è ondivaga, caratterizzata da sentimenti contrastanti che si susseguono caoticamente nell'inconscio e arrivano.

vv. 2 – 4, *Nella cella delle pulchritudini attendevo l'ordine di partire, insalata mista, per il tempo che massacrava*: /l/ indica ristagno, la /d/ arresto, la /k/ impulso di distruzione. La sibilante trasporta tensione, aggressività. La catena sintattica è formata da SN + SN + SV + SN + SV + SN + SN + SN + SV. Gli impulsi sono legati ai referenti cella, bellezza, ordini, insalata – ma più in generale il cibo, la nutrizione – e il tempo. L'io lirico appare sulla scena per un breve istante, lasciando poi il posto al soggetto di terza persona singolare *tempo*.

v. 1 e v. 3, *cella*: potrebbe riferirsi alla stanza assegnata ad ogni paziente nell'ospedale psichiatrico. Il termine è dolcissimo, aperto dalla /f/ iniziale e rallentato dalla doppia costrittiva alveolare sonora /l/.

v. 3, *pulchritudini*: anche la bellezza latina diventa durezza e inquietudine

¹ Ivi, p. 228.

² Ivi, p. 234.

³ Ivi, p. 232.

⁴ Ivi, p. 234.

segnalata dalla /k/ centrale. La dolcezza *cella* è ora qui contrapposta alla brutalità della piacevolezza.

vv. 5 – 6, *ma nessun ordine attendeva fuori la porta delle silenziose immagini*: la /m/ indica inferiorità, debolezza, collera⁵. La sibilante trasporta tensione, aggressività⁶. La /r/ denota elevazione. La dentale /t/ indica uno stallo, un arresto improvviso. Il nesso /f – r/ accentua l'impulso di lotta o avversione⁷. La catena sintattica è formata da SN + SV + SN + SN: gli impulsi qui espressi sono legati ai referenti ordine, porta – ma più in generale passaggio, apertura – silenzio e immagine. Il soggetto è una terza persona singolare: ordine.

v. 6, *il choc alla nuca*: l'elettrochoc; «alternata l'ortografia all'italiana»⁸. Il termine appare dolce, aperto con /ʃ/, che indica euforia, piacere⁹.

v. 7, *ruppe violento entro la porta*: le occlusive labiali sorde rispecchiano «l'intenzione molto netta di accumulo, di ricchezza ormai acquisita o di ristagno»¹⁰. Il protagonista è l'elettrochoc, l'unico ad aver oltrepassato il confine, cosa che non era riuscito a fare alcun ordine. L'enunciato è formato da SN + SN + SV + SN. Gli impulsi qui espressi sono ricollegabili ai referenti elettrochoc, nuca – ma forse psiche, testa, perciò malattia, pazzia – violenza e porta – inteso come passaggio, comunicazione tra malattia e normalità, tra sani e pazzi.

vv. 7 – 8, *la scalata alla montagna preparò la discesa precipitosa*: lentezza, ristagno nelle /l/, la /s/ riporta l'impulso di aggressività. La /m/, invece, inferiorità, debolezza, collera. Nella doppia /p/ risiede la pienezza, l'ampollosità. La sequenza sintattica è formata da SN + SN + SV + SN + SN: gli impulsi qui espressi sono ricollegabili ai referenti scalata, in quanto fatica, montagna, cioè una personalità socialmente accettabile, discesa, cioè il delirio portato dalla pazzia, e il precipizio, il

⁵ Ivi, p. 228.

⁶ Ivi, p. 232.

⁷ Ivi, p. 228.

⁸ A. Rosselli, *Glossarietto*, p. 1275.

⁹ J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, p. 232.

¹⁰ S. Mallarmé, *Les mots anglais*, in *Œuvre complète*, Paris, Gallimard Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 960.

l'abisso schizofrenico. Il soggetto è una terza persona singolare: la scalata, cioè la fatica per raggiungere la normalità, per sconfiggere la malattia, per salvarsi dalla psicopatia.

v. 8, *vietate al sole di entrare*: il sole è simbolo della vita. La /v/ fa «sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»¹¹. Stallo in /t/ e elevazione in /r/. L'enunciato si apre con un SV + SN + SV: più che di un impulso, qui si tratta di un atto mancato. *Vietate* voi, un imperativo che non permette all'Io lirico di raggiungere la stabilità psichica: impedisce alla normalità di accedere in me. Il soggetto si sdoppia in una moltitudine di Tu.

v. 9, *vietata alla porta d'aprirsi*: la /v/ fa «sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»¹², le doppie dentali creano uno stallo, mentre nella /l/ ristagna un impulso inespresso. Le /p/ trasmettono ampollosità. Ci sono esclusivamente SN: gli impulsi espressi riguardano il passaggio, la liberazione dalla malattia, liberazione che è vietata. Contrariamente a prima, dove era l'Io che richiedeva a una moltitudine di Tu di impedire la liberazione, ora questo impedimento è un dato di fatto, espresso dal participio passato *vietata*.

vv. 9 – 10, *vietata all'ira di soddisfarsi fuori dalle finestre dei poveri*: il nesso /f – r/, ripetuto ben tre volte, indica lotta o avversione¹³. La /v/ e la /f/ «fanno sì che domini la quiete e impongono una connotazione di godimento»¹⁴. Ai poveri, cioè ai disagiati, ai malati, è vietato anche soddisfare la propria ira, esprimerla. Il divieto, come nell'enunciato precedente, è già un dato di fatto. La struttura sintattica è formata da SN, impulsi i cui referenti sono l'ira, il divieto, le finestre – intese come passaggio, apertura tra malati e sani, e i poveri – cioè i matti, i disadattati.

vv. 10 – 11, *Vietate alla noia d'allontanarsi vietate*: di nuovo un imperativo. L'Io poetico si sdoppia nella moltitudine di Tu. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»¹⁵. La struttura sintattica è formata da SV + SN + SV: atti mancati, motilità inesprese. L'impulso qui espresso è riconducibile alla noia, cioè

¹¹ J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, p. 236.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ivi*, p. 228.

¹⁴ *Ivi*, p. 236.

¹⁵ *Ibidem*.

allo stato perenne in cui vive l'Io poetico, alla sua condizione di disadattato, di disagiato, di *povero*, di malato, di psicopatico.

v. 11, *nelle castelle di tutte le bellezze moriva un vecchio sagace*: castelle è il «solito rovesciamento al femminile, spesso per ragioni anche fonetiche, se non ironiche»¹⁶. *Bellezze*: il termine si apre con una occlusiva labiale sonora che esprime l'idea di «produzione o parto, di fecondità, di ampiezza, di ampollosità e di curvatura, di vanteria»¹⁷. Quattro SN, al cui entro si pone un unico SV: *moriva*. Il protagonista è una terza persona singolare, *un vecchio sagace*, forse lo spirito perspicace, saggio, intelligente e penetrante dell'Io lirico.

v. 13, *presa di potere*: nuovamente le occlusive labiali sorde trasportano l'impulso di accumulo e ricchezza, rallentato in /t/ e portato alle estreme conseguenze nella polivibrante /r/. Si tratta di un potere che condiziona, che non appartiene all'io lirico.

v. 14, *vedevo il sole bruciare*, il sole è sinonimo di vita, di spinta vitale. L'io lirico lo vede *bruciare*, /bru'ʃfare/, con una occlusiva labiale sonora, collegata alla polivibrante che restituisce il senso di fecondità, parto, abbondanza. Il tono si addolcisce nella affricata palatale sorda, che ripropone l'impulso di quiete, elevato nella costrittiva alveolare sonora finale /r/. L'Io lirico si riappropria della scena e in *entravo* e in *vedevo*. Due SV alternati a due SN.

v. 15, *donne stagliare erbe su della piazza che ardeva*: la /d/ rallenta, arresta. La /ʎ/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»¹⁸. I soggetti sono le *donne*: una terza persona plurale in cui si sdoppia l'Io poetico; e la *piazza*: luogo di incontro, di apertura. La struttura sintattica è formata da SN + SV + SN + SN + Sv. Gli impulsi qui espressi sono collegabili alle donne – forse alla condizione femminile in generale, l'erba e la piazza.

v. 16, *malizia: la milizia*: due occlusive nasali labiali sonore, cioè desiderio di fusione materna, rallentato dalla laterale e trascinato nella affricata alveolare. Il gioco di

¹⁶ A. Rosselli, *Glossarietto*, p. 1275.

¹⁷ S. Mallarmé, *op. cit.*, p. 928.

¹⁸ J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, p. 236.

parole tra la /a/ e la /i/ racchiude il significato del verso: la malignità, l'inganno, ma anche l'astuzia, la perspicacia, l'acutezza hanno una veste bellicosa. Proprio come il titolo stesso della raccolta, *Variazioni Belliche*, così L'io lirico è in continuo conflitto tra il bene e il male, la moralità e l'amoralità, in una battaglia che non termina mai.

v. 17, *il sol fa mi do di tutte le battaglie*: Il soggetto è la scala musicale delle note, *sol fa mi do*. La milizia, cioè chi è pronto a combattere, cioè l'io lirico pronto a sconfiggere la sua malattia è alla base della battaglia, della scalata verso al guarigione. È proprio il termine battaglie che chiude l'intero componimento: guerra, rivolta, conflitto, caos, vertiginosa e caotica è l'esistenza dell'io lirico.

La lirica sembra la descrizione dei trattamenti ottenuti nell'ospedale: la degenza nelle celle, i pasti riccamente conditi, gli elettrochoc. La serie di cure che avrebbe dovuto portare alla guarigione, *la scalata verso la montagna*, sembra aver portato invece ad uno stato più grave di malattia: tentare di raggiungere l'armonia interiore non ha fatto che contorcere maggiormente la psiche. La permanenza nell'istituto sembra accompagnata da molte limitazioni: divieto di poter vivere una vera vita, di sfogare la propria ira. I medici sembrano essere una presa di potere altro dall'io lirico.

Contro dello emisfero morto lanciavo sassi nell'acqua. Contro [V, 144]

Da *Variazioni (1960 – 1961)*, in *Variazioni Belliche*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 2012. Tre strofe di tre versi, di cinque versi e di due versi. La lunghezza varia dalle diciotto sillabe (i versi 1, 2, 5 con sinalefe), alle ventuno del verso 6, sino al trisillabo del verso 10.

1 Contro dello emisfero morto lanciavo sassi nell'acqua. Contro
del prosaico avvenire riempivo tasche vuote. Verso la cima
trovavo il canto dell'usignolo: riposo sotto gli elmi.

5 Contro il terrore di ogni adolescenza il mio corpo si levava
gridando! evviva la libertà! Contro del terrore del corpo
adolescente si levava il grido unanime abbasso la libertà.
Contro della noia ogni ragionamento era superfluo. Contro
dell'abisso si stancava. La luce era un terrore.

10 La luce era una promessa! Lo sbaglio una ricevuta con la
imposta.

v. 1, *contro dello emisfero morto lanciavo sassi nell'acqua*: la /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹. La /l/ indica ristagno, il nesso /f – r/ lotta o avversione². La /f/ indica euforia, piacere³. La /s/ tensione, aggressività⁴. L'io lirico è il protagonista dell'enunciato. La struttura sintattica è formata da SN + SV + SN. Gli

¹ Ivi, p. 234.

² Ivi, p. 228.

³ Ivi, p. 232.

⁴ *Ibidem*.

impulsi sono legati all'emisfero – forse nel senso dell'altra metà del mondo, quella distinta dai vivi, cioè i morti, i matti, i disadattati, i psicopatici.

v. 1, *acqua*: secondo Freud, simbolo dell'amplesso sessuale.

vv. 1 – 2, *Contro del prosaico **avvenire** riempio tasche vuote*: il *prosaico avvenire* è il destino. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹. La /v/ e la /m/ «fanno sì che dominino la quiete e impongono una connotazione di godimento»². Il soggetto rimane l'Io lirico, che riempie tasche vuote, forse riempie di ricordi la memoria, per affrontare il destino banale, quotidiano, noioso, forse addirittura meschino: un futuro fatto di pazzia, di psicosi, di paranoia, di schizofrenia. La struttura sintattica è formata da SN + SV + SN.

vv. 2 – 3, *verso la cima **trovavo** il canto dell'usignolo: **riposo** sotto gli elmi*: La /tʃ/ e la /v/ fanno dominare la tranquillità, la /s/ riporta l'impulso contrastante di aggressività. Anche in questo enunciato è l'Io poetico a calcare la scena e ad essere il protagonista. Nella perenne battaglia contro la psicosi, si trova ogni tanto un attimo di quiete, come se si sentisse il canto idilliaco dell'usignolo. In questo frangente, l'Io poetico può permettersi di riposare *sotto gli elmi*, sotto le armature, come se fosse in battaglia e avesse ottenuto una sosta – rappresentata dalla laterale. La struttura sintattica è formata da SN + SV + SN + SV + SN.

vv. 4 – 5, *Contro il terrore di ogni adolescenza il mio corpo si **levava gridando!** evviva la libertà!*: le /r/ indicano elevazione, le /d/ arresto, stallo. La /ʃ/ indica euforia, piacere³. Il verbo *levava* è sottolineato proprio dalle numerose polivibranti. La /g/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁴. L'Io lirico si sdoppia nell'egli, *il mio corpo*. La struttura sintattica è formata da SN + SN + SN + SV + SV. Gli impulsi qui rappresentati possono quindi essere ricondotti ai referenti terrore, adolescenza e corpo.

vv. 5 – 6, *Contro del terrore del corpo adolescente si **levava il grido unanime** abbasso la libertà*: in contrapposizione al verso precedente, non è più l'adolescenza a

¹Ivi, p. 234.

²Ivi, p. 236.

³Ivi, p. 232.

⁴Ivi, p. 234.

essere terrificante, ma è il corpo adolescente. Se prima si gridava *evviva la libertà*, ora si grida *abbasso la libertà*. È proprio nella contraddizioni che si esprime la condizione dell'io lirico: vertiginosa, complicata, dubbiosa, psicotica. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁵. Il protagonista è *il grido unanime*, che *si levava*, azione sottolineata dalle numerose polivibranti. La struttura sintattica è formata da SN + SN + SN + SV + SN + SN: gli impulsi espressi sono collegabili ai referenti terrore, corpo, adolescenza, grido, umanità, libertà.

v. 7, *Contro della noia ogni ragionamento era superfluo*: la noia, la malattia, la pazzia è inarrestabile. Non c'è ragionamento valido che possa impedire il flusso del delirio. La /l/ restituisce l'impulso di ristagno. La /dʒ/ e la /ɲ/ «fanno sì che domini la quiete e impongono una connotazione di godimento»⁶. Il soggetto dell'enunciato è la razionalità, la ragione. La struttura sintattica è formata da SN + SN + SV. Gli impulsi qui espressi sono collegabili ai referenti della noia – forse più in specifico la malattia, e della ragione – l'opposto della psicosi.

vv. 7 – 8, *Contro dell'abisso si stancava la luce*: la /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁷, la /b/ restituisce l'impulso di fecondità, ampiezza, ampollosità, parto⁸. La sibilante rispecchia la sensazione di aggressività. La /ʃ/ fa «sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»⁹. Il protagonista del verso è la luce, che si stanca a lottare contro l'abisso. La contrapposizione tra malattia e normalità è costantemente presente nella poetica di Rosselli, è il fulcro attorno al quale si sviluppa al sua opera. La struttura sintattica è formata da SN + SV + SN: gli impulsi sono riferibili all'abisso, alla voragine della schizofrenia, il baratro della psicosi, e alla malattia, alla chiarezza della ragione, alla razionalità.

vv. 1 – 7, *Contro [...] Contro [...] Contro [...] Contro [...] Contro [...]*
Contro: sembra essere la parola chiave dell'intero componimento. Tutta l'esistenza dell'io lirico sembra ostacolata, atta a combattere contro qualcosa, qualsiasi cosa che

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ivi, p. 236.

⁷ Ivi, p. 234.

⁸ Ivi, p. 227.

⁹ Ivi, p. 236.

comporti un impedimento alla serenità, della *luce*. Si tratta di un Io lirico che vorrebbe esistere, ma che lotta contro la sua stessa esistenza, in un movimento di «oscillazione. Oscillazione di un dire che non si fa linearmente, non procede per stazioni fisse e in un'unica direzione, ma tende a stratificarsi in un lavoro di andata – ritorno – andata e così via... indefinitivamente»¹⁰.

v. 8, *la luce era un terrore*: in contrapposizione ai versi 4 – 5, dove il corpo e l'adolescenza erano un terrore, ora è la luce, la ragione, la razionalità ad essere un terrore. Il protagonista è la ragione. La struttura sintattica è equamente formata in SV + SN + SV.

v. 9, *La luce era una promessa!*: il protagonista è ancora la ragione. Se prima era un terrore, ora è una promessa. Raggiungere la ragione sembra essere un impegno vitale per l'Io lirico. Anche qui la struttura sintattica è equamente formata in SV + SN + SV.

vv. 9 – 10, *Lo sbaglio una ricevuta con la imposta*: la sibilante restituisce aggressività, la /b/ fecondità, ampiezza, amplosità, parto¹. La /ʃ/ fa «sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»¹². Il protagonista è qui lo sbaglio, che fa pagare cara la sua apparizione: la psicosi ha degli effetti devastanti sull'Io poetico, come un'imposta altissima, il cui prezzo da pagare è altissimo: la ragione, forse la vita stessa.

L'Io lirico sembra voler seguire un diverso destino da quello che ha seguito l'umanità, forse una disperata ricerca di serenità. Nella lirica è descritto il processo formativo fisico e psichico dell'Io lirico: uno sviluppo fisico che sembra non essere accettato da una psiche che soffre di noia. La strada segnata sembra quella verso l'abisso, la malattia, e la vita socialmente accettabile è panico, angoscia. La serenità sembra solo una promessa, mentre l'errore reca un danno ancor più grave dell'errore stesso.

¹⁰ A. Amoroso, *op. cit.*, p. 75.

¹ J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, p. 227.

¹² Ivi, p. 236.

***Cercatemi e fuoriuscite.* [V, 156]**

Da *Variazioni (1960 – 1961)*, in *Variazioni Belliche*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 2012. Si tratta di un unico verso di otto sillabe.

1

Cercatemi e fuoriuscite.

v. 1, *cercatemi*: /tʃer'katemi/, l'apertura della lirica sembra soffice in /tʃ/. Il tono viene subito incupito dalla /k/ che accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹, rallentato in /t/ fino ad arrivare alla nasale /m/: ricerca di fusione materna.

v. 1, *fuoriuscite*: il nesso /f – r/ indica lotta o avversione², mentre la /ʃ/ indica euforia, piacere³. I suoni sono interrotti dalla polivibrante, che innalza il tono, mentre la /u/ lo incupisce ulteriormente. La /te/ finale rallenta il ritmo, quasi a portarlo in una dimensione atemporale e ultraterrena. Due SV che articolano il discorso, che esprimono due atti mancati a cui non sono collegati impulsi sensazionali. Due imparativi alla seconda persona plurale, un ordine. L'Io lirico si sdoppia in una moltitudine infinita, di cui non ci è dato sapere nulla.

«*Cercatemi e fuoriuscite* – recita una poesia. Soltanto questo, solo il gelo e la passione di queste tre parole: *cercatemi e fuoriuscite*.

Annuncio di una solitudine senza via d'uscita ma, contemporaneamente, invocazione alla luce di un esperire segnato dallo stigma dell'incompiutezza; ricerca di una scoperta, più ardua, quasi impossibile. È come se assieme a una messa in guardia del tipo “Provate... provate pure ad avvicinarmi, ma sappiate che rimarranno fra di noi intervalli incolmabili”, la Rosselli delinea i termini di un incontro al limite del

¹Ivi, p. 234.

²Ivi, p. 228.

³Ivi, p. 232.

sopranaturale; l'incontro fantasmatico tra forze talmente incontrollabili da non poter essere situate con certezza in un luogo preciso né di cui è possibile predeterminare gli effetti»⁴.

Lapidaria esortazione. Due imperativi alla seconda persona plurale, il primo accompagnato da un pronome personale oggetto alla prima persona singolare enclitico *mi*, collegati dalla congiunzione coordinante *e*.

Una ammonizione a delle entità sovranaturali, forse inesistenti nella realtà ma vive, in perenne movimento, disobbedienti nella psiche dell'io lirico. In una celebre intervista che Adele Cambria ha tenuto con l'autrice, Amelia Rosselli parla di queste entità

Stamattina sono dovuta uscire molto presto di casa, perché loro mi perseguitavano. Loro in questo momento ci vedono... Hai sentito questo sibilo?

Credevo fosse il televisore.

No, vedi bene che il televisore è spento. *(E davvero il sibilo l'ho sentito)*.⁵

La percezione che ha lo schizofrenico o il paranoico è assolutamente normale, tale e quale a quella di qualsiasi individuo "sano": quello che cambia è il significato che il delirante dà alla sua percezione – se sentisse dei rumori in casa, penserebbe a una presenza spettrale o a un avvertimento dall'aldilà, così come vedere degli animali potrebbe significare un ammonimento divino o una predizione del futuro. «Quanto più l'elaborazione si distacca dal dato immediatamente percettivo e si arricchisce di particolari connessioni e riflessioni, tanto più si tende a parlare di interpretazione delirante».⁶

⁴ A. Amoroso, *op. cit.*, p. 76.

⁵ A. Cambria, *Un armadio tutto per sé*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964 – 1995*. A cura di Monica Venturini e Silvia De March, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 60. (D'ora in poi solo A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso*.)

⁶ R. Lorenzini, S. Sassaroli, *La verità privata. Il delirio e i deliranti*, Roma, La Nuova Italia scientifica, 1992, p. 13.

Il corso del mio cammino era una delicata fiamma [V, 178]

Da *Variazioni (1960 – 1961)*, in *Variazioni Belliche*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 2012. Una sola strofa di nove versi, la cui lunghezza varia dalle sedici sillabe (verso 1 e verso 3), alle quattordici sillabe (i versi 7 e 8 con sinalefe) fino al trisillabo del verso 9.

1 Il corso del mio cammino era una delicata fiamma
 d'argento, o fanciullezza che si risvegliava quando
 tutte le navi hanno àncora! Corso della
 mia fanciullezza fu il fiume che trapanò un monte
5 silenzioso contro un cielo scarlatto. Così si
 svolse la danza della morte: ora di preghiere
 e di fasto, le ore intere che ora si spezzano
 sul cammino irto e la spiaggia umida, il ghiaccio
 che muove.

v. 1, *il corso del mio cammino era una delicata fiamma*: la presenza di cinque occlusive nasali labiali sonore trasporta sulla pagina un fortissimo impulso di fusione con la madre. Il fuoco, *la fiamma*, in particolare, si ricongiunge al concetto di famiglia: il focolare della casa, abitata dalla madre e dal padre. Una famiglia delicata, però, che *era*, e quindi non è più. In questo verso è espresso il dolore della perdita. Proprio della madre, Amelia Rosselli dice: «oh, mia madre era una donna bellissima, e molto più avventurosa, forse, anche di mio padre... Non lo trattenne mai neppure lei, con discorsi di prudenza... Soltanto gli ultimi anni mi faceva quei discorsi, diciamo, da donna: un armadio, un corredo, un marito... Chi sa...»¹. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»², mentre la /f/ e la /m/ «fanno sì che dominino la quiete e impongono una

¹A. Cambria, *op. cit.*, p. 61.

²J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, p. 234.

connotazione di godimento»³. Il protagonista dell'enunciato è il *corso del mio cammino*. La struttura sintattica è formata da SN + SV + SN.

v. 2, *argento*: non tra i materiali più preziosi in assoluto, ma sicuramente molto pregiato, l'argento è il colore e il materiale che l'io lirico attribuisce alla propria famiglia. La /dʒ/ fa dominare la quiete.

vv. 2 – 3, *o fanciullezza che si risveglia quando tutte le navi hanno levato àncora*: le persone sono rappresentate come navi, quindi sta nella loro natura il navigare, l'andare, il vivere. Ma, nella loro sorte si può nascondere anche il naufragio: *e il naufragar m'è dolce in questo mare*. Proprio su Leopardi, Amelia Rosselli dichiara: «fra gli italiani leggevo Dante e Michelangelo, molto Leopardi»⁴; e ancora, ammette di avere un «richiamo, specie nell'ortografia, a Leopardi, nella sua malinconia forse, nella sua asprezza»⁵. La /f/ indica una stretta forte e fissa. La doppia /l/ trasmette l'impulso di ristagno, la /s/ quello di aggressività. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁶. Il soggetto è l'infanzia, una infanzia tardiva. La struttura sintattica è formata da SN + SV + SN + SV + SN: i sintagmi sono equamente distribuiti. Gli impulsi sono riconducibili ai referenti infanzia, risveglio, nave – quindi spinta a vivere, a conoscere, e àncora, cioè il peso della stabilità.

vv. 3 – 5, *Corso della mia fanciullezza fu il fiume che trapanò un monte silenzioso contro un cielo scarlatto*: ancora una volta, è ripresa la metafora dell'acqua. Se le altre persone sono navi, quindi pronte ad andare nel mare e nell'oceano per vivere la propria vita, così la vita dell'io lirico è stata un *fiume che trapanò un monte*: molto meno del mare, questa sua infanzia ha oltrepassato i limiti umani, è andata al di là della propria personalità, fino ad entrare in un *cielo scarlatto*. Quale sia la sfumatura di tale componimento è difficile da stabilire: è difficile decifrare se l'io lirico sia catapultato nella rovina esistenziale, o questa sua esistenza sia stata a tratti pregiata e quasi superiore agli altri. «Quando si entra in una poesia di Amelia Rosselli si ha l'impressione di cadere in un mondo rovesciato, un mondo dalle dimensioni

³ Ivi, p. 236.

⁴ G. Spagnoletti, *Fatti estremi*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso*, p. 87.

⁵ A. Rosselli, *Ho fatto la poeta*, in *È vostra la vita che ho perso*, p. 345.

⁶ J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, p. 234.

imprevedibilmente variabili, dove tutto può animarsi di intenzioni ambigue, minacciose, persecutorie. Si ha l'impressione della favola, del gioco, ma si ha anche la certezza della paura, della crudeltà, della frustrazione, dell'equivoco, dell'impossibilità di capire e di procedere, del diabolico inganno che cova sempre sotto favole e giochi. Quella che abita la mente della Rosselli è un'infanzia protratta e infestata di enigmi»⁷. L'Io lirico si sdoppia nel *fiume*, cioè nel corso dell'esistenza. La struttura sintattica è formata da SN + SV + SN + SV + SN + SN. Gli impulsi sono ricollegabili ai referenti infanzia, fiume inteso come vita, monte e cielo.

vv. 5 – 6, *Così si svolse la danza della morte*: la /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁸. La /s/ restituisce l'impulso di aggressività. La /d/ crea lo stallo, la sosta. La doppia /l/ indica un impulso ristagnato. Ma /m/ finale trasmette inferiorità, debolezza, collera⁹. Il soggetto è *la danza della morte*, cioè il cammino verso la psicosi, la malattia, la perdita di ragionevolezza. La struttura sintattica è ben equilibrata tra SV e SN.

vv. 6 – 9, *ore di preghiere e di fasto, le ore intere che ora si spezzano sul cammino irto e la spiaggia umida, il ghiaccio che muove*: numerosissimi i SN, che riportano impulsi legati alla religiosità, alla magnificenza, al percorso vitale difficilissimo, alle difficoltà che intrappolano i passi come sabbia umida, e la lapidaria e inamovibile freddezza della vita: la malattia. Il ghiaccio in cui si incaglia la psiche.

La poesia è la summa delle tappe esistenziali dell'Io lirico, un'esistenza fragile che sembra aver perso il tempo utile della propria infanzia, ma che ritrova la fanciullezza in un secondo momento, quando tutto il resto non è più bambino. un'infanzia burrascosa, che rompe la quiete psichica. E poi una vita all'insegna della morte, degli avvenimenti funesti, alternati da preghiera e da momenti sontuosi. Una vita spezzata tra l'euforia, il misticismo e il lutto.

⁷ A. Berardinelli, *Introito. Per Amelia Rosselli*, in «Scrivere è chiedersi come è fatto il mondo», p. 7.

⁸ J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, p. 234.

⁹ Ivi, p. 228.

Per una impossibile gagliarda esperienza [SO, 217]

Da *Serie Ospedaliera (1963 – 1965)*, in *Serie Ospedaliera*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 2012. Una sola strofa di ventuno versi. I versi variano da sedici sillabe (verso 5) a quattordici. Il verso 15 è un quinario e il verso 21 è un settenario.

1 Per una impossibile gagliarda esperienza
rompevamo isolamenti faticosamente, ma
i carri che ci portavano come frutta al
mercato erano lugubri automobili bianche
5 se nevicava, infernali nella pioggia. Corrompendo
guardie e guardie la mente si decise per
un sopraluogo faticoso perché ingannava
anche se stessa: la festa fu un incontro
tra diavoli alla moda, ogn'amore fuggì
10 quando tu slacciasti la finestra del tuo
potere avvelenato alle braccia del mio
incanto versione povera dell'invidia, ma
lo spirito vinceva ancora con decisioni
povere prese in cantina.
15 Dopo miserie e
nascoste disperazioni la Domenica fu un
perdono e una disperazione, il mare in
moto soffocò querele dello spirito mentre
ingranaggi portarono sollievo e la colpa
20 fu la colpa accettata se disperazioni sono
moto alla felicità.

v. 1, *Per una impossibile gagliarda esperienza rompevamo isolamenti faticosamente*: sembra si tratti delle righe in cui sono suddivisi i militari, faticose però da rompere. Il soggetto è un seconda persona plurale: l'Io si sdoppia in una moltitudine di soldati. C'è un solo SV circondato da SN: gli impulsi qui espressi sono collegabili ai referenti gagliardia, prestanza, robustezza, isolamento, solitudine, fatica. La /p/ traduce la sensazione di accumulo, ricchezza. La sibilante porta sulla carta l'aggressività, mentre la /g/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹⁰. La /v/ fa «sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»¹¹.

vv. 3 – 4, *i carri che ci portavano come frutta al mercato*: riferimento ai pazienti dell'ospedale psichiatrico e agli spostamenti che essi dovevano subire. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹², la /v/ ricrea tranquillità e armonia. Il nesso /f – r/ aumenta l'impulso di lotta o avversione¹³. Il soggetto sono *i carri*, e i pazienti diventano frutta al mercato. La sequenza sintattica è formata da SN + SV + SN + SN.

v. 4, *erano lugubri automobili bianche*: pesantissimo il verso e pesantissima la lettura. Le tre /u/ inabissano il tono, riportando alla luce le crepe più profonde della coscienza dell'Io lirico. La occlusiva labiale sonora in *lugubre* si ripropone poi, in netto contrasto, in *bianche*: la pienezza, la maternità, la fecondità poggia su due poli completamente opposti. Tra l'infernale buio e la paradisiaca luce, tra il male e il bene. Il contrasto, il «volgersi dall'altra parte dell'enunciato è un che di fondamentale, qualcosa che forza il flusso di pensiero per imporsi come un'autorità senza licenza»¹⁴. La /g/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹⁵. La /b/ riporta l'impulso di fecondità, ampiezza, ampollosità, parto¹⁶.

¹⁰ Ivi, p. 234.

¹¹ Ivi, p. 236.

¹² Ivi, p. 234.

¹³ Ivi, p. 228.

¹⁴ A. Amoroso, *op. cit.*, p. 76.

¹⁵ J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, p. 234.

¹⁶ Ivi, p. 227.

vv. 4 – 5, *automobili bianche se nevicava, infernali nella pioggia*: il contrasto continua, trasformandosi quasi in contrasto esistenziale: il bianco Paradiso e l'Inferno. La /v/ fa dominare la quiete, mentre il nesso /f – r/ esprime la lotta o l'avversione¹⁷. La costruzione sintattica è formata da SN+ SV + SN + SN.

vv. 6 – 9, *Corrompendo guardie e guardie la mente si decise per un sopraluogo faticoso perché ingannava anche se stessa*: l'attività psichica sembra compromessa, distorta, priva di fondamenti logici. /fati'kozo/ presenta una stretta fortissima, poi rallentata, un'inquietudine di fondo, e il sentimento viene poi trascinato fino alla sibilante sonora. L'io lirico si rassicura, sperando che la sua vera natura sia diversa, fingendosi un'altra persona, un'altra entità.

vv. 8 – 9, *la festa fu un incontro tra diavoli alla moda*: le /f/ trasmettono l'impulso di una stretta forte e fissa, mentre la /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹⁸. Le dentali sorde e sonore creano una sosta, un arresto. Il soggetto è *la festa*. La struttura sintattica è formata da SN + SV + SN + SN.

vv. 9 – 12, *ogn'amore fuggì quando tu slacciasti la finestra del tuo potere avvelenato alle braccia del mio incanto versione povera dell'invidia: del tuo [...] del mio*: entrambi gli aggettivi possessivi sono alla fine del verso, in posizione marcata. Si passa dalla seconda alla prima persona singolare: l'io poetico si sfalda in altri personaggi, in altre istanze, crea un rapporto dialettico, lo asseconda, lo contrasta, in una costante battaglia per l'autoidentificazione e la sopravvivenza.

vv. 12 – 14, *ma lo spirito vinceva ancora con decisioni povere prese in cantina*: la /m/ indica poter fare, gioia maschile e materna, l'incontro, la fusione, il termine medio. La /r/ porta elevazione, e le /v/ «fanno sì che domini la quiete e impongono una connotazione di godimento»¹⁹. Lo spirito dell'io lirico prendeva decisione povere in luoghi nascosti: idee psicotiche attivate nei meandri della mente. La natura ossessionata e ossessionante dell'io lirico non può essere fermata in alcun modo. La struttura sintattica è formata da SN + SV + SN + SN. Il soggetto è *lo spirito*, la natura distorta

¹⁷ Ivi, p. 228.

¹⁸ Ivi, p. 234.

¹⁹ Ivi, p. 236.

dell'io lirico.

vv. 15 – 17, *Dopo miserie e nascoste disperazioni la Domenica fu un perdono e una disperazione*: la /d/ creano uno stallo. La /m/ indica inferiorità, debolezza, collera²⁰. Il soggetto è la Domenica, giorno strettamente legato alla religiosità. La struttura sintattica è formata da SN + SN + SN + SV + SN + SN.

vv. 17 – 18, *il mare in moto soffocò querele dello spirito*: il mare, la vita, l'ondivaga esistenza riesce a bloccare il flusso di pensiero dell'io lirico. Le *querele*, le lamentele, il grido d'aiuto è soffocato nella folla, nella vita degli altri, nelle vicissitudini quotidiane. La /m/ riporta ancora inferiorità, debolezza, collera²¹. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»²².

v. 19, *mentre ingranaggi portarono sollievo*: le cure mediche, sia farmacologiche che attraverso gli elettroshock. Le /g/ inaspriscono il tono, mentre le /dʒ/ sembrano quasi volerlo addolcire, eliminando quella sfera demoniaca che li contraddistingue.

vv. 19 – 21, *e la colpa fu la colpa accettata se disperazioni sono moto della felicità*: tutto questo, le cure, il ricovero, le cliniche, sono accettate se conducono alla stabilità, se permettono di avere una personalità socialmente accettabile. L'io lirico è in colpa: è macchiato dalla colpa di essere così com'è, di avere una personalità fuori dalla norma. L'io lirico è colpevole di essere se stesso, e la speranza di poter cambiare sembra essere l'unica cosa che lo tiene in vita.

Pazienti psichiatrici come frutti maturi da portare alla vendita, trasportati in bianche automobili che somigliano a carri funebri, infernali. Sembra che l'unica via verso la guarigione sia fingere, ingannare la psiche. Nonostante ciò che l'io lirico sembra costretto a fare, la sua natura continua a decidere allo scuro di tutto, *in cantina*. I turbamenti interiori non smettono di invadere la mente dell'io lirico, e l'unico sollievo sembra portato dagli *ingranaggi*.

²⁰ Ivi, p. 228.

²¹ *Ibidem*.

²² Ivi, p. 234.

Questa è la prima lirica di *Serie Ospedaliera*, pubblicata da *Il Saggiatore* nel 1969, ma redatta tra il 1962 e il 1965. La raccolta nasce dalla lunga esperienza della degenza in ospedale psichiatrico: qui «il corpo è il protagonista di una battaglia quotidiana con i propri stessi limiti. Il verso porta i segni di una lotta muscolare che la creatività combatte dall'interno della materia sensibile, dando voce a un dramma che varca le artificiali separazioni fra mondo psichico e sensazione fisica. Lo spazio interiore non vale come garanzia di difesa, essendo la noce protettiva del proprio corpo il centro stesso in cui si scatena l'esperienza della frustrazione, del pathos, del dolore. [...] La realtà esterna si rivela un muro impenetrabile, una porta sbarrata contro cui cozzare o riprodurre le trame alterate, le ferite e le bufere che attraversano il paesaggio interiore.»²³

²³ A. Baldacci, *op. cit.*, p. 73.

settanta pezzenti e una camicia che si rompeva [SO, 218]

Da *Serie Ospedaliera (1963 – 1965)*, in *Serie Ospedaliera*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 2012. Una sola strofa di diciassette versi. Le strofe variano dalle dodici sillabe (verso 2), alle quattordici sillabe (verso 17), alle quindici sillabe (versi 1, 4, 12 e 15), alle sedici sillabe (versi 6, 8, 9 e 13), alle diciassette sillabe (versi 3, 11 e 14) fino alle diciotto sillabe (versi 5, 7 e 16).

1 settanta pezzenti e una camicia che si rompeva
nel nulla, per un capriccio io mi stendevo nel
nulla e tutto era allora e beneficenza, benefatto
il re dei poveri, cammello che strisci. Una pioggia
5 dura, sottile, penetrava, per un bisogno d'assistenza
io penetravo in camere arredate ad una vera vita
che con le maiuscole si scostava dalla mia, gentilmente
servizievoli erano i condannati a morte. Inviti
strisciavano per i cardini piovosì d'una città
10 permeabile: nessuna bestia nascosta spolverava
le capre che marciavano estasiare per i monti della
Trinità: un cammello, due indiani e la gente maestra
di tutte le arti, musica e matematica, il furore
di sogni realizzabili. Perduta nella vasca d'ombre
15 le ragnatele bianche e la polvere per le ciglie,
granelli e piccole perle sotto una pioggia miserissima
decidevano per il meglio una vita chiusa.

vv. 1 – 2, *settanta pazienti e una camicia che si rompeva nel nulla*, contrasto numerico tra il numero elevato dei pazienti e un'unica camicia, come se quella camicia

– presumibilmente una camicia di forza – non fosse quella reale, ma si trattasse della calma precaria e limitata di cui possono godere i malati di mente. La tranquillità precaria è fragilissima, e si rompe in assenza di qualsiasi cosa. Anche l'io lirico prende parte di questo nulla, per motivi futili, per *capriccio*.

vv. 2 – 3, *per un capriccio io mi stendevo nel nulla e tutto era allora e beneficenza, benefatto il re dei poveri, cammello che strisci*: la doppia occlusiva nasale labiale sonora restituisce il desiderio di fusione materna, un desiderio che vuole essere goduto, rallentato in doppia /l/, a cui è legata però la nota negativa della morte in /k/, e che viene trasportato fino alla fine dell'enunciato in /ʃ/.

vv. 4 – 5, *Una pioggia dura, sottile, penetrava*: la /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /d/ crea uno stallo, una sosta. La /s/ marca la tensione, l'aggressività¹. Il soggetto è la pioggia, che è sottile e dura come un chiodo. La costruzione sintattica è formata da SN + SV + SN + SN.

vv. 5 – 6, *per un bisogno d'assistenza io penetravo in camere arredate ad una vera vita che con le maiuscole si scostava dalla mia*: la degenza nella struttura psichiatrica dovrebbe condurre l'io lirico ad una *vera vita*, priva perciò di difficoltà psicologiche, di deliri, di vertiginoso caos. La vita giusta, però, non coincide con la vera essenza dell'io: una regolarità che si scosta dall'irregolarità che lo caratterizza.

vv. 7 – 8, *gentilmente servizievoli erano i condannati a morte*: la /dʒ/ e la /m/ «fanno sì che domini la quiete e impongono una connotazione di godimento»². La /s/ e la /ts/ marcano la tensione, l'aggressività³. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁴. La /m/ indica inferiorità, debolezza, collera⁵. L'io lirico si sdoppia in una infinità di condannati, di malati, di degenti, di matti. Servizievoli, buoni, premurosi, volenterosi: dissociati il cui animo è buono, che sono puri e gentili. La struttura sintattica è formata da SN + SV + SN + SN.

¹J. Kristeva, *La rivoluzione dal linguaggio poetico*, p. 232.

²Ivi, p. 236.

³Ivi, p. 232.

⁴Ivi, p. 234.

⁵Ivi, p. 228.

vv. 8 – 9, *Inviti strisciavano per i cardini piovosi d'una città permeabile*: appare di nuovo la sibilante con il nesso *t + r*, impulso di fiducia, stabilità, seguiti subito dalla /ʃ/, suono della quiete, della calma. Come il cammello – desiderio di fusione materna – striscia, così gli inviti strisciano.

vv. 10 – 12, *nessuna bestia nascosta spolverava le capre che marciavano estasiare per i monti della Trinità*: la occlusiva labiale sonora, maternità, fecondità, gravidanza, seguita dal nesso *s + t*, sibilante che trascina l'impulso e lo rallenta fino allo stallo in /t/.

v. 12 – 14, *un cammello, due indiani e la gente maestra di tutte le arti, musica e matematica, il furore di sogni irrealizzabili*: una sequenza di animali, persone di etnie diverse, di sentimenti e moti d'animo: ecco che cosa ruota vertiginosamente nella mente dell'io lirico. La sua malattia è fatta di fantasia e morte e dubbio e terrore *verde come la paura*. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁶. La /m/ indica inferiorità, debolezza, collera⁷. La /dʒ/ e la /ɲ/ «fanno sì che domini la quiete e impongono una connotazione di godimento»⁸. Il nesso /f – r/ indica lotta o avversione⁹. L'enunciato è composto di soli SN: è qui riproposto il delirio vero e proprio.

vv. 14 – 17, *Perduta nella vasca d'ombre le ragnatele bianche e la polvere per le ciglie, granelli e piccole perle sotto una pioggia miserissima decidevano per il meglio una vita chiusa*: è questo lo spettacolo a cui assiste l'io lirico durante la degenza in ospedale. Sembra stia piovendo sabbia, ma non solo: perle, preziose perle, che si uniscono però alla miseria del momento. La pienezza della occlusiva labiale sorda è portata all'apice massimo in /r/ e rallentata nella laterale. La vita chiusa è la parola chiave dell'intero componimento. È questo quello che percepisce l'io lirico nella casa di cura: la limitatezza, lo spazio chiuso, l'impossibilità di fuoriuscire non solo dalla clinica, ma anche dal proprio destino.

⁶Ivi, p. 234.

⁷Ivi, p. 228.

⁸Ivi, p. 236.

⁹Ivi, p. 228.

Entrare nell'ospedale psichiatrico, tra le cure dei medici che sembrano dare carità e donare sussidio. La vita che si prospetta all'interno della clinica è la vita corretta, si prospetta come quella giusta, una vita *vera* che si discosta dalla vita alterata dell'io lirico. Pioveva, come una penetrante traccia del ricordo, una pioggia fittissima, *miserissima*, che avvolge il ricordo sublimato in poesia. L'io lirico è perduto *nelle vasche d'ombre*, quasi che visse in uno stantio mondo ricoperto di polvere. La vita migliore è all'interno della clinica, al chiuso, un calvario che forse ricorda quello biblico. Tracce di memoria sono racchiuse in questa lirica: la sensazione di essere perennemente sbagliati, di dover cambiare, di poterlo fare. La costante sensazione, in fondo, di non poterci riuscire.

Due scimmie solcarono l'anima di tracce invisibili, ne [SO, 219]

Da *Serie Ospedaliera (1963 – 1965)*, in *Serie Ospedaliera*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 2012. Due strofe di otto e due versi. La lunghezza dei versi varia dalle dieci sillabe (verso 10), alle sedici (verso 2), alle diciotto, fino ad arrivare alle venti del verso 3.

1 Due scimmie solcarono l'anima di tracce invisibili, ne
 soffrì il cuore, vecchia sentinella baffuta, corrotta,
 ubriaca, tenace, senza sperandosi eppure aspettandosi l'intero
 curvo cielo in mano. Il cuore ha una mano? Chiedi tu e
5 l'ironia anch'essa con la sua mano (crivellata di biscotti)
 disegna o gratta un arabesco tremulo sulle colline opache
 del cervello: l'ironia è un ago, le tempeste bagnano di
 opache tristezze il sangue lascivo, oh come corre il fiato

 a smozzare le sentinelle! (qua follia arrangiasti tu una
10 specie di festa, mi liberasti.)

v. 1, *due scimmie solcarono l'anima di tracce invisibili*: la /ʃ/ trasporta l'impulso di quiete, mentre la doppia occlusiva nasale labiale sonora /m/ rappresenta l'impulso di fusione materna. L'impulso è bloccato all'improvviso dalla /k/, e innalzato dalla /r/. La /ʃ/ riporta il tono alla dolcezza iniziale. Se si trattasse di un palcoscenico, i primi attori che si vedrebbero sarebbero due scimmie che scavano tracce invisibili nell'anima. un'immagine delirante, propria della malattia psicotica. La struttura sintattica è formata da SN + SV + SN + SN.

vv. 2 – 3, *ne soffrì il cuore, vecchia sentinella baffuta, corrotta, ubriaca, tenace*:

il cuore è un vigile guardiano, dai grossi baffi, come se fosse mascherato: un attore che interpreta la sua parte. Un guardiano corrotto, che non rispetta le regole, che beve, si ubriaca, ma resiste, è tenace, irremovibile, perseverante. Il nesso /f – r/ indica lotta o avversione¹⁰. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹¹. La /b/ è sinonimo di fecondità, ampiezza, ampollosità, parto¹². Dopo un SV, seguono sette SN: gli impulsi trasmessi sulla pagina sono collegabili ai referenti sentinella, come guardiano, vigile, una sentinella mascherata.

vv. 3 – 4, *senza speranza eppure aspettandosi l'intero curvo celo in mano*: un cuore, perciò la parte meno razionale e più sentimentale dell'Io lirico, che non si spera più, che non crede più in se stesso, che ha perso la fiducia, ma che, nonostante questo, si aspetta ancora qualcosa dalla vita, si aspetta forse ancora tanto, o addirittura tutto: *l'intero curvo cielo*, il più alto dono umano, rimbombante in /k/ e /r/. La speranza di vita, il desiderio che qualcosa migliori è in costante contrapposizione con la terribile minaccia della morte, dell'inutilità della vita, dell'incapacità di sopportare un peso così grande.

vv. 5 – 6, *con la sua mano (crivellata di biscotti) disegna e gratta un arabesco tremulo sulle colline opache del cervello*: la mano dell'ironia, che è comparata a quella del cuore, disegna e scalfisce un fregio tremolante nelle zone più grige del cervello. Sembra che la psiche sia in balia dei suoi sentimenti, e degli scherzi malsani del suo stesso umore.

v. 7, *l'ironia è un ago*: i contorti labirinti della psiche dell'Io lirico sono pericolosi e affilati come un ago, durissimo nella oclusiva velare sonora. La /g/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹³. Il soggetto è l'ironia, in cui si sdoppia l'Io lirico. La sequenza sintattica è ben calibrata con SN + SV.

vv. 7 – 8, *le tempeste bagnano di opache tristezze il sangue lascivo*: la /b/ indica parto, fecondità, creazione. La sibilante è indurita dalla oclusiva velare sonora, poi la

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Ivi, p. 234.

¹² Ivi, p. 227.

¹³ Ivi, p. 234.

laterale e la successiva /f/ addolciscono nuovamente il ritmo, indicando euforia, piacere¹⁴. Il soggetto sono le tempeste, che inondano di opache tristezze il sangue immorale. La struttura sintattica è formata da SN + SV + SN + SV.

vv. 8 – 9, *Oh come corre il fiato a smozzare le sentinelle!*: la due /k/ accentuano l'impulso di distruzione, la /f/ indica una stretta fortissima, la /s/ e la /ts/ marcano la tensione e l'aggressività.

vv. 9 – 10, *qua follia arrangiasti tu una specie di festa, mi liberasti*: la follia ha permesso all'Io lirico di liberarsi dalle proprie costrizioni, di *arrangiare* quasi una musica per una festa, da intonare sulle note della libertà. La /k/ iniziale accentua l'impulso di distruzione. La doppia laterale ricrea una sensazione stagnante, mentre la /f/ fa sì che domini la quiete¹⁵. L'interlocutore dell'Io è la follia, la sua stessa malattia che diventa il Tu per eccellenza. Ed è un ringraziamento questo, un ringraziamento che sembra un *post scriptum*: tra parentesi, al margine del componimento. Un ringraziamento alla follia per aver donato questo componimento.

Un momento di follia, che prende il controllo della psiche, che quasi la libera. l'ago della siringa diventa l'ironia, il cervello si trasforma in un paesaggio coperto da nubi che mettono in ombra le colline. Il cuore è una vecchia sentinella con dei grossi baffi, che è corrotta, ubriaca, fuori di sé, ma nonostante questo è tenace, resistente. Tanto il cuore quanto le cure influenzano la mente, la psiche. Ed è lo stesso fiato dell'Io lirico che mozza la testa alla sentinella, al cuore, ai sentimenti.

¹⁴ Ivi, p. 232.

¹⁵ Ivi, p. 236.

***Severe le condanne a tre. In rotta con l'arcipelago fummo* [SO, 220]**

Da *Serie Ospedaliera (1963 – 1965)*, in *Serie Ospedaliera*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 2012. Due strofe di cinque e cinque versi. La lunghezza dei versi varia dalle ventuno sillabe del verso 2, alle diciotto dei versi 1 e 5; 3, 6, 7 e 9 (con dialefe), 4 (con sinalefe). Il verso 10 è l'unico novenario.

1 Severe le condanne a tre. In rotta con l'arcipelago fummo
travolti dal fiume, inorganica vicenda, terra e mare sputavano
sangue invece. Mentre tu partisti, io mi rimirai nel vasto
arcipelago che era la mia mente molto severa, logica,
5 disperata di tanto vuoto: una battaglia, due, tre battaglie

perdute. Ma il furore dei nostri sguardi, tu lanterna
che credevi di guidare, io manovella rotta, ma il furore
di questi nostri due sguardi c'inceppò: la vittoria scontata
la battaglia vinta i banditi più forti di noi, l'unione
10 di due anime, una tarantella.

v. 1, *Severe le condanne a tre*: la /s/ riporta l'impulso di aggressività, tensione. La /v/ impone una connotazione di godimento, mentre la /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹. L'enunciato è composto da SN: gli impulsi qui espressi sono collegati ai referenti severità, condanna.

vv. 1 – 2, *In rotta con l'arcipelago fummo travolti dal fiume*: l'elevazione in /r/, seguita da uno stallo forte con la doppia oclusiva dentale sorda /t/, interrotta dalla/k/. Il tono sembra addolcirsi in /ʃ/, ed è trasmesso il senso di pienezza e ristagno in /p/. La

¹Ivi, p. 234.

lentezza si traduce nella laterale, fino ad incontrare un ostacolo inquietante in /g/. La costrittiva labiodentale sorda /f/ riporta sulla carta la necessità di una stretta fortissima, materna, ribadita nella doppia occlusiva nasale labiale sonora /m/, fusione materna. Le vicissitudini vissute dall'Io poetico sono un fiume, un fiume che porta con sé una vicenda inorganica, cioè avvenimenti non umani, forse addirittura disumani, come gli stessi pazienti della clinica.

vv. 2 – 3, *inorganica vicenda, terra e mare sputavano sangue invece*: la terra, madre di tutte le creature, e il mare, sinonimo della vita e della crescita, offrono solo *sangue*, cioè dolore, rammarico, forse anche sofferenza fisica. La /g/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»². I soggetti dell'enunciato sono la terra e il mare, due terze persone in cui si sdoppia l'Io poetico. La struttura sintattica è formata da SN + SN + SV + SN: gli impulsi qui espressi sono collegabili ai referenti terra, mare, sangue.

vv. 3 – 4, *mentre tu partisti, io mi rimirai nel vasto arcipelago che era la mia mente*: la psiche dell'Io lirico è un insieme di isole, di zolle di terra spezzate tra di loro. Una terra vasta, ampia, inesplorata, forse inesplorabile.

vv. 4 – 5, *la mia mente molto severa, logica, disperata di tanto vuoto*: l'arcipelago dell'Io lirico è inflessibile, non cambia natura, rimane incomprensibile, ma pur sempre ricolma di una propria logica, fatta di caotico caos, di incoerenza, di incapacità, di dissocialità.

vv. 5 – 6, *una battaglia, due, tre battaglie perdute*: ritorna la metafora della vita vissuta come battaglia, lotta costante, istinto di sopravvivenza che lotta contro l'incombente della morte. Le battaglie però sono già perdute: l'opposizione tra vita e morte, tra voglia di vivere e desiderio di morire ritorna, si fa nuovamente cardine portante della lirica. Le /b/ enunciano fecondità, ampiezza, ampollosità, parto³. Le /t/ denotano stallo, mentre la /r/ elevazione.

vv. 7 – 8, *ma il furore di questi nostri due sguardi, tu lanterna che credevi guidare, io manovella rotta c'incepì*: la /f/ trasporta il desiderio di stretta fortissima, elevatissimo impulso nella doppia polivibrante, che ritorna altre due volte. La

² *Ibidem*.

³ Ivi, p. 227.

dolcissima /tʃ/ rende questo momento idilliaco e la doppia occlusiva labiale sorda /p/: pienezza. Un incontro dolcissimo è accaduto tra l'Io lirico e un Tu indefinito, che ha spezzato per qualche istante la costante battaglia per la vita. Il rapporto dialettico si svolge tra l'Io e un Tu, identificato come una lanterna che credeva di guidare, ma che forse era guidata. La costruzione sintattica è formata da SN + SN + SN + SV + SN + SV.

vv. 8 – 9, *la vittoria scontata la battaglia vinta i banditi più forti di noi*: la /v/ e /n/ «fanno sì che domini la quiete e impongono una connotazione di godimento»⁴. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁵. La doppia /t/ crea uno stallo, mentre il nesso /f – r/ indica lotta o avversione⁶.

vv. 9 – 10: *l'unione di due anime una tarantella*: /ta'rantella/, lo stallo iniziale nella occlusiva dentale sorda /t/, si apre si innalza in /a/ e nella polivibrante /r/. L'occlusiva nasale dentale sonora /n/ si trova al centro del sostantivo, come per tenere il tempo, scandire il ritmo, e preparare al nuovo stallo in /t/ e alla lentezza del momento espressa dalla doppia costrittiva alveolare sonora. Questo incontro fatale sembra far danzare l'Io lirico, donando ai pazienti un'anima, che si contrappone con il *fiume inorganico* in apertura del testo: da qualcosa di disumano, i degenti si sono trasformati in anime danzanti.

La mente è un insieme di isole: pezzi di terra strappati l'uno all'altro e sbattuti nell'oceano, una mente rotta da se stessa. Una psiche disperata, logica, severa, che non si accetta, che combatte infinite battaglie per la sopravvivenza, battaglie che risultano perse, quasi inutili: solo dispendio di energie. Una mente controversa che non accetta il suo stesso modo di essere. Nel frastuono delle idee confuse, due occhi sconosciuti appaiono come frenare il decorso naturale della morte e della malattia: due sguardi che combattono la confusione con il *furore*, che fanno ballare, che portano in secondo piano tutto quel rimbombo, la confusione che anima la mente.

⁴Ivi, p. 236.

⁵Ivi, p. 234.

⁶Ivi, p. 228.

***Tènere crescite mentre l'alba s'appressa tènere crescite* [SO, 238]**

Da *Serie Ospedaliera (1963 – 1965)*, in *Serie Ospedaliera*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 2012. Una sola strofa di quattordici versi. La lunghezza dei versi varia dalle ventuno sillabe del verso 3, alle diciannove sillabe dei versi 1, 6, 9 e 12, ai diciassette dei versi 4, 5, 7, 9, 12, 13, 14, alle 15 sillabe del verso 2.

1 Tènere crescite mentre l'alba s'appressa tènere crescite
di questa ansia e angoscia che non può amare né sé né
coloro che facendomi esistere mi distruggono. Tenerissima
la castrata notte quando dai singulti dell'incrociarsi
5 della piazza con strada sento stridori ineccepibili,
le strafottenti risa di giovinotti che ancora vivere
sanno se temere è morire. Nulla può distrarre il giovane
occhio da tanta disturbanza, tante strade a vuoto, le
case sono risacche per le risate. Mi ridono ora che le
10 imposte con solenne gesto rimpalmano altre angosce
di uomini ancor più piccoli e se consolandomi d'esser
ancora tra i vivi un credere, rivedevo la tua gialla faccia
tesa, quella del quasi genio – è per sentire in tutto
il peso della noia il disturbarci per così poco.

v. 1, *Tènere crescite mentre l'alba s'appressa*: la /t/ iniziale restituisce lo stallo, l'arresto. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁷. Mentre la /s/ indica euforia, piacere⁸. La /b/ indica fecondità, parto, creazione. La doppia /p/ trasporta

⁷Ivi, p. 234.

⁸Ivi, p. 232.

ampollosità. Le doppie sibilanti di /sap'pressa/ esprimono tensione, aggressività. Nel momento in cui l'alba si avvicina, si sta crescendo teneramente. La struttura sintattica è formata da SN + SV + SN. Il soggetto sono le tenere crescite.

vv. 1 – 3, *tènere crescite di questa ansia e angoscia che non può amare né sé né coloro che facendomi esistere mi distruggono*: mentre l'alba sta per avvicinarsi, l'ansia e l'angoscia di vivere sta crescendo. Ecco una nuova descrizione della malattia, del delirio. Le sibilanti trasportano tensione, aggressività, mentre la /g/ e la /k/ accentuano «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹. La stretta fortissima in /f/, fusione materna in /m/, arresto in /t/. la fusione materna ritorna nella *m*. La vita dell'Io lirico è in contrasto con la stessa sua essenza di vita, con al realtà, con le anime che lo circondano. La struttura sintattica è formata da SN + SN + SN + SV + SN + SN +SV + SV.

vv. 3 – 5, *Tenerissima la castrata notte quando dai singulti dell'incrociarsi della piazza con strada sento stridori ineccepibili*: da momento romantico, produttivo, soffice, idilliaco, la notte diventa *castrata*, spezzata, priva di attributi, incapace di riprodursi. L'Io lirico in questa notte non sa più produrre, non sa più scrivere, le sue mani non sanno più creare. Una sequenza di sibilanti, che riportano tensione e aggressività, interrotta dalle dentali sorde e sonore /t/ e /d/, che arrestano, fermano, e innalzata dalla polivibrante /r/. L'enunciato stride davvero: la lettura sembra un graffio, un urlo: innervosisce, stona. La /k/ e la /g/ accentuano «il rigetto, la pulsione di distruzione»². La costruzione sintattica è formata da SN + SN + SN + SN + SV + SN. Gli impulsi qui trasmessi sono relativi ai referenti tenerezza, notte, castrazione, singulto – come lamento, incrocio – come incontro, strada – come mezzo attraverso cui attuare l'incontro, stridore – come il rumore dissonante di un incontro mal riuscito. La contrapposizione tra i sani e i malati è costantemente presente. Sembra che un incontro fra i due poli opposti della stessa umanità sia inammissibile. La contraddizione è la chiave di lettura del componimento.

vv. 6 – 7, *le strafottenti risa dei giovinotti che ancora vivere sanno se temere è morire*: l'Io lirico guarda con invidia la vitalità giovanile, che non teme, perché temere è

¹ Ivi, p. 234.

² *Ibidem*.

sinonimo di paura, di debolezza, di difficoltà. Le risate sono *strafottenti*, impertinenti, i ragazzi maleducati, sembrano perturbanti agli occhi dell'Io lirico: ripugnanti perché incapaci di capire quale sia il dolore della vita, ma allo stesso tempo invitanti, perché semplici, pure, genuine.

vv. 7 – 9, *Nulla può distrarre il giovane occhio da tanta disturbanza, tante strade a vuoto, le case sono risacche per le risate*: i rumori quotidiani, la vita, la gioia, lo spasso, sono visti come superflui, come un rumore di sottofondo che disturba le vere note della vita. Elevazione in /r/, sibilanti che trasportano l'impulso perturbante, lo rimarcano nella doppia occlusiva velare sorda /k/, pienezza e ristagno del sentimento in /p/, e infine blocco totale nella dentale sorda /t/. la semplicità degli altri esseri umani è disgustosa e contemporaneamente eccitante, è voluta e allontanata, è criticata ma ricercata.

vv. 9 – 11, *Mi ridono ora che le imposte con solenne gesto rimpalmano altre angosce di uomini ancor più piccoli*: la chiusura delle finestre diventa un gesto solenne, che fa nascere nuove perplessità negli uomini comuni, piccoli, lontanissimi dalla personalità, dalla natura dell'Io lirico.

vv. 11 – 12, *e se consolandomi d'esser ancora tra i vivi un credere*: vivere è un bene o un male? È la più grande sofferenza inflitta all'uomo o il più meraviglioso dei regali? La domanda cruciale che interroga continuamente e caoticamente la psiche dell'Io lirico ritorna. Si chiede ancora se questa vita sia un dono o una punizione.

vv. 12 – 13, *rivedo la tua gialla faccia tesa, quella del quasi genio*: la /v/, /dʒ/ e la /ʃ/ «fanno sì che dominano la quiete e impongono una connotazione di godimento»³. Le sibilanti riportano l'impulso di aggressività, di tensione. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁴. L'Io lirico si riappropria della scena, ne diventa il protagonista: accade un incontro con il Tu, un Tu dalla faccia gialla, quasi geniale. La costruzione sintattica è formata da SV + SN + SN. Gli impulsi sono riconducibili ai referenti giallo – come il colore sia della felicità euforica, sia della malattia, e la genialità. Forse, perciò, per essere geniali, è necessario essere un po' malati.

³Ivi, p. 236.

⁴Ivi, p. 234.

vv. 13 – 14, *è per sentire in tutto il peso della noia il disturbarsi per così poco*: l'Io lirico si consola. La ragione della vita forse è questa: la mente dell'Io, i suoi dubbi, la sua macchinosa psiche si attiva per la chiusura di una finestra, per aver sentito stridori nelle strade, risate strafottenti, per così pochi segnali di vita. E pensare, riflettere, continuare a meditare sulla vita è la vera ragione della vita. La sibilanti trasportano aggressività, tensione. Le dentali riportano stallo, sosta. Le laterali offrono lentezza, ristagno. La costruzione sintattica è formata da SV + SN + SN + SV + SN. Gli impulsi qui espressi sono collegabili ai referenti pesantezza, noia, disturbo. Il protagonista è un' indefinita terza persona singolare: il disturbarsi per così poco.

Un Io lirico che soffre di philofobia, che non è capace di amare né se stesso né tutti quelli che la circondano: non riesce ad amare la stessa esistenza in cui vive, la realtà, il contatto diretto con il mondo, con la vita. Un amore incapace di esistere e di essere accettato. Un esistenza distrutta dal suo stesso esistere. I suoni che provengono dall'esterno ricordano la realtà, le vite giovani strafottenti dei giovani uomini strafottenti che sanno ancora vivere, popolano la realtà dell'Io lirico. Una realtà estranea, fatta di sacchi di risa, una speranza e una voglia di vivere quasi inspiegabile, *a vuoto*. La vita dell'Io lirico è appesantita dalla noia. Una vita che non ama essere vissuta, una vita che non vuole essere vissuta.

Dolce caos, un addolcimento visionario [SO, 245]

Da *Serie Ospedaliera (1963 – 1965)*, in *Serie Ospedaliera*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 2012. Tre strofe: le prime due di sei versi, l'ultima di quindici versi. La lunghezza dei versi varia dalle quattordici sillabe dei versi 10, 11, 14, 21 e 24, alle tredici sillabe dei versi 1 e 23, sino al quadrisillabo del verso 25. Tutti gli altri versi sono endecasillabi.

1 Dolce caos, un addolcimento visionario
 mi porta stanca nel tuo quadro giardino
 perfettamente atto alla libertà,
 alla libidine e a ogni cosa che insieme
5 procura distensione, dal tuo viso
 così cangiante.

 Nell'interno di questo pacifico
 piccolo parco vedo te partire, a
 passi ancora lenti, per altro giardino
10 e so che piovana attenderò che completamente
 risorta sia la tua figura dal cimitero
 delle mie penombre, i miei pensieri.

 Tu sordo sembri rimanere incerto
 all'entrata, fili di ferro ben raddrizzati
15 ad una tua possibile partenza, e
 tutt'intorno il vuoto gentile sembra
 pensare ad altra cosa che il tuo
 ritorno – sembra, scacciandoti, infestarti

d'una punizione – io non cado ma sempre
 20 sono che pezzo per pezzo muoio. Ed
 in questa liquefazione delle attitudini
 si rovescia il piano del parco, si
 silenzia l'odore del bosco, e tutt'intorno
 ancora travasa la gioia piccola d'esser
 25 quasi salvi.

v. 1, *dolce caos*: la contrapposizione dei due termini viene riproposta anche dall'uso di /k/ e di /ʃ/.

v. 1, *un addolcimento visionario*: la sensazione di benessere continua nella doppia dentale sonora /d/ e nella /ʃ/. La /m/ ripropone il desiderio di fusione materna. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»⁵.

v. 2, *mi porta stanca nel tuo quadro giardino*: la durezza della /ku/ riporta un impulso negativo, accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁶, che si addolcisce in /dʒ/. L'Io lirico si sdoppia in un'entità astratta, cioè il *dolce caos*, l'*addolcimento visionario*. La struttura sintattica è formata da SN + SN + SV + SN.

v. 3, *perfettamente atto alla libertà*: la sequenza di occlusive dentali sorde /t/ ferma la scena, come se la descrizione del giardino fosse totalmente mentale, e avvenisse in una dimensione atemporale. La /b/ richiama fecondità, ampiezza, ampollosità, parto⁷. La sequenza sintattica è totalmente costruita di SN.

vv. 4 – 5, *alla libidine e a ogni cosa che insieme procura distensione, dal tuo viso così cangiante*: la laterale crea una lentezza, mentre la occlusiva labiale sonora ripropone l'impulso di produzione, parto, fecondità. Lentezza nelle due dentali, una sonora e una sorda, che si trascina nella sibilante.

vv. 7 – 12, *Nell'intimore di questo pacifico piccolo parco vedo te partire, a*

⁵Ivi, p. 236.

⁶Ivi, p. 234.

⁷Ivi, p. 227.

passi ancora lenti, per altro giardino e so che piovana attenderò completamente risorta la tua figura dal cimitero delle mie penombre, i miei pensieri: la /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁸. Le numerosissime /p/ trasportano l'impulso di accumulo, ricchezza. La /f/, la /ʃ/ e la /v/ «fanno sì che domini la quiete e impongono una connotazione di godimento»⁹. Il nesso /f – r/ indica lotta o avversione¹⁰. La /m/ indica poter fare, gioia maschile e materna, l'incontro, la fusione, il termine medio¹¹. La costruzione sintattica è formata da SN + SN + SV + SN + SN + SV + SN + SV + SN + SN + SN + SN + SN. Gli impulsi qui trasmessi sono ricollegabili ai referenti interno, interiorità – la psiche, la mente, i ricordi, quasi liberi per qualche istante indefinito dalla malattia, un luogo ameno – il parco pacifico e piccolo, la razionalità raggiunta, la liberazione dalla psicosi, cammino – quindi percorso, forse proprio verso la liberazione della malattia, verso un *giardino* altro che è privo di psicosi, il cimitero, cioè la morte, che sembra essere l'unica via di salvezza dalla malattia. I pensieri dell'Io poetico sono penombre, sono meandri vertiginosi in cui cresce e si sviluppa la malattia psichica.

vv. 13 – 14, *tu sordo sembri rimanere incerto all'entrata*: le sibilanti riportano aggressività¹², mentre le /m/ inferiorità, debolezza, collera¹³. Il rapporto dialettico tra l'Io e il Tu sembra non funzionare: nonostante le richieste dell'Io, il Tu non vuole entrare nell'amenno giardino. La struttura sintattica è formata da SN + SV + SN + SN.

V 14 – 15, *fili di ferro ben raddrizzati ad una tua possibile partenza*: la /f/ trasporta la stretta fortissima, il desiderio e il bisogno di vicinanza. Di nuovo l'ampollosità, il ristagno in /p/. Il nesso /f – r/ indica lotta o avversione¹⁴. La sequenza sintattica è formata esclusivamente da SN.

vv. 15 – 18, *e tutt'intorno il vuoto gentile sembra pensare ad altra cosa che il tuo ritorno*: le /t/ denotano stallo, arresto, sosta, la /v/ e la /dʒ/ «fanno sì che domini la

⁸ Ivi, p. 234.

⁹ Ivi, p. 236.

¹⁰ Ivi, p. 228.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

quiete e impongono una connotazione di godimento»¹⁵. Le sibilanti marcano la tensione, l'aggressività, separano¹⁶. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹⁷. L'Io poetico si sdoppia nel *vuoto gentile*, che non aspetta più il ritorno del Tu. La costruzione sintattica è formata da SN + SN + SV + SN + SN.

vv. 18 – 19, *sembra, scacciandoti, infestarti d'una punizione*: la /ʃ/ ammorbidisce il tono, e la /f/ diventa una stretta lunghissima e fortissima. Il soggetto è sempre il *vuoto gentile*.

vv. 19 – 20, *io non cado ma sempre sono che pezzo per pezzo muoio*: la /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹⁸. La /m/ indica inferiorità, debolezza, collera¹⁹. Le sibilanti trasportano tensione, aggressività. Le numerosi /p/ recano l'impulso ristagnato, fermato, bloccato. L'Io lirico è il protagonista indiscusso della scena: proprio come se si fosse a teatro. L'attore si trova al centro del palcoscenico, illuminato nel volto e circondato dal buio tetro della malattia. E nell'attimo della sua ragione, confida questa lapidaria sentenza: *io non cado ma sempre sono che pezzo per pezzo muoio*.

vv. 20 – 23, *Ed in questa liquefazione delle attitudini si rovescia il piano del parco, si silenzia l'odore del bosco*: le /s/ e le /ʃ/ marcano la tensione, l'aggressività²⁰. Le dentali fermano il tempo, lo rallentano, mentre la /b/ richiama fecondità, ampiezza, ampollosità, parto²¹. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»²². Le attitudini sono liquefatte; il parco, il luogo ameno, la ragione raggiunta si trasforma in delirio. La sequenza sintattica è formata da SN + SN + SV + SN + SV + SN.

vv. 23 – 25, *e tutt'intorno ancora travasa la gioia piccola d'esser quasi salvi*: il significato dell'intero componimento si racchiude in questi pochissimi versi. La

¹⁵ Ivi, p. 236.

¹⁶ Ivi, p. 232.

¹⁷ Ivi, p. 234.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Ivi, p. 228.

²⁰ Ivi, p. 232.

²¹ Ivi, p. 227.

²² Ivi, p. 234.

domanda esistenziale si ripropone qui con una sfumatura positiva: vivere è quasi una gioia. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»²³. La /v/ e la /dʒ/ «fanno sì che dominino la quiete e impongono una connotazione di godimento»²⁴. La sequenza sintattica è formata da SN + SV + SN + SV.

Per un attimo, un attimo soltanto si palesa la libertà: libertà sessuale, libertà di respirare, come se fosse aria nuova, aria pulita. Un giardino ameno, un *topos* letterario che qui è un luogo psichico. Il momento è breve, la sua fine è vicina, è di questo istante non resterà che un ricordo sepolto nei pensieri dell'Io lirico, intrappolato tra la salme del passato. Quel luogo ameno, quel puro e semplicissimo istante, è così estraneo alla realtà dell'Io lirico, che con maestria notevole dichiara straordinariamente *io non cado ma sempre / sono che pezzo per pezzo muoio*. E pezzo dopo pezzo, rimane la piccola, effimera, speranza di essere *quasi salvi*, quasi scampati alla malattia. Una speranza che si rivelerà inutile.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ivi*, p. 236.

***Questo giardino che nella mia figurata* [SO, 246]**

Da *Serie Ospedaliera (1963 – 1965)*, in *Serie Ospedaliera*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 2012. Due strofe: la prima di diciotto versi e l'ultima di un solo verso. La lunghezza dei versi varia dalle quindici sillabe dei versi 5 e 7, alle quattordici dei versi 9 e 17, alle tredici dei versi 1, 2, 3, 8, 11, 12, 13 e 15. I versi restanti sono endecasillabi.

1 Questo giardino che nella mia figurata
 mente sembra voler aprire nuovi piccoli
 orizzonti alla mia gioia dopo la tempesta
 di ieri notte, questo giardino è bianco

5 un poco e forse verde se lo voglio colorare
 ed attende che vi si metta piede, senza
 fascino la sua pacificità. Un angolo morto
 una vita che scende senza volere il
 bene in cantinati pieni di significato ora

10 che la morte stessa ha annunciato con
 i suoi travasi la sua importanza. E nel
 travaso un piccolo sogno insiste d'esser
 ricordato – io con la pace quasi grida
 e tu non ricordi le mie solenni spiagge!

15 Me è quieto il giardino – paradiso per scherzo
 di fato, non è nulla quello che tu cerchi
 fuori di me che sono la rinuncia, m'annuncia
 da prima doloroso e poi cauto nel suo

 crearsi quel firmamento che cercavo.

vv. 1 – 4, *Questo giardino che nella mia figurata mente sembra voler aprire nuovi piccoli orizzonti alla mia gioia dopo la tempesta di ieri notte*: una psiche che immagina, figura, crea, non percepisce la realtà per quel che è, ma ne ridefinisce i contorni, la ricrea, la trasforma. Ampollosità, ristagno, pienezza nella doppia occlusiva labiale sorda /p/. La /m/ ripropone il desiderio di fusione materna. La /k/ iniziale accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹. Il nesso /f – r/ indica lotta o avversione². Le /s/ e le /ts/ marcano la tensione, l'aggressività³. La /dʒ/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»⁴. La relativa ha per soggetto *questo giardino*, personaggio apparso anche nel componimento precedente. Come se l'atto fosse cambiato, e sul palcoscenico si assistesse ora alla performance di questo attore. La sequenza sintattica è formata da SN + SN + SV + SN + SN + SN.

vv. 4 – 7, *questo giardino è bianco un poco e forse verde se lo voglio colorare ed attende che vi si metta piede, senza fascino la sua pacificità*: la occlusiva labiale sonora /b/ trasporta sulla carta il desiderio di fecondità, di parto, di gravidanza. Stallo fortissimo nella doppia occlusiva dentale sorda /t/, ripetuta ben quattro volte. La /f/, la /v/ e la /ʃ/ «fanno sì che domini la quiete e impongono una connotazione di godimento»⁵. La /j/ indica euforia, piacere⁶. La costruzione sintattica è formata da SN + SV + SN + SV + SV + SN + SN.

vv. 7 – 11, *Un angolo morto una vita che scende senza volere il bene in cantinati pieni di significato ora che la morte stessa ha annunciato con i suoi travasi la sua importanza*: le sibilanti trascinano l'impulso negativo. La vita dell'Io lirico scende senza volere alcun bene. La /g/ e la /k/ accentuano «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁷.

¹ Ivi, p. 234.

² Ivi, p. 228.

³ Ivi, p. 232.

⁴ Ivi, p. 236.

⁵ Ivi, p. 236.

⁶ Ivi, p. 232.

⁷ Ivi, p. 234.

La /ʃ/ indica euforia, piacere⁸. La /v/, la /p/ e la /f/ «fanno sì che domini la quiete e impongono una connotazione di godimento»⁹. La /m/ e la /n/ indicano inferiorità, debolezza, collera¹⁰. La struttura sintattica è formata da SN + SN + SV + SV + SN + SN + SN + SN + SV + SN + SN. Gli impulsi qui espressi sono riconducibili ai referenti morte, vita, discesa – verso la malattia, il delirio, cantinati cioè i meandri vertiginosi della psiche ammalata.

vv. 11 – 13, *E nel travaso un piccolo sogno insiste d'esser ricordato*: la /t/ indica stallo, la /v/ e la /p/ «fanno sì che domini la quiete e impongono una connotazione di godimento»¹¹. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹². La sibilante marca la tensione, l'aggressività¹³. L'Io lirico si sdoppia in un *piccolo sogno*, quasi una interpretazione onirica. La struttura sintattica è formata da SN + SN + SV + SV.

vv. 13 – 14, *io son la pace quasi grida e tu non ricordi le mie solenni spiagge*: l'ampollosità, il ristagno viene riproposto /p/. La /s/ marca la tensione, l'aggressività¹⁴. La /dʒ/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»¹⁵. La costruzione sintattica è formata da SV + SN + SV + SN. L'Io lirico scambia il proprio ruolo col *giardino*, trasformandosi in un Tu e lasciando all'interlocutore il ruolo di Io.

v. 15 – 19, *Ma è quieto il giardino – paradiso per scherzo di fato, non è nulla quello che tu cerchi fuori di me che sono la rinuncia, m'annuncia da prima doloroso e poi cauto nel suo crearsi quel firmamento che cercavo*: la /dʒ/ e la /tʃ/ «fanno sì che domini la quiete e impongono una connotazione di godimento»¹⁶. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹⁷. La sequenza di occlusive nasali sonore /m/ e /n/ ripropongono il desiderio di fusione materna, così ripetuto che sembra un caotico

⁸ Ivi, p. 232.

⁹ Ivi, p. 236.

¹⁰ Ivi, p. 228.

¹¹ Ivi, p. 236.

¹² Ivi, p. 234.

¹³ Ivi, p. 232.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ivi, p. 236.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ivi, p. 234.

impulso viscerale. *Firmamento*: la costrittiva labiodentale sorda indica la necessità di una stretta fortissima, un abbraccio infinito, collegato al desiderio materno, alla famiglia, al calore che sembra oramai perduto. Il nesso /f – r/ indica lotta o avversione¹⁸.

La descrizione di un'esperienza onirica *e nel travaso un piccolo sogno insiste d'esser / ricordato*: un giardino che sembra portare gioia, colorato di bianco come la purezza e di verde come la speranza; i suoi cancelli sono aperti e pronti ad accogliere visitatori. *Io son la pace quasi grida*. Si tratta dell'immagine della clinica psichiatrica: un presunto paradiso *per scherzo di fato*, molto diverso dal turbamento interiore dell'Io lirico, che è *la rinuncia*. Forse la speranza della guarigione è presente, forse l'Io lirico crede davvero che qualcosa possa cambiare, che si possa uscire dal sovrastante nulla che lo caratterizza.

¹⁸ Ivi, p. 228.

***C'è vento ancora a tutti gli sforzi* [SO, 294]**

Da *Serie Ospedaliera (1963 – 1965)*, in *Serie Ospedaliera*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 2012. Tre strofe di tre, quattro e due versi. La lunghezza dei versi varia dalle dodici sillabe del verso 8, alle dieci del verso 1, alle otto del verso 3. Il verso 7 è un quinario e il verso 9 un settenario. Tutti gli altri versi sono endecasillabi.

1 C'è vento ancora e tutti gli sforzi
 non servono a tenere la radura
 ferma nel suo proposito.

 Sento tintinnire l'erba, essa non

5 può, amarsi. Salvo che immettendo
 nell'aria fragranze, disobbedendo
 alla natura.

 Rocce covano serpi che correggono
 quell'idillio nascente.

v. 1, *C'è vento ancora*: l'inizio in *medias res* ci cala in un'immagine creata dall'Io lirico. Forse si tratta di una costruzione onirica. La /tʃ/ rende l'inizio dolce, come se si trattasse di un bellissimo sogno. La dolcezza però viene subito contrapposta dalla /k/, che accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹.

vv. 1 – 3, *e tutti gli sforzi non servono a tenere la radura ferma nel suo proposito*: l'immagine è rallentata dalla doppia oclusiva dentale sorda /t/. La costrittiva labiodentale sorda /f/ riporta l'impulso di una stretta fortissima, sentimento innalzato

¹Ivi, p. 234.

nella costrittiva alveolare sonora /r/ e trasportato fino alla fine dalla parola attraverso l'affricata. Le numerose costrittive alveolari sonore innalzano il tono, le elevano. La costrittiva labiodentale sorda /f/ stringe, la costrittiva alveolare sonora /r/ innalza, e l'occlusiva labiale sorda /p/ riporta la pienezza del momento, fermato improvvisamente dalla /t/.

v. 4, *sento tintinnire l'erba*: le numerose occlusive dentali sorde bloccano il momento. L'io lirico si trova nel bel mezzo di una radura, in cui il vento soffia, muove l'erba che emette un suono simile a un tintinnio, a uno scampanello. Sembra un luogo ameno, pacifico. Le /t/ rallentano il ritmo, creano uno stallo. L'io è il protagonista del verso.

v. 4 – 5, *essa non può amarsi*: la natura non si ama. La natura non si può amare così com'è stata creata. L'io lirico non può amare la sua natura. Le sibilanti trasportano l'impulso di tensione, di aggressività. L'io lirico si sdoppia nell'erba, che diventa protagonista dell'enunciato. La costruzione sintattica è formata da SN + SV.

vv. 5 – 6, *Salvo che immettendo nell'aria fragranze, disobbedendo alla natura*: c'è forse un unico modo perché la natura, questo paesaggio ameno creato dalla psiche dell'io riesca ad amarsi, ed è modificando la propria natura. L'io lirico deve modificare la propria natura se vuole riuscire ad amarsi, deve riempire la propria personalità di fragranze che non le appartengono, deve fingere di essere qualcun altro, nascondere la propria natura ed indossare la maschera che gli altri adoreranno. La /k/ e la /g/ accentuano «il rigetto, la pulsione di distruzione»². Il nesso /f – r/ indica lotta o avversione³. La doppia /b/ indica richiama fecondità, ampiezza, ampollosità, parto⁴.

v. 8, *Rocce covano serpi*: come se fossero delle chioce, i massi, i sassi stanno covando dei serpenti. Anche la fonetica di /'rɔttʃe/ e /'kjɔttʃe/ è simile: una richiama l'altra, soprattutto per il verbo /ko'vare/, tipico della femmina ovipara. I figli di questa madre però sono serpenti, viscosi, simbolo biblico del peccato. Nella psiche dell'io lirico, le zone d'ombra stanno per dare alla luce nuovi serpenti, nuovi problemi, nuovi

² *Ibidem*.

³ Ivi, p. 228.

⁴ Ivi, p. 227.

deliri: un vertiginoso caos che sconvolgerà l'esistenza.

vv. 8 – 9, *che correggono quell'idillio nascente*: la tranquillità appena nata deve essere subito corretta perché sbagliata, cioè fasulla, finta, erronea, non appartenente alla personalità dell'io, non reale. Il destino è caotico, la natura è vertiginosa: non esiste pace, non esiste tranquillità, e quando essa c'è, è finta e va immediatamente corretta. La /k/ e la /g/ accentuano «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁵. La /f/ indica euforia, piacere⁶. La doppia /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁷.

La descrizione di un luogo psichico, in cui tutto prende vita: la radura acquista nuovi propositi, li cambia, li perde; l'erba non riesce ad amarsi, a patto che non profumi, non emetta il suo odore gradevole, che diventa una *fragranza*, un profumo. Nell'*idillio* che sta per nascere, si nasconde già il male: i serpenti, nascosti sotto alle rocce.

Un sogno disturbato, che potrebbe trasformarsi in un incubo da un momento all'altro. La guarigione dalla malattia, l'acquisizione della normalità, la capacità di rapportarsi in modo sereno con la realtà sembrano avvicinati, quasi conquistati. Ma il germe della malattia giace nascosto nei meandri della psiche, e può riemergere da un momento all'altro.

⁵Ivi, p. 234.

⁶Ivi, p. 232.

⁷Ivi, p. 228.

***Faccia nell'erba odori quel poco* [SO, 295]**

Da *Serie Ospedaliera* (1963 – 1965), in *Serie Ospedaliera*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 2012. Tre strofe di quattro versi, tre e un solo verso. La lunghezza dei versi varia dall'endecasillabo (versi 1, 2, 3, 4, 7 e 8), al novenario del verso 6, al settenario del verso 9, fino al quadrisillabo del verso 5.

1 Faccia nell'erba odori quel poco
 che c'è da odorare. Sei stanco
 vuoi dormire, ma non puoi. Le
 rocce frastagliate prendono pose
5 sardoniche.

 La morte è nell'aria, ti sfugge
 solo per poco. Quando torni
 in pensione ti metti in ginocchio.

 O vorresti. Ma non puoi.

v. 1, *faccia*: /'fattʃa/, la costrittiva labiodentale sorda /f/ ripropone il desiderio di una stretta fortissima, un abbraccio, forse un grido d'aiuto. La /ʃ/ riporta una sorta di quiete non ben definita, forse vacillante.

v. 1, *nell'erba odori*: la costrittiva alveolare sonora /r/ eleva il tono, mentre la occlusiva labiale sonora /b/ trasporta sulla carta il desiderio di maternità, di parto, di vita, istinto di sopravvivenza. La polivibrante si ripresenta anche in /o'dori/.

v. 2, *che c'è*: la contrapposizione tra /k/ e /ʃ/ ripropone un conflitto interno all'Io lirico.

v. 2, *da odorare*: la doppia dentale sonora ferma il tempo, riporta in una

dimensione atemporale. La polivibrante innalza il tono.

v. 2, *sei stanco*: la sibilante trascina l'impulso di quiete, forse anche di noia.

v. 3, *vuoi dormire, ma non puoi*: la contrapposizione tra la costrittiva labiodentale sonora /v/ e la oclusiva labiale sorda /p/ accentua la contrapposizione semantica tra volere / potere. l'Io lirico vorrebbe dormire, ma è costretto a non farlo a causa dell'aggressione dell'insonnia.

v. 4, *le rocce frastagliate*: /'rɔtʃe/, che si collega alla fonetica iniziale di /'fatʃa/, /'rɔtʃe frastaʎʎate/, la contraddizione tra /ʃ/ e /ʎ/ ripropone in conflitto interno all'Io lirico.

v. 4, *prendono pose*: la doppia oclusiva labiale sorda /p/ ripropone il ristagno, l'ampollosità, la pienezza.

v. 5, *sardoniche*: /sar'dɔnike/, dove la dentale sonora detta il ritmo, seguita poi dalla oclusiva velare sorda /k/: due colpi di tamburo che segnano il ritmo. Un riso caustico, maligno, un riso che si permettono di avere le rocce.

v. 6, *la morte è nell'aria*: la costante minaccia della fine si avvicina in questa notte insonne. La morte, negativa e lugubre, aleggia nell'aria, trasformando quest'ultima da fonte di vita a portatrice di sventura. Le due polivibranti di /'mɔrte/ e di /'arʎa/, poste nel centro delle parole, fungono proprio a mezzo di confronto: il male e il bene, la cattiva e la buona sorte, la fine e l'inizio. L'Io lirico si sdoppia nella terza persona singolare rappresentata dalla *morte*. La struttura sintattica è formata da SN + SV.

v. 6, *ti sfugge*: l'Io lirico ora si rivolge a un Tu sconosciuto, che è sfuggito alla morte, quasi scivolandole tra le mani. La /dʒ/ addolcisce il tono cupissimo, quasi rendendo la situazione mortale accettabile. Il protagonista è ora il Tu: il rapporto dialettico fa scambiare i ruoli all'Io.

v. 7, *solo per poco*: la sibilante trasporta il senso mortale del verso precedente, e la doppia oclusiva labiale sorda ripropone in senso di ampollosità, pienezza, ristagno.

v. 7, *quando torni*: l'Io si riferisce ancora una volta al Tu, in un rapporto

dialettico incessante. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁸.

v. 8, *in pensione*: la descrizione dell'abitazione è realissima: una pensione, poco arredata, misera. La /p/ indica accumulo, ricchezza, che va a contrastare lo stesso sostantivo *pensione*.

v. 9, *ti metti in ginocchio*: lo sdoppiamento dell'Io continua. Il Tu si inginocchia, cerca di pregare, cerca un contatto con la divinità. La occlusiva nasale labiale sonora /m/ trasporta sulla pagina il desiderio di fusione materna, in questa occasione strettamente legato alla religiosità, alla preghiera, alla sfera divina e mistica. Può essere riscontrato anche un impulso di inferiorità, debolezza, collera.⁹ La /dʒ/ di /dʒi'nəkkjo/ addolcisce ulteriormente questo momento di supplica verso Dio, «*fa* sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»¹⁰. Il rapporto dialettico tra l'Io e il Tu cambia, in un vertiginoso rapporto dialettico che non si estingue.

v. 9, *O vorresti*, la preghiera potrebbe essere fatta, il desiderio da parte del Tu esiste, ed è fortissimo. La /v/ «*fa* sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»¹¹.

v. 9, *Ma non puoi*: lapidaria conclusione. Il desiderio di pregare, di congiungersi alla divinità sembra impossibile. Lo sdoppiamento tra l'Io e il Tu è funzionale a immaginare la scena dall'esterno: l'incapacità di pregare dell'Io è vista dal di fuori, come se qualcun altro stesse tentando di farlo. La /m/ e la /n/ indicano inferiorità, debolezza, collera.¹² Il soggetto è ancora il Tu, in cui si sdoppia l'Io.

Il sogno della lirica precedente è totalmente rovesciato: la fragranza dell'erba è diventata un odore che non si riesce a sentire. L'io lirico è a faccia in giù, come un cadavere. Il sogno si svela proprio per quello che è: una costruzione onirica, che ora non può più essere realizzata perché al realtà aggredisce inaspettatamente l'Io lirico e non

⁸ Ivi, p. 234.

⁹ Ivi, p. 228.

¹⁰ Ivi, p. 236.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Ivi, p. 228.

permette di dormire. Ora tutto ha un riso amaro in bocca, sardonico, e l'odore della morte ha preso il posto di quello dell'erba. Pregare forse è l'unica soluzione, ma anche questa non è accettabile: *Ma non puoi.*

***Cercare nel rompersi della sera un nascondiglio* [SO, 305]**

Da *Serie Ospedaliera (1963 – 1965)*, in *Serie Ospedaliera*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 2012. Due strofe di nove e quattro versi. La lunghezza delle sillabe variano dalle quindici sillabe dei versi 1, 4 e 8, alle quattordici dei versi 6, 11 e 12, agli endecasillabi dei versi 2, 3, 5. Il verso 9 è un ottonario e il verso 13 un quinario.

- 1 Cercare nel rompersi della sera un nascondiglio
meno adatto di questo che stimola i miei
riflessi in lunghe nappe obbligatorie. O
ritrovare tra le erbe frammiste di tenerezza
- 5 un'obbligatoria crudeltà il giorno che
tu fermasti gli occhi al solco della primavera
incantando un mondo di bestie con vetrali
lacrime che non scendevano ma s'imbrogliavano
nel tuo sonno tutto rose.
- 10 Cercare nel sonno che concede qualche mal
posto ristoro un'ombra gracile che fu quella
giovinezza persa fra stenti, quando doravi
il libro d'ore.

v. 1, *cercare*: /tʃer'kare/, il componimento si apre dolcemente grazie alla affricata palatale sorda /tʃ/. Il tono viene poi leggermente indurito dalla occlusiva velare sorda /k/. Tra le due, la costrittiva alveolare sonora /r/ innalza il carattere della lirica.

v. 1, *nel rompersi della sera*: le costrittive alveolari sonore /r/ restituiscono

vigore al testo, lo elevano. La occlusiva nasale labiale sonora /m/ riporta il desiderio di fusione materna, seguito successivamente dall'ampollosità della occlusiva labiale sorda /p/. Il ritmo è rallentato dalla doppia costrittiva alveolare sonora /l/. La sibilante in /'sera/ trascina l'impulso fino a innalzarlo nuovamente in /r/. Il soggetto non è espresso, sembra una voce fuori campo che non sale sul palcoscenico del teatro.

v. 1, *nascondiglio*: /naskon'diʎʎo/, la sibilante restituisce la quiete, la tranquillità, bloccata dalla occlusiva velare sorda /k/. La doppia costrittiva palatale sonora /ʎ/ si contrappone alla durezza precedente, ma altera la tranquillità.

v. 2, *meno adatto*: dentali sonore e sorde bloccano il ritmo, creando uno stallo. La /m/ inferiorità, debolezza, collera¹. La /m/ indica un contesto di inferiorità, debolezza, collera².

v. 2, di *questo che stimola*: il nesso /st/ di /'kwesto/ e /'stimola/ crea una situazione di attesa. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»³.

v. 3, *riflessi in lunghe*: la costrittiva labiodentale sorda /f/ ripropone la stretta fortissima, il cui impulso è trascinato nella doppia sibilante. La /g/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁴.

v. 3, *nappe obbligatorie*: /'nappe obbliga'torje/. La doppia occlusiva labiale sorda /p/ è messa in relazione con la doppia occlusiva labiale sonora /b/: l'ampollosità dell'erotismo, la pienezza dell'amplesso. La /g/ maca ancor di più il precedente «rigetto, la pulsione di distruzione»⁵.

v. 4 – 5, *O ritrovare tra le erbe frammiste di tenerezza*: la /r/ indica elevazione, la /t/ crea uno stallo, la /b/ richiama fecondità, ampiezza, ampollosità, parto⁶. Il nesso /f – r/ indica lotta o avversione⁷. La costruzione sintattica è formata da SV + SN + SN. Gli

¹ *Ibidem*.

² *Ibidem*.

³ Ivi, p. 234.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ivi, p. 227.

⁷ Ivi, p. 228.

impulsi qui espressi sono ricollegabili ai referenti ritrovamento, quindi ricerca, fatica nel recuperare, erba, naturalezza e mescolamento, miscuglio: un caos tra i malati e i sani, un divario che viene spegnendosi tra la normalità e la asocialità.

v. 5, *un'obbligatoria crudeltà*: ritorna la doppia occlusiva labiale sonora /b/ del verso precedente, maternità, fecondità, amplesso, ma questa volta è messa in contrapposizione alla /krudɛl'ta/, durissima con l'apertura in /k/, ribattuta dalla occlusiva dentale sonora /d/. L'accento tronco accentua l'asprezza del termine.

v. 6, *il giorno che tu fermasti gli occhi*: la costrittiva labiodentale sorda /f/ ripropone l'abbraccio fortissimo e travolgente, addolcito dalla costrittiva palatale sonora /k/. Il tono diventa serio nella doppia occlusiva velare sorda di /'ɔkki/. Il soggetto rimane il Tu: il rapporto dialettico non si estingue.

v. 6, *al solco*: la durezza della occlusiva velare sorda si ripropone in /'solko/. Le due costrittive alveolari sonore rallentano il ritmo. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁸.

v. 6, *della primavera*: /prima'vɜra/, parola piena di speranza, ampollosa nella occlusiva labiale sorda /p/, riportante la fusione materna nella occlusiva nasale labiale sonora /m/, spezzata dall'altezzosità della costrittiva labiodentale sonora /v/ e vertiginosamente innalzata dalla costrittiva alveolare sonora /r/.

v. 7, *incantando*: durezza in /k/, che accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁹, e stallo nelle due dentali sorda e sonora /d/ e /t/.

v. 7, *mondo di bestie*: ma occlusiva nasale labiale sonora /m/ si collega alla occlusiva labiale sonora /b/. La fusione materna è associata alla fecondità, al parto, alla produzione. Il nesso *s + t* restituisce tensione.

v. 7, *vetrali*: lacrime di vetro, pesanti, lacrime di dolore. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»¹⁰

v. 8, *lacrime*: lentezza nella costrittiva alveolare sonora /l/, durezza nella

⁸ Ivi, p. 234.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ivi, p. 236.

occlusiva velare sorda /k/ e infine desiderio di fusione materna nella occlusiva nasale labiale sonora /m/.

v. 8, *scendevano*: la /ʃ/ indica euforia, piacere¹¹, la dentale /d/ arresta, ferma, mentre la /v/ e la /n/ «fanno sì che domini la quiete e impongono una connotazione di godimento»¹². Il soggetto sono le lacrime, in cui si sdoppia l'Io lirico.

v. 8, *ma*: come un colpo all'improvviso, ma riporta il desiderio di fusione materna.

v. 8, *s'imbrogliavano*: in netta contrapposizione con *scendevano*. Come se si trattasse di due termini agli antipodi, essi sono posti uno a metà e l'altro alla fine del verso. La occlusiva nasale labiale sonora /m/ è immediatamente associata alla occlusiva labiale sonora /b/. Forse si tratta di un amplesso che sembra imbrogliare, addolcito dalla costrittiva palatale sonora /ʎ/. Il tono si spezza nella costrittiva labiodentale sonora /v/, fino a chiudersi nella occlusiva nasale dentale sonora /n/.

v. 9, *nel tuo sonno tutto rose*: continua in rapporto dialettico tra l'Io e il Tu. La contrapposizione tra la doppia occlusiva nasale dentale sonora /n/ e la doppia occlusiva dentale sorda /t/ di /'sonno/ e /'tutto/ marcano ancora di più la differenza tra il soggetto e il suo interlocutore. Il sonno del Tu è roseo, pacifico, calmo, mentre quello dell'Io è tormentato, molto spesso assente, alla perenne ricerca di un nascondiglio in cui poter sopravvivere. La costruzione sintattica è formata da SV + SN + SN. Gli impulsi qui espressi sono ricollegabili alla truffa, all'imbroglio, al sonno felice, quindi alla ingenuità, alla speranza di salvarsi in ogni caso dalla malattia, dalla psicosi, dalla pazzia, speranza che talvolta sembra vana.

v. 10, *Cercare*: ritorna esattamente come al verso 1 /tʃer'kare/. Dolcissima apertura della strofa finale.

v. 10, *sonno*: ancora una volta, il /'sonno/ è il protagonista del verso. Un sonno irrequieto.

v. 10, *che concede qualche mal*: le numerose occlusive velari sorde /k/

¹¹ Ivi, p. 232.

¹² Ivi, p. 236.

induriscono il tono. La oclusiva nasale labiale sonora /m/ ripropone il desiderio di fusione con la madre. Il protagonista è il sonno, altra terza persona singolare in cui si sdoppia l'Io poetico.

v. 11, *posto ristoro*: il sonno permette dei rifugi, dei nascondigli che non sono creati bene, che non sono sicuri, che non sono la salvezza. Il sonno permette di restare quasi salvi, ma non offre la certezza assoluta. La doppia oclusiva labiale sorda /p/ dona ampollosità al verso.

v. 11, *un'ombra gracile*: la fanciullezza dell'Io è vista come una fragilissima ombra che può spezzarsi come un ramoscello.

v. 12, *che fu quella giovinezza persa fra stenti*: un'infanzia, un passato perduto tra affanni, pene, fatiche, dolori. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹³. La /dʒ/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»¹⁴, il nesso /f – r/ indica lotta o avversione¹⁵.

vv. 12 – 13, *quando doravi il libro d'ore*: il rapporto dialettico ricompare e chiude l'intero componimento. Una giovinezza perduta, ma un mondo onirico dorato, in cui i ricordi, *il libro d'ore*, appare idilliaco e bellissimo. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»¹⁶, le laterali /l/ indicano un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna¹⁷. Il soggetto rimane sempre il Tu, in un rapporto dialettico con l'Io che non ha mai avuto termine.

Forse si può sfuggire alla morte, forse esiste il rimedio per salvarsi all'unica soluzione che sembra avere un'esistenza caotica e priva di serenità. Cercare nella sera un rifugio più adatto, o ritrovare nel mondo una crudeltà inaspettata, o nascondersi nelle illimitate costruzioni oniriche date dal sonno, e ricordare quell'infanzia ormai perduta.

¹³ Ivi, p. 234.

¹⁴ Ivi, p. 236.

¹⁵ Ivi, p. 228.

¹⁶ Ivi, p. 236.

¹⁷ Ivi, p. 228.

2. Alda Merini

Inseguire comportamenti corretti e socialmente accettati, essere una moglie fedele e una madre affettuosa, rinnegare il proprio Io: ecco che cosa ha spinto Alda Merini nelle braccia della malattia.

Quando venni ricoverata per la prima volta in manicomio ero poco più di una bambina, avevo sì due figlie e qualche esperienza alle spalle, ma il mio animo era rimasto semplice, pulito, sempre in attesa che qualche cosa di bello si configurasse al mio orizzonte; del resto ero poeta e trascorrevi il mio tempo tra le cure delle mie figliole e il dare ripetizione a qualche alunno, e molti ne avevo che venivano a scuola e rallegravano la mia casa con la loro presenza e le loro grida gioiose.¹

Dopo aver dato in escandescenza e aver picchiato il marito, la poetessa fu fatta internare proprio da quest'ultimo. Soltanto la prima degenza, avvenuta nel 1965, fu vissuta come una costrizione: gli altri ricoveri furono richiesti dalla donna stessa.

Provai a parlare di queste cose a mio marito, ma lui non fece cenno di comprenderle e così il mio esaurimento si aggravò, e morendo mia madre, alla quale io tenevo sommamente, le cose andarono di male in peggio tanto che un giorno, esasperata dall'immenso lavoro e dalla continua povertà e poi, chissà, in preda ai fumi del male, diedi in escandescenza e mio marito non trovò di meglio che chiamare un'ambulanza, non prevedendo certo che mi avrebbero portato in manicomio. Ma allora le leggi erano precise e stava di fatto che ancora nel 1965 la donna era soggetta all'uomo e che l'uomo poteva prendere

¹ A. Merini, *L'altra verità. Diario di una diversa*, Milano, Scheiwiller, 1986, ora in A. Merini, *Il suono dell'ombra. Poesie e prose 1953 – 2009*, Milano, Mondadori, p. 705. (D'ora in poi solo *Il suono dell'ombra*).

delle decisioni per ciò che riguardava il suo avvenire.²

La permanenza al Paolo Pini durò ben sette anni, fino al 1972, con brevissimi ritorni in famiglia, che non aiutavano di certo lo stato della poetessa. Soltanto alla fine degli anni Settanta Merini cominciò a scrivere su quell'esperienza, iniziò a sublimare in poesia la decadenza del corpo e della mente, il degrado fisico e psichico subito.

Le liriche stese saranno poi raccolte nella silloge *La Terra Santa*, edita da Scheiwiller nel 1984. «Per capire questo lungo periodo di ricoveri e dimissioni, rimangono le sue testimonianze, quella in prosa, *L'altra verità. Diario di una diversa*, e quella poetica, *La Terra Santa*, dove la Merini, dilatando la memoria dentro una vasta dimensione emotiva, canta le umilianti voragini del manicomio»³.

Nello studio saranno analizzate venti liriche della raccolta, indicata tra parentesi quadre dalle iniziali TS, seguita dal numero di pagina. L'edizione utilizzata è *Il suono dell'ombra. Poesie e prose 1953 – 2009*, edita da Mondadori, 2010.

² *Ibidem*.

³ A. Borsani, *Il buio illuminato di Alda Merini*, in A. Merini, *Il suono dell'ombra*, pp. VII – LXVIII.

v. 2, *delle oscure voragini del sogno*: lentezza espressa dalla doppia costrittiva alveolare sonora /l/. La /k/ batte nel centro come un colpo di tamburo. Un impulso di quiete è espresso dalla /dʒ/ e dalla /ɲ/ di /voʔradʒine/ e /ʔsoɲno/. Il paragone continua dal verso precedente: la degenza al Paolo Pini è ben peggiore di qualunque incubo.

v. 3, *eppur veniva qualche volta al tempo*: la doppia occlusiva labiale sorda /p/ esprime ampollosità, ristagno. La doppia /k/ di /ʔkwalke/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁴. La dentale sorda di /ʔtempo/ rallenta la situazione, sino a fermarla in un attimo atemporale. Le molteplici /v/ «fanno sì che domini la quiete e impongono una connotazione di godimento»⁵. La costruzione sintattica è formata da SV + SN + SN.

v. 4, *filamento di azzurro o una canzone*: la doppia costrittiva alveolare sonora trascina l'impulso di elevazione espresso dalla /r/. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁶.

v. 5, *lontana di usignolo o si schiudeva la tua bocca*: /ʔbokka/ esprime l'impulso di fertilità, maternità, parto, riproduzione, di amplesso. La bocca si schiude, fiorisce come una rosa rossa, il colore delle labbra. La /ɲ/ e la /v/ «fanno sì che domini la quiete e impongono una connotazione di godimento»⁷. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁸. La costruzione sintattica dei versi 4 e 5 è formata da SN + SN + SN + SV + SN: gli impulsi qui espressi sono ricollegabili ai referenti azzurro, interpretabile come cielo, purezza, affidabilità, serenità, usignolo e bocca, come contatto umano.

vv. 6 – 7, *la tua bocca mordendo nell'azzurro la menzogna feroce della vita*: l'azzurro della vita, del cielo, si contrappone al rosso richiamato dalle labbra, dalla bocca. La vita è una menzogna, morsa, stretta tra i denti, stritolata. La /b/ indica fecondità, ampiezza, ampollosità, parto⁹. Le z marcano la tensione, l'aggressività.¹⁰

⁴Ivi, p. 234.

⁵Ivi, p. 236.

⁶Ivi, p. 234.

⁷Ivi, p. 236.

⁸Ivi, p. 234.

⁹Ivi, p. 227.

¹⁰Ivi, p. 232.

La /p/ «*fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento*»¹¹

v. 8, *o una mano impietosa di malato*: la sovrabbondanza di occlusive nasali e labiali sonore /m/ e /n/ indica l'impulso di fusione materna, la stretta al nucleo familiare.

v. 9, *saliva piano sulla tua finestra*: lentezza immensa in questo verso, espressa dalle costrittiva alveolare sonora e dallo stallo creato dalla occlusiva dentale sorda di /'tua/.

v. 10, *sillabando il tuo nome e finalmente*: la doppia costrittiva alveolare sonora in /silla'bando/ rallenta ulteriormente il ritmo. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna¹². La /m/ indica inferiorità, debolezza, collera¹³.

v. 11, *sciolto il numero immondo*: la /m/ indica inferiorità, debolezza, collera¹⁴. La /f/ indica euforia, piacere¹⁵.

v. 12, *tutta la serietà della tua vita*: stallo iniziale in doppia /t/ seguito da lentezza in /l/. La /s/ marca la tensione, l'aggressività¹⁶. La /v/ «*fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento*»¹⁷

Secondo Roberta Alunni, questa «è una poesia che riparte dall'analisi grammaticale, come se veramente soltanto aggrappandosi all'alfabeto si potesse di nuovo percepire la realtà, ricomporre gli oggetti e ristabilire i ruoli delle persone»¹⁸. Il percorso che ha intrapreso Alda Merini per riconquistare se stessa è arduo, difficoltoso, e parte proprio dalle parole: come se fosse un bambino che si avvicina per la prima volta alla lingua, così la poetessa rivive quei drammatici ricordi sillabando il termine *manicomio*, e collegando ad esso, attraverso le libere associazioni, tutti i ricordi legati al

¹¹ Ivi, p. 236.

¹² Ivi, p. 228.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ivi, p. 232.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ivi, p. 236.

¹⁸ R. Alunni, *Alda Merini. L'«Io» in scena*, Firenze, Le Lettere, 2008, p. 61.

sostantivo. La schizofrenia sembra essere stata sconfitta, superata: è quindi ora necessario riappropriarsi della propria vita, del proprio Io.

v. 3, *e il delirio diventa eco*: l'Io lirico si sdoppia nel delirio, che qui diventa *eco*, un eco che rimbomba nella cassa di risonanza: nel manicomio. Le /d/ denotano uno stallo, un arresto, mentre la /v/ «*fa* sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»⁴. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁵. La struttura sintattica è formata da SN + SV + SN.

v. 4, *l'anonimità misura*: il nuovo protagonista è l'essere anonimo, un malato tra tutti i malati dell'ospedale. Nel manicomio, *l'anonimità* diventa il mezzo attraverso cui misurare e comparare tutti i degenti. La /n/ e la /m/ indicano inferiorità, debolezza, collera⁶, mentre la /s/ marca la tensione, l'aggressività⁷. La struttura sintattica è formata da SN + SN.

vv. 5 – 6, *il manicomio è il monte Sinai maledetto*: il soggetto ritorna ad essere il Paolo Pini, che diventa il monte Sinai. Nell'Esodo si narra della vicenda di Mosè sul Monte Sinai, o Monte Oreb: mentre pascolava il gregge del suocero, vide il fuoco in mezzo a un rovetto. Fu quindi chiamato da Dio ad attraversarlo senza sandali, perché quella era Terra Santa. Come Mosè, così Alda Merini è stata chiamata da Dio per attraversare la Terra Santa a piedi scalzi. La /m/ designa inferiorità, debolezza, collera.⁸ La /k/ calca «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁹. La /s/ impronta tensione, aggressività¹⁰. Le dentali denotano stallo, arresto, sosta. La costruzione sintattica è formata da SN + SV + SN.

vv. 6 – 8, *su cui tu ricevi le tavole di una legge agli uomini sconosciuta*: sempre sul monte Sinai, Mosè ricevette il Decalogo. Il decalogo che riceve Alda Merini, però, è sconosciuto. La /s/ marca la tensione, l'aggressività¹¹. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹². La /v/ e la /dʒ/ «fanno sì che domini la quiete e impongono

⁴ Ivi, p. 236.

⁵ Ivi, p. 234.

⁶ Ivi, p. 228.

⁷ Ivi, p. 232.

⁸ Ivi, p. 228.

⁹ Ivi, p. 234.

¹⁰ Ivi, p. 232.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Ivi, p. 234.

una connotazione di godimento»¹³. L'intero enunciato è formato da SN: gli impulsi qui proposti sono collegabili ai referenti biblici delle tavole della legge, interpretabili come una giustizia universale che gli uomini non hanno diritto di sapere.

«Nella trasfigurazione biblica, la sacralità è contaminata dalle ombre del sottosuolo»¹⁴. La malattia, la degenza, il ricovero, le cure psichiatriche, gli elettrochoc: forse tutto fa parte di un più ampio disegno, un progetto atto alla realizzazione di se stessi e alla scoperta del proprio io. Il Monte Sinai è il manicomio, fatto di deliri, urla, sporcizia, sofferenza: esso rappresenta però l'unico modo attraverso il quale è possibile raggiungere la salvezza, è possibile seguire le orme di Dio. Il rovetto infuocato è la camera del Paolo Pini, i piedi nudi di Mosè sono le insuperabili prove a cui Merini è costretta a sottoporsi: i farmaci, le terapie, fino ad arrivare alla sterilizzazione all'età di trentanove anni.

¹³ Ivi, p. 236.

¹⁴ R. Alunni, *op. cit.*, p. 65.

3 [TS, 205]

Da *La Terra Santa*, in A. Merini, *Il suono dell'ombra. Poesie e prose 1953 – 2009*, Milano, Mondadori, 2010. Una sola strofa di nove versi. Il verso 1 è endecasillabo, il verso 8 è un novenario, mentre gli altri versi sono settenari.

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

v. 1, *al cancello si aggrumano le vittime*: aggrumarsi, come se si trattasse di granelli di polvere. Lentezza in /l/, e successivo stallo /t/. Le vittime, cioè i malati psichiatrici, sono inutili come la polvere, fermi, immobili. La costruzione sintattica è formata da SN + SV + SN. L'io lirico si sdoppia in un'infinità di vittime, di grani di polvere.

v. 2, *volti nudi e perfetti*: nuovo stallo, già apparso in /'vittime/. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»¹. Le dentali denotano stallo. La /f/ indica una stretta fortissima e fissa.

v. 3, *chiusi nell'ignoranza*: la /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di

¹J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, p. 236.

distruzione»². La /ɲ/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»³. La z marca la tensione, l'aggressività⁴.

v. 4, *paradossali mani*: ampollosità in /p/, elevazione in /r/, stallo in /d/ e lentezza nella /l/. La nasale sonora /m/ indica desiderio di fusione materna.

v. 5, *avvinghiati ad un ferro*: il nesso *f + r* indica lotta o avversione⁵. Le /v/ «fanno sì che domini la quiete e impongono una connotazione di godimento»⁶.

v. 6, *e fuori il treno che passa*: si ripete il nesso *f + r*, che indica lotta o avversione⁷. Il nesso *t + r* indica stallo, elevazione. Ampollosità in /p/. La costruzione sintattica è formata da SN + SN + SV: gli impulsi qui trasmessi sono riconducibili al treno, forse alla velocità della vita, la vita ordinaria, vissuta senza la malattia, senza la psicopatia, senza il caos. La vita degli individui *normali*, dalla quale Merini è esclusa.

v. 7, *assolato leggero*: quiete in doppia /dʒ/. La doppia /s/ denota però aggressività.

v. 8, *uno schianto di luce propria*: ampollosità e elevazione in /'prɔprja/. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁸. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁹.

v. 9, *sopra il mio margine offeso*: la /m/ ripetuta due volte indica desiderio di fusione materna. Quietè in /dʒ/, la doppia /f/ indica il desiderio di una stretta fortissima.

Sono presenti due sintagmi verbali: tutto il resto della poesia è percorso da sintagmi nominali. Ciò sta ad indicare la trasposizione sulla carta di impulsi repressi.

I malati stanno al cancello, separati, divisi da tutto il resto dell'umanità. Lontano da loro, passa il treno che ospita i sani, quelli diversi da loro, prigionieri della loro stessa

² Ivi, p. 234.

³ Ivi, p. 236.

⁴ Ivi, p. 232.

⁵ Ivi, p. 228.

⁶ Ivi, p. 236.

⁷ Ivi, p. 228.

⁸ Ivi, p. 234.

⁹ Ivi, p. 228.

psicopatia. «Come in un limbo, [...] si sperimenta quel senso di estraneità a se stessi che non lascia scampo»¹⁰. La malattia richiude i degenti nell'ignoranza, nella incapacità di comprendere quale sia il loro destino, e quale sia la loro stessa natura.

Attraverso la sua opera poetica, Merini rivive passo per passo la degenza nell'ospedale psichiatrico, riporta alla coscienza quelle sensazioni che attanagliavano la sua anima. Rivive il cammino verso la ragione, l'abbandono della schizofrenia.

¹⁰R. Alunni, *op. cit.*, p. 64.

4 [TS, 206]

Da *La Terra Santa*, in A. Merini, *Il suono dell'ombra. Poesie e prose 1953 – 2009*, Milano, Mondadori, 2010. Una sola strofa di quattordici versi. La lunghezza dei versi varia dalle dieci sillabe del verso 5, ai novenari dei versi 1 e 3, agli ottonari dei versi 2, 7, 8 e 12, ai settenari dei versi 6, 9, 10, 11, 13 e 14, fino al quinario del verso 4.

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

5 Pensiero, dove hai le radici?
 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 Euridice,
 e così possa perderti
 nell'antro della follia.

v. 1, *Pensiero*: ampollosità e elevazione in /p/ e /r/. Il pensiero diventa l'interlocutore dell'Io. Tra i due si instaura un rapporto dialettico che proseguirà fino al termine del componimento.

v. 1, *più parole*: pienezza espressa dalla oclusiva labiale sorda /p/.

v. 2, *Ma cosa sei tu in sostanza*: /sos'tantsa/, stallo in /t/ e quiete in /ts/. La /m/ iniziale indica inferiorità, debolezza, collera¹. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»², mentre la /s/ marca la tensione, l'aggressività³. La struttura sintattica è formata da SN + SV + SN. Il rapporto dialettico tra l'Io lirico e il Tu è incessante.

v. 3, *qualcosa che lacrima a volte*: lentezza espressa dalle numerose /l/. La /k/ marca la tensione, l'aggressività⁴. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»⁵. La struttura sintattica è formata da SN + SV + SN.

v. 4, *e a volte dà la luce*: a /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»⁶. Lentezza nella laterale /l/ e stallo nella dentale sonora /d/.

v. 5, *Pensiero*: anafora. Ritorna l'ampollosità e l'elevazione iniziale.

v. 5, *dove hai le radici*: elevazione in /r/, stallo in /d/ e quiete in /ʃ/. La struttura sintattica è formata da SV + SN. L'Io si riferisce ancora al pensiero, il Tu con il quale tiene il rapporto dialettico.

v. 6, *Nella mia anima folle*: fusione materna espressa dalle nasali /m/; il nesso /f/ + /l/ indica un impulso di lontananza, volo.

v. 7, *o nel mio grembo*: fusione materna in /m/, fertilità espressa nella /b/, parto, fecondità, maternità. La /g/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹⁷.

v. 7, *distretto*: lentezza espressa dalla /t/. La /r/ esprime elevazione.

v. 8, *Sei così ardito, vorace*: stallo in /d/ e /t/. La /s/ iniziale marca la tensione, l'aggressività⁸. La /v/ e la /ʃ/ «fanno sì che domini la quiete e impongono una connotazione di godimento»⁹. Da questo momento, il protagonista è lo stesso pensiero:

¹ J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio*, p. 228.

² Ivi, p. 234.

³ Ivi, p. 232.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ivi, p. 236.

⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ivi, p. 234.

⁸ Ivi, p. 232.

⁹ p. 236.

L'Io lirico si è scansato per lasciare il posto sulla scena al Tu.

v. 9, *consumi ogni distanza*: fusione materna, quiete in /j/ e stallo in /d/ e /t/. La /k/ iniziale accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹⁰. La *z* riporta aggressività, tensione. La struttura sintattica è formata da SV + SN.

v. 10, *dimmi che io mi ritorca*: /m/ indica inferiorità, debolezza, collera¹¹, /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹², stallo in /t/. Un imperativo indirizzato al pensiero.

v. 11, *come ha già fatto Orfeo*: quiete in /dʒ/, stallo in doppia /t/. La /k/ indica «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹³, mentre la /m/ evidenzia inferiorità, debolezza, collera¹⁴. Il nesso /rf/ indica lotta o avversione¹⁵.

v. 12, *guardando la sua Euridice*: stallo in /d/. La /g/ indica «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹⁶. La /s/ mostra tensione, aggressività.

v. 13, *e così possa perderti*: ampollosità in /p/ e stallo in /d/.

v. 14, *nell'antro della follia*: lentezza in /l/.

C'è una forte prevalenza di sintagmi verbali, che trasportano sulla pagine le azioni mancate, le motilità inesprese.

«*La Terra Santa* è la raffigurazione della terra attraversata dal poeta, novello Orfeo, per riportare alla vita non solo la poesia-Euridice, ma se stesso, col peso umano di tutto il corpo. È un viaggio “fuori del mondo” secondo lo schema classico del folle. È il *topos* del viaggio oltremondano. La prova, umana e poetica, è estrema, ma è il segno distintivo di ogni grande poeta o eroe mitico che voglia ottenere la suprema ricompensa.

¹⁰ p. 234.

¹¹ p. 228.

¹² p. 234.

¹³ p. 234.

¹⁴ p. 228.

¹⁵ p. 228.

¹⁶ p. 234.

[...] È la prova dell'«eroe», però un eroe che, nel Novecento, [...] è [...] una fragile donna che lotta con i propri demoni»¹⁷.

Nelle *Georgiche* di Virgilio si narra di Orfeo, aedo che scende negli inferi per riavere la sua amata Euridice. Potrà riottenerla ad unica condizione, che gli viene imposta da Ade: non dovrà guardarla fino a quando non sarà uscito dall'inferno. Ma lì, sulla soglia, Orfeo si volta per guardare dritto negli occhi la donna che ama, perdendola per sempre. E allo stesso modo, Alda Merini si volta, lì, sulla soglia dell'inferno, e guarda dritto negli occhi il suo pensiero, guarda se stessa, si stringe forte la mano, fino a perdersi. Si lascia morire, si lascia andare negli inferi più tetri. «È ridicolo pensare che Orfeo abbia agito per errore, per capriccio o per amore. *Non si ama chi è morto*, ed Euridice si sarebbe portata dietro per sempre, nel sangue e nella carne, il sapore della morte e del nulla. In realtà Orfeo è sceso agli Inferi per cercare se stesso»¹⁸. Proprio come Orfeo, sceso negli inferi per trovare se stesso attraverso la morte di Euridice, così Merini scende nel manicomio per ritrovare il proprio Io attraverso la schizofrenia, attraverso la malattia.

¹⁷ Ivi, p. 66.

¹⁸ W. Ming 2, *La salvezza di Euridice*, in W. Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009, p. 200.

6 [TS, 208]

Da *La Terra Santa*, in A. Merini, *Il suono dell'ombra. Poesie e prose 1953 – 2009*, Milano, Mondadori, 2010. Una sola strofa di nove versi. La lunghezza dei versi varia dagli ottonari dei versi 1, 2, 3, 8 e 4, 5, 6, 7 con dialefe; il verso 9 è un settenario.

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

v. 1, *Affori, paese lontano*: il nesso /f – r/ indica lotta o avversione¹. Nella /p/ risiede ampollosità, ricchezza. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna². La /s/ marca la tensione, l'aggressività³. Le /n/ mostrano inferiorità, debolezza, collera⁴. Il verso è composto solo da SN: il ricordo di Affori, il luogo dove è ubicato l'istituto Paolo Pini, luogo «del primo vero internamento»⁵ apre il componimento.

¹J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, p. 228.

²*Ibidem*.

³Ivi, p. 232.

⁴Ivi, p. 228.

⁵R. Alunni, *op. cit.*, p. 52.

v. 2, *immerso nell'immondezza*: le numerose /m/ dimostrano inferiorità, debolezza, collera¹: tutte le pulsioni che ritornano al ricordo della prima degenza. Le /s/ e le /ts/ restituiscono tensione, aggressività.

v. 3, *qui si conoscono travi*: la /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»². Il nesso /tr/ restituisce arresto, fissità, sosta. La struttura sintattica è formata da SV + SN + SN. L'io lirico si sdoppia in una generica terza persona, che interpreta tutti i degenti della struttura.

v. 4, *e chiavistelli e domande*: la /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»³. La /v/ e la /m/ «fanno sì che domini la quiete e impongono una connotazione di godimento»⁴. La doppia laterale indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁵.

v. 5, *e tante tante paure*: le dentali indicano stallo, fissità, arresto. La /p/ crea ampollosità, ristagno. La /r/ porta elevazione.

v. 6, *Affori, posto nuovo*: nuovamente Affori è il perno su cui si sviluppa la poesia. Il nesso /f – r/ indica lotta o avversione⁶. La /n/ designa inferiorità, debolezza, collera⁷. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»⁸.

v. 7, *che quando si conviene*: le due /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁹. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»¹⁰. Il soggetto rimane sempre una terza persona indefinita; la struttura sintattica è formata da SN + SV.

v. 8, *ti manda il suo raggio nudo*: il protagonista ora diventa la stessa Affori, che

¹ J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, p. 228.

² Ivi, p. 234.

³ *Ibidem*.

⁴ Ivi, p. 236.

⁵ Ivi, p. 228.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Ivi, p. 236.

⁹ Ivi, p. 234.

¹⁰ Ivi, p. 236.

manda al Tu un *raggio nudo*. La dentale crea una sosta, uno stallo. La /m/ indica inferiorità, debolezza, collera¹¹. La /s/ trasmette aggressività, tensione. La /z/, invece, «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»¹².

v. 9, *dentro la cella muta*: la dentale crea uno stallo, le laterali indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna¹³. La /m/ indica inferiorità, debolezza, collera¹⁴.

Merini ricomincia il suo cammino verso la salvezza ricordando i luoghi della sua degenza. Il Paolo Pini si trova ad Affori, protagonista di questo componimento. I ricordi suscitati sono tetri, pieni di *immondezza*, ricolmi di paure. La degenza è fatta di silenzi e perplessità: i malati, gli schizofrenici stanziano in una *cella* buia, che solo ogni tanto riceve un raggio di sole timido. Affori è il paese della malattia, dell'incomunicabilità, della schizofrenia. Affori segna un ricordo doloroso, che però è obbligatorio rivivere per ritrovare la serenità, la razionalità, per sconfiggere il demone della malattia.

¹¹ Ivi, p. 228.

¹² Ivi, p. 236.

¹³ Ivi, p. 228.

¹⁴ *Ibidem*.

VICINO AL GIORDANO [TS, 209]

Da *La Terra Santa*, in A. Merini, *Il suono dell'ombra. Poesie e prose 1953 – 2009*, Milano, Mondadori, 2010. Una sola strofa di venti versi. La lunghezza dei versi varia dal senario del verso 11, ai settenari dei versi 1, 5, 6, 9, 10, 14, 18 e 20, agli ottonari dei versi 3, 4, 8 e 17, ai novenari dei versi 2, 13 e 19. I versi 7, 12, 15 e 16 sono endecasillabi.

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

dal mondo ci aveva divelti

20

come erbaccia obbrobriosa.

v. 1, *Ore perdute invano*: elevazione in /r/. La /p/ trasmette ricchezza, ampollosità, mentre le dentali rallentano il tono, segnando un arresto, una sosta. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»¹. Le /n/ indicano inferiorità, debolezza, collera².

v. 2, *nei giardini del manicomio*: le /n/ e le /m/ continuano a trasmettere collera, debolezza. La /dʒ/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»³. Le dentali creano uno stallo. La struttura sintattica dei versi 1 e 2 è formata solamente da SN.

v. 3, *su e giù per quelle barriere*: la /s/ trasporta ansia, tensione, aggressività. La /dʒ/, al contrario, «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»⁴. La /p/ racchiude ampollosità, la /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁵. La /b/ richiama fecondità, ampiezza, ampollosità, parto⁶.

v. 4, *inferocite dai fiori*: il nesso /f – r/ indica lotta o avversione⁷. La /ʃ/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»⁸. La /d/ e la /t/ creano uno stallo. Dominano ancora i SN.

v. 5, *persi tutti in un sogno*: la /p/ indica l'impulso di accumulo, ricchezza. Le dentali creano la sosta, e le /n/ trasportano l'aggressività, la tensione, l'ansia. Al contrario, la /ɲ/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»⁹.

¹ Ivi, p. 236.

² Ivi, p. 228.

³ Ivi, p. 236.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ivi, p. 234.

⁶ Ivi, p. 227.

⁷ Ivi, p. 228.

⁸ Ivi, p. 236.

⁹ Ivi, p. 236.

v. 6, *di realtà che fuggiva*: la dentale ferma subito il ritmo, la /r/ crea elevazione, la /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹⁰. La /f/ indica una stretta fortissima. La doppia /dʒ/ «*fa* sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»¹¹. Dopo una serie di SN, si trova il primo SV: *fuggiva*.

v. 7, *buttata dietro le nostre spalle*: la /b/ richiama fecondità, ampiezza, ampollosità, parto¹². Le dentali creano la sosta, lo stallo, l'arresto. La /n/ designa inferiorità, debolezza, collera¹³. La doppia laterale indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna¹⁴.

v. 8, *da non so quale chimera*: la /d/ arresta la scena, la /n/ la carica di rabbia e collera e furia. Le doppie /k/ accentuano «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹⁵. La /m/ continua la foga precedente. L'io diventa per la prima volta il protagonista, ed esprime un dubbio.

v. 9, *E dopo un incontro*: la dentale crea uno stallo, la /p/ trasporta ampollosità, la /n/ crea ansia, tensione, rabbia. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹⁶.

v. 10, *qualche malato sorride*: le /k/ enfatizzano «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹⁷. La /m/ indica inferiorità, debolezza, collera¹⁸. La struttura sintattica dei versi 9 e 10 è formata da SN + SN + SV: i protagonisti sono ora i malati, in cui si sdoppia l'io lirico. Una terza persona plurale che comprende tutti i degenti dell'ospedale.

v. 11, *alle false feste*: le laterali indicano un desiderio istintivo che si rallenta,

¹⁰ p. 234.

¹¹ Ivi, p. 236.

¹² Ivi, p. 227.

¹³ Ivi, p. 228.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ivi, p. 234.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ivi, p. 228.

ristagna¹⁹. Le /f/ sono l'impulso di una stretta fortissima, lunghissima. Le /s/ trasportano ansia, rancore.

v. 12, *Tempo perduto in vorticosi pensieri*: la dentale ferma il tempo, la /p/ trasporta ampollosità, e la /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»²⁰.

v. 13, *assiepati dietro le sbarre*: la doppia /s/ marca la tensione, l'aggressività²¹. L'ampollosità è portata dalla /p/, la dentale crea uno stallo, una sosta: ferma il tempo e trasforma il ricordo delle *sbarre* in una sensazione reale, come se davvero ci fosse del ferro tra le mani dell'Io. La /b/ richiama fecondità, ampiezza, ampollosità, parto²².

v. 14, *come rondini nude*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»²³. La /m/ inferiorità, debolezza, collera²⁴. La /r/ indica elevazione. Le /n/ trasmettono aggressività, tensione. Le dentali rallentano il ritmo.

v. 15, *Allora abbiamo ascoltato sermoni*: le laterali indicano un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna²⁵. Le /b/ richiama fecondità, ampiezza, ampollosità, parto²⁶. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»²⁷.

v. 16, *abbiamo moltiplicato i pesci*: le /b/ richiama fecondità, ampiezza, ampollosità, parto²⁸. Le /m/ riportano il senso di inferiorità, debolezza, collera²⁹. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna³⁰. La /k/ accentua «il rigetto, la

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Ivi, p. 236.

²¹ Ivi, p. 232.

²² Ivi, p. 227.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Ivi, p. 228.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Ivi, p. 227.

²⁷ Ivi, p. 234.

²⁸ Ivi, p. 227.

²⁹ Ivi, p. 228.

³⁰ *Ibidem*.

pulsione di distruzione»³¹. La /ʃ/ indica euforia, piacere³². L'io lirico si sdoppia in una molteplicità di anime, di corpi, di malati, di degenti, di schizofrenici: l'altra metà del mondo.

v. 17, *laggiù vicino al Giordano*: la /l/ indica lentezza, ristagno. La /dʒ/ e la /v/ «fanno sì che domini la quiete e impongono una connotazione di godimento»³³.

v. 18, *ma il Cristo non c'era*: la /m/ la /n/ indicano inferiorità, debolezza, collera³⁴. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»³⁵. La /ʃ/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»³⁶.

v. 19, *dal mondo ci aveva divelti*: la dentale sospende il tempo, e la /m/ carica la scena di tensione, di ansia. La /ʃ/ e le /v/, al contrario, «fanno sì che domini la quiete e impongono una connotazione di godimento»³⁷.

v. 20, *come erbaccia obbrobriosa*: la /k/ rigetta, distrugge. La /b/ richiama fecondità, ampiezza, ampollosità, parto³⁸.

I malati nel manicomio vagano nei giardini come nomadi, richiusi dalle sbarre abbellite dai fiori, mentre la realtà fuggiva, la vita vera stava al di fuori. Quando si diventa “malati” davvero, scoppia una crepa che si trasforma in uno squarcio irreparabili, in cui «l'altro appare incomprensibile, imprevedibile e perciò stesso pericoloso»³⁹. La frontiera è stata oltrepassata, e sembra impossibile poter tornare indietro. Il rapporto con gli altri è fatale, potrebbe comportare le più terribili sofferenze. È necessario porre una vera e propria divisione tra quelli che stanno al di là e quelli che stanno al di qua di quella linea, che non deve più essere immaginaria, ma la cui funzione

³¹ Ivi, p. 234.

³² Ivi, p. 232.

³³ Ivi, p. 236.

³⁴ Ivi, p. 228.

³⁵ Ivi, p. 234.

³⁶ Ivi, p. 236.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Ivi, p. 227.

³⁹ R. Lorenzini, S. Sassaroli, *op. cit.*, Roma, La Nuova Italia scientifica, 1992, p. 11.

deve essere quella di proteggere fisicamente i sani dai malati. Ed ecco allora il significato delle «sbarre dei manicomi o i parchi con i cancelli lussuosi delle cliniche psichiatriche»⁴⁰, come il Paolo Pini, ospedale psichiatrico costruito agli inizi del Novecento nella periferia di Milano: «Nato come manicomio cittadino per eccellenza, nella cintura della città, pressoché disabitata agli inizi del Novecento, venne dunque edificata questa struttura contenitiva che però, nel corso degli anni, in concomitanza con la progressiva crescita di Milano, divenne una cittadella nella città: quello che doveva restare nascosto agli occhi di tutti, ora fa parte di un tessuto urbano che non ha potuto, nella sua espansione, non tener conto dell'imponenza di quelle mura di cinta.»⁴¹ La situazione dei malati è trasportata nella dimensione biblica, ed ecco allora che appare il Giordano, il più importante fiume della Palestina, e proprio vicino a quel fiume i malati hanno ascoltato sermoni, hanno moltiplicato i pesci: in tutta questa trasfigurazione biblica, però, Cristo non c'è: ha abbandonato i malati, li ha *divelti* dal mondo. «I riferimenti biblici sono numerosi ma si sviluppano tutti in *absentia*: è nel deserto della fede che Cristo ha provato la sua fedeltà al Padre, così è nella solitudine che i malati sperimentano la propria appartenenza a se stessi»⁴².

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ A. Ombretta, *Ospedale Psichiatrico Paolo Pini (ex) – complesso*, <<http://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/MI220-00053/>>, 2005, aggiornato 28 maggio 2012, ultima consultazione 1 agosto 2013.

⁴² R. Alunni, *op. cit.*, p. 71.

9 [TS, 211]

Da *La Terra Santa*, in A. Merini, *Il suono dell'ombra. Poesie e prose 1953 – 2009*, Milano, Mondadori, 2010. Una sola strofa di quindici versi. I versi 1, 8, 9, 10, 12 e 13 sono endecasillabi. I versi 4, 14 e 15 sono novenari. I versi 5 e 11 sono ottonari. I versi 3 e 6 sono settenari. Il verso 2 è un quinario.

1 Gli inguini sono la forza dell'anima,
 tacita, oscura,
 un germoglio di foglie
 da cui esce il seme del vivere.

5 gli inguini sono tormento,
 sono poesia e paranoia,
 delirio di uomini.
 Perdersi nella giungla dei sensi,
 asfaltare l'anima di veleno,

10 ma dagli inguini può germogliare Dio
 e sant'Agostino e Abelardo,
 allora il miscuglio delle voci
 scenderà fino alle nostre carni
 a strapparci il gemito oscuro

15 delle nascite ultraterrestri.

v. 1, *Gli inguini sono la forza dell'anima*: la /k/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»¹. La /g/ accentua «il rigetto, la pulsione di

¹J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, p. 236.

distruzione»². La /s/ e la /ts/ marcano la tensione, l'aggressività³. Il nesso /f – r/ indica lotta o avversione⁴. Le nasali /m/ ed /n/ rivelano il poter fare, la gioia maschile e materna, l'incontro, la fusione, il termine medio.⁵ La struttura sintattica è formata da SN + SV + SN. L'Io lirico si sdoppia in una terza persona plurale, lasciando lo spazio della scena totalmente agli *inguini*, che sono *la forza dell'anima*.

v. 2, *tacita, oscura*: le dentali denotano stallo, arresto, sosta. La /tʃ/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»⁶. La /s/ marca l'aggressività, la /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁷. La /r/ indica elevazione.

v. 3, *un germoglio di foglie*: la /ʒ/ e la /ʎ/ «fanno sì che domini la quiete e impongono una connotazione di godimento»⁸. La /m/ trasporta il poter fare, l'incontro, la fusione, il termine medio⁹. La /f/ indica una stretta forte e fissa.

v. 4, *da cui esce il seme del vivere*: la dentale crea uno stallo. La /k/ accentua il rigetto, la /f/ indica euforia, piacere¹⁰, la /m/ e la /v/ «fanno sì che domini la quiete e impongono una connotazione di godimento»¹¹. La struttura sintattica è formata da SN + SV + SN. Dagli *inguini*, protagonisti indiscussi dell'intera poesia, nasce *il seme del vivere*: la vita stessa, la forza vitale.

v. 5, *Gli inguini sono tormento*: la /ʎ/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»¹². La /g/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹³. La /s/ trasporta tensione, aggressività, la /r/ elevazione. Gli *inguini* continuano ad essere gli unici protagonisti.

² Ivi, p. 234.

³ Ivi, p. 232.

⁴ Ivi, p. 228.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ivi, p. 236.

⁷ Ivi, p. 234.

⁸ Ivi, p. 236.

⁹ Ivi, p. 228.

¹⁰ Ivi, p. 232.

¹¹ Ivi, p. 236.

¹² *Ibidem*.

¹³ Ivi, p. 234.

v. 6, *sono poesie e paranoia*: le /p/ stanno ad indicare ampollosità. La /z/ trasmette tensione, la /r/ elevazione.

v. 7, *delirio di uomini*: la dentale crea uno stallo, la /l/ designa un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna¹⁴. La /m/ e la /n/ indicano inferiorità, debolezza, collera¹⁵.

v. 8, *Perdersi nella giungla dei sensi*: la /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La dentale crea uno stallo. La /ʒ/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»¹⁶. La /g/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹⁷. La /s/ trasmette ansia, tensione, collera.

v. 9, *asfaltare l'anima di veleno*: la /s/ riporta la tensione del verso precedente, la /f/ segnala una stretta forte e fissa, la /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna¹⁸. La /n/, la /v/ e la /m/ riportano inferiorità, debolezza, collera¹⁹.

v. 10, *ma dagli inguini può germogliare Dio*: la /m/ designa il poter fare, la gioia maschile e materna, l'incontro, la fusione, il termine medio²⁰. La /ʎ/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»²¹. La /g/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»²². La dentale /d/ denota stallo, arresto, sosta. La costruzione sintattica è formata da SN + SV + SN. Qui il protagonista è Dio, che sostituisce gli inguini e si porta al centro della scena.

v. 11, *e sant'Agostino e Abelardo*: la /g/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»²³. La /b/ richiama fecondità, ampiezza, ampollosità, parto²⁴. Le dentali

¹⁴ Ivi, p. 228.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ivi, p. 236.

¹⁷ Ivi, p. 234.

¹⁸ Ivi, p. 228.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Ivi, p. 236.

²² Ivi, p. 234.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Ivi, p. 227.

sorde e sonore creano uno stallo, un arresto. Dagli inguini può nascere Dio, e possono nascere anche santi.

v. 12, *allora il miscuglio delle voci*: le laterali indicano un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna²⁵. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»²⁶. La /k/ e la /v/ «fanno sì che domini la quiete e impongono una connotazione di godimento»²⁷.

v. 13, *scenderà fino alle nostre carni*: la /ʃ/ designa euforia, piacere²⁸. Le laterali indicano un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna²⁹. La /f/ indica una stretta forte e fissa. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»³⁰. Il soggetto è qui *il miscuglio delle voci*, che prende il posto di Dio.

v. 14, *e strapparci il gemito oscuro*: la doppia /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /z/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»³¹, mentre la /m/ indica il poter fare, la gioia maschile e materna, l'incontro, la fusione, il termine medio. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»³². Il miscuglio di voci strapperà la carne agli uomini.

v. 15, *delle nascite ultraterrestri*: le dentali creano una sosta, la /ʃ/ trasmette euforia, godimento, piacere. La /r/ porta elevazione: il frutto degli inguini è pregiatissimo, al di fuori della realtà comune, è *il gemito oscuro* delle carni umane.

«Non un'ascesa, ma una caduta ininterrotta, dunque, che porta ai limiti estremi del Bene e del Male senza capire esattamente quale sia il significato di simili parole. Tuttavia, è proprio dagli inguini che può *germogliare Dio*, è dalle parte più basse e oscene del nostro Io che scaturisce un nuovo rivolo di vita, *il seme del vivere*, la linfa

²⁵ Ivi, p. 228.

²⁶ Ivi, p. 234.

²⁷ Ivi, p. 236.

²⁸ Ivi, p. 232.

²⁹ Ivi, p. 228.

³⁰ Ivi, p. 234.

³¹ Ivi, p. 236.

³² Ivi, p. 234.

contaminata che ricomponi i corpi devastati, perché bisogna *perdersi nella giungla dei sensi, / asfaltare l'anima di veleno, / [...] allora il miscuglio delle voci / scenderà fino alle nostre carni / a strapparci il gemito oscuro / delle nascite ultraterrene*»³³.

Il percorso che Merini compie per ritrovare se stessa, per ottenere dalla malattia e dalla degenza il proprio Io, la propria vita, parte dall'umiltà, dalla bassezza del corpo. È negli inguini, nell'amplesso sessuale che Merini riscopre la vera forza di Dio, in grado di salvarla dalla schizofrenia e di liberarla dalla malattia, dalla psicosi. Gli anni passati al Paolo Pini sono segnati dalle terapie, dagli elettrochoc, dal sudiciume di celle poche illuminate. Per affrontare tutto questo, Merini riscopre se stessa, e comincia dai genitali, dall'erotismo, dalla gravidanza, il vero mezzo attraverso cui può germogliare la vita.

³³R. Alunni, *op. cit.*, p. 72.

12 [TS, 241]

Da *La Terra Santa*, in A. Merini, *Il suono dell'ombra. Poesie e prose 1953 – 2009*, Milano, Mondadori, 2010. Una sola strofa di sette versi, tutti endecasillabi.

1 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
5 può trasparirmi adesso dalla pelle
 ed è un canto d'amore che matura
 questa mia eternità senza confini.

v. 1, *Io ho scritto per te ardue sentenze*: L'io lirico è al centro della scena, unico e indiscusso protagonista. Tiene un rapporto dialettico con un Tu, per il quale ha scritto *ardue sentenze*. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /r/ trasporta elevazione. Le dentali denotano stallo, arresto, sosta. Le s e la z marcano la tensione, l'aggressività². La struttura sintattica è formata da SN + SV + SN.

v. 2, *ho scritto per te tutto il mio declino*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»³. Le dentali denotano stallo, arresto, sosta. La /m/ designa inferiorità, debolezza, collera⁴. La laterale indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁵. Il

¹J. Krsteva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, p. 234.

²Ivi, p. 232.

³Ivi, p. 234.

⁴Ivi, p. 228.

⁵*Ibidem*.

soggetto è sempre l'io lirico. La struttura sintattica è formata da SV + SN + SN. Gli impulsi qui rappresentati sono collegabili al declino, alla discesa.

v. 3, *ora mi anniento, e niente può salvare*: L'io lirico lascia ora il posto al *niente*, che diventa il nuovo protagonista del verso. Le nasali /n/ e /m/ designano inferiorità, debolezza, collera⁶. La /p/ inferiorità, debolezza, collera⁷. La /s/ riporta aggressività, tensione. La /v/ «*fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento*»⁸.

v. 4, *la mia voce devota; solo un canto*: la laterale indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁹. Le /v/ «*fanno sì che domini la quiete e impongono una connotazione di godimento*»¹⁰. La /m/ rappresenta inferiorità, debolezza, collera¹¹. La /k/ accentua «*il rigetto, la pulsione di distruzione*»¹². La /s/ riporta aggressività, tensione.

v. 5, *può trasparirmi adesso dalla pelle*: il protagonista è un canto, che traspare dalla pelle dell'io lirico. La dentale denota stallo, arresto, sosta, la /r/ indica elevazione, la /m/ riporta il poter fare, la gioia maschile e materna, l'incontro, la fusione, il termine medio. Le laterali indicano un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna¹³.

v. 6, *ed è un canto d'amore che matura*: la /k/ accentua «*il rigetto, la pulsione di distruzione*»¹⁴. Le dentali segnano uno stallo, un arresto, la sosta. Le /m/ sono la gioia, la riuscita, la fusione. Il soggetto è il *canto d'amore* che matura. La /r/ indica elevazione.

v. 7, *questa mia eternità senza confini*: le /k/ calcano «*il rigetto, la pulsione di distruzione*»¹⁵. Le dentali indicano una sosta, un arresto. La /f/ designa una stretta fortissima e fissa.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Ivi, p. 236.

⁹ Ivi, p. 228.

¹⁰ Ivi, p. 236.

¹¹ Ivi, p. 228.

¹² Ivi, p. 234.

¹³ Ivi, p. 228.

¹⁴ Ivi, p. 234.

¹⁵ *Ibidem*.

«Con l'immagine del manicomio, la Merini riprende il *topos* della separatezza e della sovversività della follia e si inserisce nel modello letterario della follia, per raccontare la quale è necessario un alto grado di formalizzazione, quello che fa scrivere *ardue sentenze: 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*»¹⁶.

Il percorso alla ricerca di se stessi e del proprio Io continua. In questo componimento Merini scrive al manicomio, suo interlocutore, in cui ha subito i più obbrobriosi trattamenti. È un rapporto dialettico che rappresenta «per la Merini la prova di un confronto con se stessa, con gli altri, con le istituzioni, che non ha concesso sconti»¹⁷. Il manicomio prende vita, parla, ascolta: diventa quasi una figura umana, emblema della schizofrenia, della degenza, della ricerca vertiginosa del proprio Io.

¹⁶R. Alunni, *op. cit.*, p. 69.

¹⁷*Ibidem.*

IL NOSTRO TRIONFO [TS, 215]

Da *La Terra Santa*, in A. Merini, *Il suono dell'ombra. Poesie e prose 1953 – 2009*, Milano, Mondadori, 2010. Una sola strofa di ventinove versi. I versi 10 e 11 sono quinari, i versi 2, 3, 4, 13 e 24 sono ottonari. Il verso 12 è un novenario. Tutti i restanti versi sono settenari.

1 Il piede della follia
 è macchiato di azzurro,
 con esso abbiamo migrato
 sui monti dell'ascensione,
 5 il piede della follia
 non ha nulla di divino
 ma la mente ci porta
 lungo le ascese bianche
 dove fiotta la neve
 10 cresce il sambuco,
 geme l'agnello;
 abbiamo attraversato ponti
 esaminato misure,
 e quando l'ombra cupa
 15 del delirio incombeva
 sulla nuca profonda
 noi chinavamo il capo
 come sotto una legge,

e la legge mosaica
 20 noi l'abbiamo composta
 ricavando spezzoni
 dagli altipiani chiusi;
 ecco, il nostro trionfo
 viene giù dalle montagne
 25 come larga cascata;
 noi siamo restati
 angeli uguali a quelli
 che un giorno d'aurora
 hanno messo ali.

v. 1, *Il piede della follia*: /d/ denota stallo, arresto, sosta. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna¹. La /f/ segna una stretta forte e fissa.

v. 2, *è macchiato di azzurro*: la /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»². La /r/ trasporta elevazione. La /m/ mostra inferiorità, debolezza, collera³.

v. 3, *con esso abbiamo migrato*: /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /b/ richiama fecondità, ampiezza, amplosità, parto⁴. La /r/ trasporta elevazione. La /m/ mostra inferiorità, debolezza, collera⁵. La /s/ marca la tensione, l'aggressività⁶.

v. 4, *sui monti dell'ascensione*: /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /s/ marca la

¹J. Kristeva, *op. cit.*, p. 228.

²Ivi, p. 234.

³Ivi, p. 228.

⁴Ivi, p. 227.

⁵Ivi, p. 228.

⁶Ivi, p. 232.

tensione, l'aggressività⁷. La /m/ mostra inferiorità, debolezza, collera⁸. La /f/indica euforia, piacere⁹.

v. 5, *il piede della follia*: /d/ denota stallo, arresto, sosta. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna¹⁰. La /f/ segna una stretta forte e fissa.

v. 6, *non ha nulla di divino*: /d/ denota stallo, arresto, sosta. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»¹¹

v. 7, *ma la mente ci porta*: /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna¹². La /m/ mostra inferiorità, debolezza, collera¹³.

v. 8, *lungo le ascese bianche*: la /k/accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹⁴. La /b/ richiama fecondità, ampiezza, ampollosità, parto¹⁵. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna¹⁶. La /f/indica euforia, piacere¹⁷.

v. 9, *dove fiotta la neve*: /d/ e /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /f/ segna una stretta forte e fissa. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»¹⁸.

v. 10, *cresce il sambuco*: la /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹⁹.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Ivi, p. 228.

⁹ Ivi, p. 232.

¹⁰ Ivi, p. 228.

¹¹ Ivi, p. 236.

¹² Ivi, p. 228.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Ivi, p. 234.

¹⁵ Ivi, p. 227.

¹⁶ Ivi, p. 228.

¹⁷ Ivi, p. 232.

¹⁸ Ivi, p. 236.

¹⁹ Ivi, p. 234.

La /f/ indica euforia, piacere²⁰. La /s/ marca la tensione, l'aggressività²¹. La /r/ trasporta elevazione. La /b/ richiama fecondità, ampiezza, ampollosità, parto²². La /m/ mostra inferiorità, debolezza, collera²³.

v. 11, *geme l'agnello*: La /m/ mostra inferiorità, debolezza, collera²⁴. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna²⁵. La /p/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»²⁶

v. 12, *abbiamo attraversato ponti*: le /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /b/ richiama fecondità, ampiezza, ampollosità, parto²⁷. La /r/ trasporta elevazione. La /m/ mostra inferiorità, debolezza, collera²⁸. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»²⁹

v. 13, *esaminato misure*: la /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /s/ marca la tensione, l'aggressività³⁰. La /m/ mostra inferiorità, debolezza, collera³¹. La /r/ trasporta elevazione. La /m/ mostra inferiorità, debolezza, collera³².

v. 14, *e quando l'ombra cupa*: la /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»³³. La /b/ richiama fecondità, ampiezza, ampollosità, parto³⁴. La /m/ mostra inferiorità, debolezza, collera³⁵. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio

²⁰ Ivi, p. 232.

²¹ *Ibidem*.

²² Ivi, p. 227.

²³ Ivi, p. 228.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Ivi, p. 236.

²⁷ Ivi, p. 227.

²⁸ Ivi, p. 228.

²⁹ Ivi, p. 236.

³⁰ Ivi, p. 232.

³¹ Ivi, p. 228.

³² *Ibidem*.

³³ Ivi, p. 234.

³⁴ Ivi, p. 227.

³⁵ Ivi, p. 228.

istintivo che si rallenta, ristagna³⁶.

v. 15, *del delirio incombeva*: la /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»³⁷. Le /d/ denotano stallo, arresto, sosta. La /b/ richiama fecondità, ampiezza, ampollosità, parto³⁸. La /m/ mostra inferiorità, debolezza, collera³⁹. La /v/ «*fa* sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»⁴⁰. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁴¹.

v. 16, *sulla nuca profonda*: la /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁴². La /s/ marca la tensione, l'aggressività⁴³. La /r/ trasporta elevazione. La /d/ denota stallo, arresto, sosta. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁴⁴. La /f/ segna una stretta forte e fissa.

v. 17, *noi chinavamo il capo*: la /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁴⁵. La /m/ mostra inferiorità, debolezza, collera⁴⁶. La /v/ «*fa* sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»⁴⁷. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza.

v. 18, *come sotto una legge*: la /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁴⁸. La /s/ marca la tensione, l'aggressività⁴⁹. La /m/ mostra inferiorità,

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Ivi, p. 234.

³⁸ Ivi, p. 227.

³⁹ Ivi, p. 228.

⁴⁰ Ivi, p. 236.

⁴¹ Ivi, p. 228.

⁴² Ivi, p. 234.

⁴³ Ivi, p. 232.

⁴⁴ Ivi, p. 228.

⁴⁵ Ivi, p. 234.

⁴⁶ Ivi, p. 228.

⁴⁷ Ivi, p. 236.

⁴⁸ Ivi, p. 234.

⁴⁹ Ivi, p. 232.

debolezza, collera⁵⁰. Le /d/ denotano stallo, arresto, sosta. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁵¹.

v. 19, *e la legge mosaica*: la /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁵². La /m/ mostra inferiorità, debolezza, collera⁵³. La /s/ marca la tensione, l'aggressività⁵⁴. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁵⁵.

v. 20, *noi l'abbiamo composta*: la /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁵⁶. Le denota stallo, arresto, sosta. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /b/ richiama fecondità, ampiezza, ampollosità, parto⁵⁷. La /s/ marca la tensione, l'aggressività⁵⁸. La /m/ mostra inferiorità, debolezza, collera⁵⁹. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁶⁰.

v. 21, *ricavando spezzoni*: La /d/ denota stallo, arresto, sosta. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁶¹. La /s/ marca la tensione, l'aggressività⁶². La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»⁶³. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /r/ trasporta elevazione.

v. 22, *dagli altipiani chiusi*: la /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁶⁴. Le /d/ e /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /p/ trasporta l'impulso di

⁵⁰ Ivi, p. 228.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Ivi, p. 234.

⁵³ Ivi, p. 228.

⁵⁴ Ivi, p. 232.

⁵⁵ Ivi, p. 228.

⁵⁶ Ivi, p. 234.

⁵⁷ Ivi, p. 227.

⁵⁸ Ivi, p. 232.

⁵⁹ Ivi, p. 228.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Ivi, p. 234.

⁶² Ivi, p. 232.

⁶³ Ivi, p. 236.

⁶⁴ Ivi, p. 234.

accumulo, ricchezza. La /s/ marca la tensione, l'aggressività⁶⁵. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁶⁶.

v. 23, *ecco, il nostro trionfo*: Le /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁶⁷. La /s/ marca la tensione, l'aggressività⁶⁸. La /f/ segna una stretta forte e fissa.

v. 24, *viene giù dalle montagne*: La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /m/ mostra inferiorità, debolezza, collera⁶⁹. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»⁷⁰. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁷¹.

v. 25, *come larga cascata*: La /t/ mostra stallo, arresto, sosta. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁷². La /s/ marca la tensione, l'aggressività⁷³. La /m/ mostra inferiorità, debolezza, collera⁷⁴. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁷⁵.

v. 26, *noi siamo restati*: Le /t/ definiscono stallo, arresto, sosta. La /s/ marca la tensione, l'aggressività⁷⁶. La /r/ trasporta elevazione.

v. 27, *angeli uguali a quelli*: la /k/ e la /g/ aumentano «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁷⁷. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁷⁸.

⁶⁵ Ivi, p. 232.

⁶⁶ Ivi, p. 228.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Ivi, p. 232.

⁶⁹ Ivi, p. 228.

⁷⁰ Ivi, p. 236.

⁷¹ Ivi, p. 228.

⁷² Ivi, p. 234.

⁷³ Ivi, p. 232.

⁷⁴ Ivi, p. 228.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Ivi, p. 232.

⁷⁷ Ivi, p. 234.

⁷⁸ Ivi, p. 228.

v. 28, *che un giorno d'aurora*: la /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁷⁹. La /d/ denota stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione.

v. 29, *hanno messo ali*: la /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁸⁰. La /s/ marca la tensione, l'aggressività⁸¹. La /m/, in quest'ultimo caso, segnala il poter fare, la gioia maschile e materna, l'incontro, la fusione, il termine medio⁸².

«La follia ha [...] gli stessi spazi della religione: si affida al Credo di una verità soltanto supposta, in nome di una eterna trascendenza. Si scardinano le coordinate spazio-temporali per far posto a una realtà suprema che restituisca alla più pura essenza di uomini e di donne, ritornati alla vita, perché una volta l'hanno abbandonata. *Morte e Rinascita* sono i feticci con cui Merini non teme di misurarsi. Bisogna attraversare la morte – reale e simbolica, ma sempre presente – per poter rinascere in poesia. Ci sono versi in cui l'azzurro è il colore predominante, *il piede della follia è macchiato di azzurro*, [...] associato al cielo e al mare, nasconde in realtà un'immagine di morte legata alla pratica dell'elettrochoc cui più volte si è sottoposta la Merini in quegli anni terribili»⁸³. I riferimenti biblici sono sempre costanti nelle liriche della Merini. I malati subiscono gli elettrochoc, e non hanno nulla di divino, al contrario. Sono creature infernali, che sono sottomesse alla legge della malattia. Dalla loro malattia, forse dai brevi momenti di lucidità, essi hanno tratto la legge di Mosè, hanno trovato una ragione alla loro vita, alla loro esistenza, alla loro condizione. Ma forse, è solo nei malati che si può ritrovare quella purezza, quella leggiadria e quella bontà d'animo che li fa assomigliare ad angeli che *hanno messo le ali*.

⁷⁹ Ivi, p. 234.

⁸⁰ Ivi, p. 228.

⁸¹ Ivi, p. 232.

⁸² Ivi, p. 228.

⁸³ R. Alunni, *op. cit.*, p. 72.

21 [TS, 224]

Da *La Terra Santa*, in A. Merini, *Il suono dell'ombra. Poesie e prose 1953 – 2009*, Milano, Mondadori, 2010. Una sola strofa di trenta versi. I versi 1, 2, 5, 6, 7, 11, 16, 17, 21, 27 e 28 sono endecasillabi. I versi 3, 4, 8, 9, 18, 19, 24, 29 e 30 sono novenari. Tutti i restanti versi sono settenari.

1 Laggiù dove morivano i dannati
 nell'inferno decadente e folle
 nel manicomio infinito,
 dove le membra intorpidite
5 si avvolgevano nei nili
 come in un sudario semita,
 laggiù dove le ombre del trapasso
 ti lambivano i piedi nudi
 usciti di sotto le lenzuola,
10 e le fascette torride
 ti solcavano i polsi e anche le mani,
 e odoravi di feci,
 laggiù, nel manicomio
 facile era traslare
15 toccare il paradiso.
 Lo facevi con la mente affocata,
 con le mani molli di sudore,
 col pene alzato nell'aria
 come una sconcezza per Dio,
20 laggiù nel manicomio

25 dove le urla venivano attutite
da sanguinari cuscini
laggiù tu vedevi Iddio
non so, tra le traslucide idee
della tua grande follia.
Iddio ti compariva
e il tuo corpo andava in briciole,
delle briciole bionde e odorose
che scendevano a devastare
30 sciami di rondini improvvise.

v. 1, *Laggiù dove morivano i dannati*: La /d/ denota stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna¹. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera². La /v/ «*fa* sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»³.

v. 2, *nell'inferno decadente e folle*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁴. La /d/ denotano stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁵. La /f/ simboleggia una stretta forte e fissa

v. 3, *nel manicomio infinito*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁶. La /f/ simboleggia una stretta forte e fissa. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera⁷.

¹J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, p. 228.

²*Ibidem*.

³Ivi, p. 236.

⁴Ivi, p. 234.

⁵Ivi, p. 228.

⁶Ivi, p. 234.

⁷Ivi, p. 228.

v. 4, *dove le membra intorpidite*: La /d/ e a /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /b/ richiama fecondità, ampiezza, ampollosità, parto⁸. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁹. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera¹⁰.

v. 5, *si avvoltolavano nei nili*: la /s/ marca la tensione, l'aggressività¹¹. La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna¹². La /v/ «*fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento*»¹³.

v. 6, *come in un sudario semita*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹⁴. La /s/ marca la tensione, l'aggressività¹⁵. La /d/ e /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera¹⁶.

v. 7, *laggiù dove le ombre del trapasso*: La /d/ e la /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /b/ richiama fecondità, ampiezza, ampollosità, parto¹⁷. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna¹⁸. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera¹⁹. La /v/ «*fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento*»²⁰. La /s/ marca la tensione, l'aggressività²¹.

v. 8, *ti lambivano i piedi nudi*: La /d/ e la /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /b/

⁸ Ivi, p. 227.

⁹ Ivi, p. 228.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Ivi, p. 232.

¹² Ivi, p. 228.

¹³ Ivi, p. 236.

¹⁴ Ivi, p. 234.

¹⁵ Ivi, p. 232.

¹⁶ Ivi, p. 228.

¹⁷ Ivi, p. 227.

¹⁸ Ivi, p. 228.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Ivi, p. 236.

²¹ Ivi, p. 232.

richiama fecondità, ampiezza, ampollosità, parto²². La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna²³. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera²⁴. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»²⁵.

v. 9, *usciti di sotto le lenzuola*: Le /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /ʃ/ indica euforia, piacere²⁶. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna²⁷.

v. 10, *e le fascette torride*: Le /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /ʃ/ indica euforia, piacere²⁸. La /r/ trasporta elevazione. La /f/ simboleggia una stretta forte e fissa

v. 11, *ti solcavano i polsi e anche le mani*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»²⁹. La /s/ marca la tensione, l'aggressività³⁰. La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera³¹. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»³².

v. 12, *e odoravi di feci*: Le /d/ denotano stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /f/ simboleggia una stretta forte e fissa. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»³³.

v. 13, *laggiù, nel manicomio*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»³⁴. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna³⁵. La /m/

²² Ivi, p. 227.

²³ Ivi, p. 228.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Ivi, p. 236.

²⁶ Ivi, p. 232.

²⁷ Ivi, p. 228.

²⁸ Ivi, p. 232.

²⁹ Ivi, p. 234.

³⁰ Ivi, p. 232.

³¹ Ivi, p. 228.

³² Ivi, p. 236.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Ivi, p. 234.

³⁵ Ivi, p. 228.

determina inferiorità, debolezza, collera³⁶.

v. 14, *facile era traslare*: La /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna³⁷. La /f/ simboleggia una stretta forte e fissa. La /s/ marca la tensione, l'aggressività³⁸.

v. 15, *toccare il paradiso*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»³⁹. La /d/ e la /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /s/ marca la tensione, l'aggressività⁴⁰.

v. 16, *Lo facevi con la mente affocata*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁴¹. La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁴². La /f/ simboleggia una stretta forte e fissa. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera⁴³. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»⁴⁴.

v. 17, *con le mani molli di sudore*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁴⁵. La /d/ denota stallo, arresto, sosta. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁴⁶. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera⁴⁷. La /s/ marca la tensione, l'aggressività⁴⁸.

v. 18, *col pene alzato nell'aria*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁴⁹. La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo,

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Ivi, p. 232.

³⁹ Ivi, p. 234.

⁴⁰ Ivi, p. 232.

⁴¹ Ivi, p. 234.

⁴² Ivi, p. 228.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Ivi, p. 236.

⁴⁵ Ivi, p. 234.

⁴⁶ Ivi, p. 228.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Ivi, p. 232.

⁴⁹ Ivi, p. 234.

ricchezza. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁵⁰.

v. 19, *come una sconcezza per Dio*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁵¹. La /d/ denota stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /s/ marca la tensione, l'aggressività⁵². La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera⁵³.

v. 20, *laggiù nel manicomio*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁵⁴. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁵⁵. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera⁵⁶.

v. 21, *dove le urla venivano attutite*: La /d/ e la /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁵⁷. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»⁵⁸.

v. 22, *da sanguinari cuscini*: La /k/ e la /g/ accentuano «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁵⁹. La /s/ marca la tensione, l'aggressività⁶⁰. La /r/ trasporta elevazione. La /f/ indica euforia, piacere⁶¹.

v. 23, *laggiù tu vedevi Iddio*: Le /d/ denotano stallo, arresto, sosta. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁶². La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»⁶³.

⁵⁰ Ivi, p. 228.

⁵¹ Ivi, p. 234.

⁵² Ivi, p. 232.

⁵³ Ivi, p. 228.

⁵⁴ Ivi, p. 234.

⁵⁵ Ivi, p. 228.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Ivi, p. 236.

⁵⁹ Ivi, p. 234.

⁶⁰ Ivi, p. 232.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Ivi, p. 228.

⁶³ Ivi, p. 236.

v. 24, *non so, tra le traslucide idee*: la /s/ marca la tensione, l'aggressività⁶⁴. La /d/ e la /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁶⁵.

v. 25, *della tua grande follia*: La /g/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁶⁶. La /d/ e la /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁶⁷. La /f/ simboleggia una stretta forte e fissa.

v. 26, *Iddio ti compariva*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁶⁸. La /d/ e la /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera⁶⁹. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»⁷⁰.

v. 27, *e il tuo corpo andava in briciole*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁷¹. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /b/ richiama fecondità, ampiezza, ampollosità, parto⁷². La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁷³. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»⁷⁴.

v. 28, *delle briciole bionde e odorose*: Le /d/ denotano stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /b/ richiama fecondità, ampiezza, ampollosità, parto⁷⁵. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁷⁶.

⁶⁴ Ivi, p. 232.

⁶⁵ Ivi, p. 228.

⁶⁶ Ivi, p. 234.

⁶⁷ Ivi, p. 228.

⁶⁸ Ivi, p. 234.

⁶⁹ Ivi, p. 228.

⁷⁰ Ivi, p. 236.

⁷¹ Ivi, p. 234.

⁷² Ivi, p. 227.

⁷³ Ivi, p. 228.

⁷⁴ Ivi, p. 236.

⁷⁵ Ivi, p. 227.

⁷⁶ Ivi, p. 228.

v. 29, *che scendevano a devastare*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁷⁷. La /ʃ/ indica euforia, piacere⁷⁸. La /d/ e la /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /v/ «*fa* sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»⁷⁹. La /s/ marca la tensione, l'aggressività⁸⁰.

v. 30, *sciami di rondini improvvisi*: La /ʃ/ indica euforia, piacere⁸¹. La /d/ denota stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera⁸². La /v/ «*fa* sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»⁸³.

«La visione, intesa come possibilità figurativa, è nella terra del manicomio una esperienza reale, non una semplice allucinazione mistica, anche se poi nell'atto stesso dell'estraniamento da sé, la Merini riesce, come sempre, a scompaginare le carte e risulta difficile percepirne chiaramente la differenza: *Laggiù dove morivano i dannati / nell'inferno decadente e folle / nel manicomio infinito*»⁸⁴. Il manicomio è l'inferno, il luogo dove risiedono i dannati, un inferno che decade e non ha ragione. I corpi dei malati sono quasi cadaveri, infestati dai fantasmi che sembrano sfiorare e quasi leccare con la lingua i piedi dei degenti. I pazzi sono incatenati ai letti con i falli in erezione, e odorano di escrementi, di sudore; urlano, ma le urla sono attutite dai cuscini che serrano le labbra. Il corpo è completamente disintegrato, privo di dignità, non più un corpo: esso è spezzato, ridotto in *briciole*, in cenere. Ma dalle ceneri dei pazzi risorgono, come per miracolo, *sciami di rondini improvvisi*.

⁷⁷ Ivi, p. 234.

⁷⁸ Ivi, p. 232.

⁷⁹ Ivi, p. 236.

⁸⁰ Ivi, p. 232.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Ivi, p. 228.

⁸³ Ivi, p. 236.

⁸⁴ R. Alunni, *op. cit.*, p. 71.

22 [TS, 226]

Da *La Terra Santa*, in A. Merini, *Il suono dell'ombra. Poesie e prose 1953 – 2009*, Milano, Mondadori, 2010. Una sola strofa di dieci versi. Il verso 3 è un quinario, il verso 6 è un settenario. Tutti gli altri versi sono endecasillabi.

1 Cessato è finalmente questo inferno,
 già da gran tempo, ormai la primavera:
 l'indole giusta
 del sonno mi risale le caviglie
5 mi colpisce la testa come un tuono.
 Finalmente la pace,
 i miei fianchi e la mia mente vinta,
 ed io riposo giusta sui declivi
 della mia sorte almeno per quell'ora
10 che mi divide dall'infame aurora.

v. 1, *Cessato è finalmente questo inferno*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹. La /s/ marca la tensione, l'aggressività². Le /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna³. La /f/ simboleggia una stretta forte e fissa. La /m/ designa il poter fare, la gioia maschile e materna, l'incontro, la fusione, il termine medio⁴.

v. 2, *già da gran tempo, ormai la primavera*: La /g/ accentua «il rigetto, la

¹J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, p. 234.

²Ivi, p. 232.

³Ivi, p. 228.

⁴*Ibidem*.

pulsione di distruzione»⁵. La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /m/ designa il poter fare, la gioia maschile e materna, l'incontro, la fusione, il termine medio⁶. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /r/ trasporta elevazione. La /v/ «*fa* sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»⁷. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁸.

v. 3, *l'indole giusta*: la /d/ denota stallo, arresto, sosta. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁹. La /s/ marca la tensione, l'aggressività¹⁰.

v. 4, *del sonno mi risale le caviglie*: la /d/ denota stallo, arresto, sosta. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹¹. La /s/ marca la tensione, l'aggressività¹². La /m/ designa il poter fare, la gioia maschile e materna, l'incontro, la fusione, il termine medio¹³. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna¹⁴. La /v/ «*fa* sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»¹⁵.

v. 5, *mi colpisce la testa come un tuono*: la /m/ designa il poter fare, la gioia maschile e materna, l'incontro, la fusione, il termine medio¹⁶. La /f/ indica euforia, piacere¹⁷. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹⁸. La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /s/ marca la tensione, l'aggressività¹⁹. La /p/ trasporta l'impulso di

⁵ Ivi, p. 234.

⁶ Ivi, p. 228.

⁷ Ivi, p. 236.

⁸ Ivi, p. 228.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ivi, p. 232.

¹¹ Ivi, p. 234.

¹² Ivi, p. 232.

¹³ Ivi, p. 228.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ivi, p. 236.

¹⁶ Ivi, p. 228.

¹⁷ Ivi, p. 232.

¹⁸ Ivi, p. 234.

¹⁹ Ivi, p. 232.

accumulo, ricchezza. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna²⁰.

v. 6, *Finalmente la pace*: la /f/ simboleggia una stretta forte e fissa. La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /m/ designa il poter fare, la gioia maschile e materna, l'incontro, la fusione, il termine medio²¹. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna²².

v. 7, *i miei fianchi e la mia mente vinta*: la /m/ designa il poter fare, la gioia maschile e materna, l'incontro, la fusione, il termine medio²³. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»²⁴. La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /f/ simboleggia una stretta forte e fissa

v. 8, *ed io riposo giusta sui declivi*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»²⁵. La /d/ e /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna²⁶. La /v/ «*fa* sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»²⁷. La /s/ marca la tensione, l'aggressività²⁸. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza.

v. 9, *della mia sorte almeno per quell'ora*: la /m/ designa il poter fare, la gioia maschile e materna, l'incontro, la fusione, il termine medio²⁹. La /s/ marca la tensione, l'aggressività³⁰. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»³¹. La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna³².

²⁰ Ivi, p. 228.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Ivi, p. 234.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Ivi, p. 228.

²⁷ Ivi, p. 236.

²⁸ Ivi, p. 232.

²⁹ Ivi, p. 228.

³⁰ Ivi, p. 232.

³¹ Ivi, p. 234.

³² Ivi, p. 228.

v. 10, *che mi divide dall'infame aurora*: la /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»³³. La /m/ designa il poter fare, la gioia maschile e materna, l'incontro, la fusione, il termine medio³⁴. Le /d/ denotano stallo, arresto, sosta. La /v/ «*fa* sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»³⁵. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna³⁶. La /f/ simboleggia una stretta forte e fissa.

Questo è il ritratto della «Milano degli anni Ottanta»³⁷, una Milano vista dopo dieci anni di internamento al Paolo Pini. Si tratta di una città silenziosa, in cui «il silenzio invocato è ancora l'appannaggio di un momento. Quello del sonno fasullo che precede la veglia. Perché tornare a casa non risparmia dal dolore. Il marito Ettore è malato e, indebolito da una lunga sofferenza, muore nel 1981. La Merini, ormai sola, cerca invano di provvedere a se stessa affidandosi all'unica fonte di salvezza conosciuta e sicura, che per un poeta è la propria parola»³⁸.

³³ Ivi, p. 234.

³⁴ Ivi, p. 228.

³⁵ Ivi, p. 236.

³⁶ Ivi, p. 228.

³⁷ R. Alunni, *op. cit.*, p. 62.

³⁸ *Ibidem*.

LE PAROLE DI ARONNE [TS, 227]

Da *La Terra Santa*, in A. Merini, *Il suono dell'ombra. Poesie e prose 1953 – 2009*, Milano, Mondadori, 2010. Una sola strofa di ventisei versi. I versi 21 e 22 sono senari, i versi 1, 2, 4, 5, 6, 8, 9, 12, 13, 17, 20 e 24 sono settenari. I versi 10, 11, 14, 15, 16, 18, 19, 23 e 26 sono ottonari. I versi 3 e 7 sono novenari. Il verso 23 è l'unico endecasillabo.

1 Le parole di Aronne
 erano un caldo pensiero,
 un balsamo sulle ferite
 degli ebrei sofferenti;

5 a noi nessuno parlava
 se non calci e pugni,
 a noi nessuno dava la manna.
 Le parole di Aronne
 erano come spighe,

10 crescevano nel deserto
 dove fioriva la fede;
 da noi nulla fioriva
 se non la smorta pietà
 di chi ci stava vicino

15 e il veto antico ancestrale
 dei paludati d'inferno,
 a noi nessuno parlava;

eppure eravamo turbe,
 turbe golose assetate
 20 di bianchi pensieri.
 Lì dentro nessuno
 orava piangendo
 sulla barba del vecchio Profeta
 e Mosè non sprofondò mai
 25 nel nostro inferno leggiadro
 con le sue leggi di pietra.

v. 1, *Le parole di Aronne*: La /d/ denota stallo, arresto, sosta. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna¹.

v. 2, *erano un caldo pensiero*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»². La /d/ denota stallo, arresto, sosta. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna³. La /s/ marca la tensione, l'aggressività⁴.

v. 3, *un balsamo sulle ferite*: La /b/ richiama fecondità, ampiezza, ampollosità, parto⁵. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁶. il nesso /f – r/ indica lotta o avversione⁷. La /m/ determina inferiorità,

¹J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, p. 228.

²Ivi, p. 234.

³Ivi, p. 228.

⁴Ivi, p. 232.

⁵Ivi, p. 227.

⁶Ivi, p. 228.

⁷*Ibidem*.

debolezza, collera⁸. La /s/ marca la tensione, l'aggressività⁹.

v. 4, *degli ebrei sofferenti*: La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /b/ richiama fecondità, ampiezza, ampollosità, parto¹⁰. La /r/ trasporta elevazione. Il nesso /f – r/ indica lotta o avversione¹¹. La /s/ marca la tensione, l'aggressività¹².

v. 5, *a noi nessuno parlava*: La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /r/ trasporta elevazione. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»¹³. La /s/ marca la tensione, l'aggressività¹⁴.

v. 6, *se non calci e pugni*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹⁵. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna¹⁶. La /s/ marca la tensione, l'aggressività¹⁷.

v. 7, *a noi nessuno dava la manna*: La /d/ denota stallo, arresto, sosta. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»¹⁸. La /s/ marca la tensione, l'aggressività¹⁹.

v. 8, *Le parole di Aronne*: La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna²⁰.

v. 9, *erano come spighe*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»²¹. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /r/ trasporta elevazione. La /m/

⁸ *Ibidem*.

⁹ Ivi, p. 232.

¹⁰ Ivi, p. 227.

¹¹ Ivi, p. 228.

¹² Ivi, p. 232.

¹³ Ivi, p. 236.

¹⁴ Ivi, p. 232.

¹⁵ Ivi, p. 234.

¹⁶ Ivi, p. 228.

¹⁷ Ivi, p. 232.

¹⁸ Ivi, p. 236.

¹⁹ Ivi, p. 232.

²⁰ Ivi, p. 228.

²¹ Ivi, p. 234.

determina inferiorità, debolezza, collera²². La /s/ marca la tensione, l'aggressività²³.

v. 10, *crescevano nel deserto*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»²⁴. La /d/ e /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»²⁵. La /f/ indica euforia, piacere²⁶. La /s/ marca la tensione, l'aggressività²⁷.

v. 11, *dove fioriva la fede*: Le /d/ denotano stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. Il nesso /f – r/ indica lotta o avversione²⁸. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»²⁹.

v. 12, *da noi nulla fioriva*: La /d/ denota stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna³⁰. Il nesso /f – r/ indica lotta o avversione³¹. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»³².

v. 13, *se non la smorta pietà*: Le /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna³³. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera³⁴. La /s/ marca la tensione, l'aggressività³⁵.

v. 14, *di chi ci stava vicino*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di

²² Ivi, p. 228.

²³ Ivi, p. 232.

²⁴ Ivi, p. 234.

²⁵ Ivi, p. 236.

²⁶ Ivi, p. 232.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Ivi, p. 228.

²⁹ Ivi, p. 236.

³⁰ Ivi, p. 228.

³¹ *Ibidem*.

³² Ivi, p. 236.

³³ Ivi, p. 228.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Ivi, p. 232.

distruzione»³⁶. La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»³⁷. La /s/ marca la tensione, l'aggressività³⁸.

v. 15, *e il veto antico ancestrale*: Le /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna³⁹. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»⁴⁰. La /s/ marca la tensione, l'aggressività⁴¹.

v. 16, *dei paludati d'inferno*: La /d/ e /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁴². Il nesso /f – r/ indica lotta o avversione⁴³.

v. 17, *a noi nessuno parlava*: La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /r/ trasporta elevazione. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»⁴⁴. La /s/ marca la tensione, l'aggressività⁴⁵.

v. 18, *eppure eravamo turbe*: La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera⁴⁶. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»⁴⁷.

v. 19, *turbe golose assetate*: Le /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /g/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁴⁸. La /b/ richiama fecondità, ampiezza,

³⁶ Ivi, p. 234.

³⁷ Ivi, p. 236.

³⁸ Ivi, p. 232.

³⁹ Ivi, p. 228.

⁴⁰ Ivi, p. 236.

⁴¹ Ivi, p. 232.

⁴² Ivi, p. 228.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Ivi, p. 236.

⁴⁵ Ivi, p. 232.

⁴⁶ Ivi, p. 228.

⁴⁷ Ivi, p. 236.

⁴⁸ Ivi, p. 234.

ampollosità, parto⁴⁹. La /r/ trasporta elevazione. La /s/ marca la tensione, l'aggressività⁵⁰.

v. 20, *di bianchi pensieri*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁵¹. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /b/ richiama fecondità, ampiezza, ampollosità, parto⁵². La /r/ trasporta elevazione.

v. 21, *Lì dentro nessuno*: La /d/ denota stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁵³.

v. 22, *orava piangendo*: La /d/ denota stallo, arresto, sosta. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /r/ trasporta elevazione. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»⁵⁴.

v. 23, *sulla barba del vecchio Profeta*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁵⁵. La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /b/ richiama fecondità, ampiezza, ampollosità, parto⁵⁶. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁵⁷. La /f/ simboleggia una stretta forte e fissa⁵⁸. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»⁵⁹.

v. 24, *e Mosè non sprofondò mai*: La /d/ denota stallo, arresto, sosta. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /r/ trasporta elevazione. La /f/ simboleggia una stretta forte e fissa⁶⁰. In questo caso, la /m/ designa il poter fare, la

⁴⁹ Ivi, p. 227.

⁵⁰ Ivi, p. 232.

⁵¹ Ivi, p. 234.

⁵² Ivi, p. 227.

⁵³ Ivi, p. 228.

⁵⁴ Ivi, p. 236.

⁵⁵ Ivi, p. 234.

⁵⁶ Ivi, p. 227.

⁵⁷ Ivi, p. 228.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Ivi, p. 236.

⁶⁰ Ivi, p. 228.

gioia maschile e materna, l'incontro, la fusione, il termine medio⁶¹. La /s/ marca la tensione, l'aggressività⁶².

v. 25, *nel nostro inferno leggiadro*: La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁶³. Il nesso /f – r/ indica lotta o avversione⁶⁴. La /s/ marca la tensione, l'aggressività⁶⁵.

v. 26, *con le sue leggi di pietra*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁶⁶. La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁶⁷.

Aronne, fratello di Mosè, è il primo sacerdote del popolo ebraico: la loro guida, il loro consigliere. «Come una santa Teresa in crisi estatica si sentono, lontane, le parole di Aronne, accolte quale *un balsamo sulle ferite*. Il dolore delle carni straziate si fa ricordo mantenendo però intatta la brutalità dei gesti»⁶⁸. I malati sono picchiati con *calci e pugni*, ma a questo sembra porre rimedio la fede. I pazzi ispirano negli altri solo pietà, e non ricevono parole alcuna da nessuno, perché sembrano non meritarsela. I degenti del Paolo Pini, e con loro tutti i malati, sono ridotti in una condizione infima, ma da questa condizione, ma la religione sembra alleviare questa loro terribile situazione.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Ivi, p. 232.

⁶³ Ivi, p. 228.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Ivi, p. 232.

⁶⁶ Ivi, p. 234.

⁶⁷ Ivi, p. 228.

⁶⁸ R. Alunni, *op. cit.*, p. 70.

24 [TS, 228]

Da *La Terra Santa*, in A. Merini, *Il suono dell'ombra. Poesie e prose 1953 – 2009*, Milano, Mondadori, 2010. Una sola strofa di cinque versi. I versi 1 e 2 sono di diciassette sillabe, i versi 3 e 4 sono endecasillabi, il verso 5 è un settenario.

1 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
5 una esequie al passato.

v. 1, *Io sono certa che nulla più soffocherà la mia rima*: sa /s/ marca la tensione, l'aggressività¹. La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna². La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»³. La /f/ simboleggia una stretta forte e fissa⁴. La /m/ designa il poter fare, la gioia maschile e materna, l'incontro, la fusione, il termine medio⁵.

v. 2, *il silenzio l'ho tenuto chiuso per anni nella gola*: la /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁶. La /s/ marca la tensione, l'aggressività⁷. La /t/ denota

¹J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, p. 232.

²Ivi, p. 228.

³Ivi, p. 234.

⁴Ivi, p. 228.

⁵*Ibidem*.

⁶*Ibidem*.

⁷Ivi, p. 232.

stallo, arresto, sosta. La /k/ e la /g/ accentuano «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁸. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /r/ trasporta elevazione.

v. 3, *come una trappola da sacrificio*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁹. La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna¹⁰. La /s/ marca la tensione, l'aggressività¹¹. La /f/ simboleggia una stretta forte e fissa¹².

v. 4, *è quindi venuto il momento di cantare*: la /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹³. Le /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /m/ designa il poter fare, la gioia maschile e materna, l'incontro, la fusione, il termine medio¹⁴. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna¹⁵. La /r/ trasporta elevazione. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»¹⁶.

v. 5, *una esequie al passato*: la /s/ marca la tensione, l'aggressività¹⁷. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹⁸. La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza.

La poetessa ha ritrovato le parole: i cuscini le sono stati tolti dalle labbra ed ora è nuovamente libera di parlare, di scrivere, di comporre rime. Ha sacrificato la sua vita al silenzio, durante la degenza. Ha subito gli elettrochoc, i farmaci, i legacci stretti ai polsi e alle caviglie. Le è stata tolta la dignità, la parola, persino il pensiero. Ma finalmente,

⁸ Ivi, p. 234.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ivi, p. 228.

¹¹ Ivi, p. 232.

¹² Ivi, p. 228.

¹³ Ivi, p. 234.

¹⁴ Ivi, p. 228.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ivi, p. 236.

¹⁷ Ivi, p. 232.

¹⁸ Ivi, p. 234.

ora, è venuto il momento di cantare quello che è stato un terribile passato. «La Merini sopravvive al proprio Io, riemerge dal proprio sommerso, riesce a maneggiare e manipolare la propria regressione alla condizione di malata per (ri)creare un mondo fatto di parole, di personaggi e di oggetti completamente metabolizzati. Ritornare al linguaggio dopo il silenzio è come imparare a parlare per la seconda volta. [...] Nel momento stesso in cui prende la penna in mano Alda Merini compie un atto culturale, si connette con una tecnica e una tradizione passate e lei già note. Il contatto col mondo letterario, che aveva già conosciuto nelle persone di Spagnoletti, Manganelli e altri amici milanesi prima dell'internamento, è stabilito, e le sarà fatalmente salvifico»¹⁹.

¹⁹R. Alunni, *op. cit.*, pp. 72 – 73.

ma andavamo verso la messe,
la messe di nostro Signore
e Cristo il Salvatore.

20 Fummo lavati e sepolti,
odoravamo di incenso.

E dopo, quando amavamo
ci facevano gli elettrochoc
perché, dicevano, un pazzo
25 non può amare nessuno.

Ma un giorno da dentro l'avello
anch'io mi sono ridestata
anch'io come Gesù
ho avuto la mia resurrezione,

30 ma non sono salita ai cieli
sono discesa all'inferno
da dove riguarda stupita
le mura di Gerico antica.

v. 1, *Ho conosciuto Gerico*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹. La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /f/ indica euforia, piacere².

v. 2, *ho avuto anch'io la mia Palestina*: La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»³. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁴. La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo,

¹J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, p. 234.

²Ivi, p. 232.

³Ivi, p. 236.

⁴Ivi, p. 234.

ricchezza. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera⁵. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁶.

v. 3, *le mura del manicomio*: La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera⁷. La /r/ trasporta elevazione. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁸. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁹. La /d/ denota stallo, arresto, sosta.

v. 4, *erano le mura di Gerico*: La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera¹⁰. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna¹¹. La /r/ trasporta elevazione.

v. 5, *e una pozza di acqua infettata*: La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹². La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /f/ simboleggia una stretta forte e fissa¹³.

v. 6, *ci ha battezzati tutti*: La /b/ richiama fecondità, ampiezza, ampollosità, parto¹⁴. La /t/ denota stallo, arresto, sosta.

v. 7, *Lì dentro eravamo ebrei*: la /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna¹⁵. La /b/ richiama fecondità, ampiezza, ampollosità, parto¹⁶. La /d/ denota stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione.

v. 8, *e i Farisei erano in alto*: il nesso /f – r/ indica lotta o avversione¹⁷. La /s/ marca la tensione, l'aggressività¹⁸. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio

⁵ Ivi, p. 228.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Ivi, p. 234.

⁹ Ivi, p. 228.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Ivi, p. 234.

¹³ Ivi, p. 228.

¹⁴ Ivi, p. 227.

¹⁵ Ivi, p. 228.

¹⁶ Ivi, p. 227.

¹⁷ Ivi, p. 228.

¹⁸ Ivi, p. 232.

istintivo che si rallenta, ristagna¹⁹.

v. 9, *e c'era anche il Messia*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»²⁰. La /r/ trasporta elevazione.

v. 10, *confuso dentro la folla*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»²¹. La /z/ marca la tensione, l'aggressività²². La /d/ denota stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /f/ simboleggia una stretta forte e fissa²³. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna²⁴.

v. 11, *un pazzo che urlava al Cielo*: La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»²⁵. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna²⁶. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»²⁷.

v. 12, *tutto il suo amore in Dio*: La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /s/ marca la tensione, l'aggressività²⁸. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna²⁹. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera³⁰.

v. 13, *Noi tutti, branco di asceti*: La /b/ richiama fecondità, ampiezza, ampollosità, parto³¹. La /r/ trasporta elevazione. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»³². La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /f/ indica euforia, piacere³³.

¹⁹ Ivi, p. 228.

²⁰ Ivi, p. 234.

²¹ *Ibidem*.

²² Ivi, p. 232.

²³ Ivi, p. 228.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Ivi, p. 234.

²⁶ Ivi, p. 228.

²⁷ Ivi, p. 236.

²⁸ Ivi, p. 232.

²⁹ Ivi, p. 228.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Ivi, p. 227.

³² Ivi, p. 234.

³³ Ivi, p. 232.

v. 14, *eravamo come gli uccelli*: La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»³⁴. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»³⁵. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna³⁶. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera³⁷.

v. 15, *e ogni tanto una rete*: La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione.

v. 16, *oscura ci imprigionava*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»³⁸. La /s/ marca la tensione, l'aggressività³⁹. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /r/ trasporta elevazione. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera⁴⁰. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»⁴¹.

v. 17, *ma andavamo verso la messe*: La /d/ denota stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /s/ marca la tensione, l'aggressività⁴².

v. 18, *la messe di nostro Signore*: La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera⁴³. La /r/ trasporta elevazione. La /s/ marca la tensione, l'aggressività⁴⁴.

v. 19, *e Cristo il Salvatore*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁴⁵. La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁴⁶. La /v/ «fa sì che domini la quiete

³⁴ Ivi, p. 236.

³⁵ Ivi, p. 234.

³⁶ Ivi, p. 228.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Ivi, p. 234.

³⁹ Ivi, p. 232.

⁴⁰ Ivi, p. 228.

⁴¹ Ivi, p. 236.

⁴² Ivi, p. 232.

⁴³ Ivi, p. 228.

⁴⁴ Ivi, p. 232.

⁴⁵ Ivi, p. 234.

⁴⁶ Ivi, p. 228.

e impone una connotazione di godimento»⁴⁷. La /s/ marca la tensione, l'aggressività⁴⁸.

v. 20, *Fummo lavati e sepolti*: La /f/ simboleggia una stretta forte e fissa⁴⁹. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»⁵⁰. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera⁵¹. La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁵². La /s/ marca la tensione, l'aggressività⁵³.

v. 21, *odoravamo di incenso*: La /d/ denota stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera⁵⁴. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»⁵⁵. La /s/ marca la tensione, l'aggressività⁵⁶.

v. 22, *E dopo, quando amavamo*: la /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁵⁷. La /d/ denota stallo, arresto, sosta. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera⁵⁸. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»⁵⁹.

v. 23, *ci facevano gli elettrochoc*: La /f/ simboleggia una stretta forte e fissa⁶⁰. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁶¹. La /t/ denota stallo, arresto, sosta.

⁴⁷ Ivi, p. 236.

⁴⁸ Ivi, p. 232.

⁴⁹ Ivi, p. 228.

⁵⁰ Ivi, p. 236.

⁵¹ Ivi, p. 228.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Ivi, p. 232.

⁵⁴ Ivi, p. 228.

⁵⁵ Ivi, p. 236.

⁵⁶ Ivi, p. 232.

⁵⁷ Ivi, p. 234.

⁵⁸ Ivi, p. 228.

⁵⁹ Ivi, p. 236.

⁶⁰ Ivi, p. 228.

⁶¹ Ivi, p. 234.

La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁶². La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»⁶³. La /f/ indica euforia, piacere⁶⁴.

v. 24, *perché, dicevano, un pazzo*: la /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁶⁵. La /r/ trasporta elevazione. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»⁶⁶.

v. 25, *non può amare nessuno*: La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /r/ trasporta elevazione. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera⁶⁷.

v. 26, *Ma un giorno da dentro l'avello*: La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁶⁸. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera⁶⁹. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»⁷⁰.

v. 27, *anch'io mi sono ridestata*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁷¹. La /d/ denota stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /s/ marca la tensione, l'aggressività⁷².

v. 28, *a anch'io come Gesù*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁷³. La /z/ marca la tensione, l'aggressività⁷⁴.

v. 29, *ho avuto la mia resurrezione*: La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /r/

⁶² Ivi, p. 228.

⁶³ Ivi, p. 236.

⁶⁴ Ivi, p. 232.

⁶⁵ Ivi, p. 234.

⁶⁶ Ivi, p. 236.

⁶⁷ Ivi, p. 228.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Ivi, p. 228.

⁷⁰ Ivi, p. 236.

⁷¹ Ivi, p. 234.

⁷² Ivi, p. 232.

⁷³ Ivi, p. 234.

⁷⁴ *Ibidem*.

trasporta elevazione. La /s/ marca la tensione, l'aggressività⁷⁵.

v. 30, *ma non sono salita ai cieli*: La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera⁷⁶. La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁷⁷. La /s/ marca la tensione, l'aggressività⁷⁸.

v. 31, *sono discesa all'inferno*: La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁷⁹. il nesso /f – r/ indica lotta o avversione⁸⁰. La /f/ indica euforia, piacere⁸¹. La /z/ marca la tensione, l'aggressività⁸².

v. 32, *da dove riguardo stupita*: La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /r/ trasporta elevazione. La /s/ marca la tensione, l'aggressività⁸³.

v. 33, *la mura di Gerico antica*: La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera⁸⁴. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁸⁵. La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁸⁶.

Questo è il più conosciuto componimento dell'autrice. Il manicomio è la città di Gerico, luogo in cui Cristo ha compiuto ha resuscitato Bartimeo, e sfondo della conversione di Zaccheo. Le mura della città biblica sono le mura del Paolo Pini. Il battesimo che hanno ricevuto i pazzi è stato con acqua sporca. I Farisei, i più integralisti

⁷⁵ Ivi, p. 232.

⁷⁶ Ivi, p. 228.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Ivi, p. 232.

⁷⁹ Ivi, p. 228.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Ivi, p. 232.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Ivi, p. 228.

⁸⁵ Ivi, p. 234.

⁸⁶ Ivi, p. 228.

tra i giudei, sono i medici, gli infermieri, quelli che stanno *in alto*, mentre gli ebrei sono i pazienti, i ricoverati. «*La Terra Santa* è anche quella di Abramo e di Mosè, è la Palestina conosciuta da Cristo, la terra promessa, mitica e invocata nella sua lontananza»⁸⁷. Nonostante tutte le pratiche terribili che i malati subivano entro le mura del manicomio, la fede aiutava loro a continuare a vivere, a sperare in una vita diversa. Ai degenti era impedito amare, era vietato avere rapporti sessuali perché, secondo gli psichiatri, *un pazzo non può amare nessuno*. Se essi commettevano questo errore, venivano puniti con gli elettrochoc. Ma arrivò il momento in cui anche la stessa Merini si ridestò, tornò alla luce. Uscita dal manicomio, infatti, l'autrice ha iniziato a riconquistare la sua vita, il suo Io, a riconquistare se stessa. E il manicomio, oramai, è diventato un luogo mentale, in cui continueranno a vivere per sempre quei terribili ricordi.

⁸⁷R. Alunni, *op. cit.*, p. 64.

RIVOLTA [TS, 33]

Da *La Terra Santa*, in A. Merini, *Il suono dell'ombra. Poesie e prose 1953 – 2009*, Milano, Mondadori, 2010. Una sola strofa di diciotto versi.

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

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

10 e avevo dei morbidi cuccioli.
 Ma le mie unghie assetate
 scavano nette la terra,
 così io Medusa
 fissa ti guardo negli occhi.

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

v. 1, *Mi hai reso qualcosa d'ottuso*: La /m/ determina inferiorità, debolezza,

collera¹. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»². La /r/ trasporta elevazione. La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /z/ marca la tensione, l'aggressività³. La costruzione sintattica è formata da SN + SV + SN.

v. 2, *una foresta pietrificata*: La /d/ denota stallo, arresto, sosta. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /r/ trasporta elevazione. Il nesso /f – r/ indica lotta o avversione⁴. La /s/ marca la tensione, l'aggressività⁵. La costruzione sintattica è formata completamente da SN.

v. 3, *una che non può piangere*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁶. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /r/ trasporta elevazione. La costruzione sintattica è formata da SN + SV.

v. 4, *per le maternità disfatte*: La /d/ e la /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁷. a /f/ simboleggia una stretta forte e fissa⁸. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera⁹. La /s/ marca la tensione, l'aggressività¹⁰.

v. 5, *Mi hai reso una foresta*: La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera¹¹. La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. Il nesso /f – r/ indica lotta o avversione¹². La /s/ marca la tensione, l'aggressività¹³. La costruzione sintattica è formata da SN + SV + SN

v. 6, *dove serpeggiano serpi velenose*: La /p/ trasporta l'impulso di accumulo,

¹ J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, p. 228.

² Ivi, p. 234.

³ Ivi, p. 232.

⁴ Ivi, p. 228.

⁵ Ivi, p. 232.

⁶ Ivi, p. 234.

⁷ Ivi, p. 228.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ivi, p. 232.

¹¹ Ivi, p. 228.

¹² *Ibidem*.

¹³ Ivi, p. 232.

ricchezza. La /s/ marca la tensione, l'aggressività¹⁴. La /r/ trasporta elevazione. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»¹⁵. La costruzione sintattica è formata da SV + SN.

v. 7, *e la jena è in agguato*: La /g/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹⁶. La /t/ denota stallo, arresto, sosta.

v. 8, *perché io ero una ninfa*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹⁷. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /r/ trasporta elevazione. a /f/ simboleggia una stretta forte e fissa¹⁸. La costruzione sintattica è formata da SN + SV.

v. 9, *innamorata e gentile*: La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera¹⁹.

v. 10, *e avevo dei morbidi cuccioli*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»²⁰. La /d/ denota stallo, arresto, sosta. La /b/ richiama fecondità, ampiezza, ampollosità, parto²¹. La /r/ trasporta elevazione. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera²². La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»²³. La costruzione sintattica è formata da SV + SN.

v. 11, *Ma le mie unghie assetate*: La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera²⁴. La /g/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»²⁵. La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /s/ marca la tensione, l'aggressività²⁶. La costruzione sintattica è

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ivi, p. 236.

¹⁶ Ivi, p. 234.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ivi, p. 228.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Ivi, p. 234.

²¹ Ivi, p. 227.

²² Ivi, p. 228.

²³ Ivi, p. 236.

²⁴ Ivi, p. 228.

²⁵ Ivi, p. 234.

²⁶ Ivi, p. 232.

formata esclusivamente da SN.

v. 12, *scavano nette la terra*: La /s/ marca la tensione, l'aggressività²⁷. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»²⁸. La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»²⁹. La costruzione sintattica è formata da SV + SN.

v. 13, *così io Medusa*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»³⁰. La /s/ marca la tensione, l'aggressività³¹. La /d/ denota stallo, arresto, sosta. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera³².

v. 14, *fissa ti guardo negli occhi*: la /f/ simboleggia una stretta forte e fissa³³. La /k/ e la /g/ accentuano «il rigetto, la pulsione di distruzione»³⁴. La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /s/ marca la tensione, l'aggressività³⁵.

v. 15, *Io esperta sognatrice*: La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /r/ trasporta elevazione. La /s/ marca la tensione, l'aggressività³⁶.

v. 16, *che anche adesso mi rifugio in un letto*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»³⁷. La /d/ denota stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna³⁸. La /f/ simboleggia una stretta forte e fissa. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera³⁹. La /s/ marca la

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Ivi, p. 234.

²⁹ Ivi, p. 236.

³⁰ Ivi, p. 234.

³¹ Ivi, p. 232.

³² Ivi, p. 228.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Ivi, p. 234.

³⁵ Ivi, p. 232.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Ivi, p. 234.

³⁸ Ivi, p. 228.

³⁹ *Ibidem*.

tensione, l'aggressività⁴⁰.

v. 17, *ammantata di lutto*: La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁴¹. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera⁴².

v. 18, *per non sentire più la carne*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁴³. La /s/ marca la tensione, l'aggressività⁴⁴. La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /r/ trasporta elevazione.

«L'io-Mondo della Merini diventa ricerca di un immaginario interlocutore cui ci si rivolge con rancore e disperazione. [...] Il riferimento a un passato mitico affiora lo spazio di un momento ma non consola e non salva. [...] La sconfitta del poeta è totale. La Merini si sente troppo debole, abbandonata, trattenuta a terra»⁴⁵. Merini si rivolge al manicomio, diventato un mezzo di confronto: il luogo mentale dove risiedono dieci anni di ricordi. Da *ninfa innamorata e gentile*, il manicomio ha trasformato la Merini in *una jena in agguato*. L'autrice si trasforma in una medusa, mitologica figura con i capelli fatti di serpi, capace di pietrificare chiunque la guardi negli occhi. Ed è questa la sensazione che si porta addosso la poetessa: scorre nel suo sangue l'orrore, la percezione di essere un mostro fatto di serpi e occhi agghiaccianti. E con il suo sguardo pietrificante è ora in grado di guardare fisso a quei ricordi, che sembrano staccarsi dalla sua mente, dalla sua stessa carne per tramutarsi in esperienze reali.

⁴⁰ Ivi, p. 232.

⁴¹ Ivi, p. 228.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Ivi, p. 234.

⁴⁴ Ivi, p. 232.

⁴⁵ R. Alunni, *op. cit.*, p. 70.

TOELETTA [TS, 234]

Da *La Terra Santa*, in A. Merini, *Il suono dell'ombra. Poesie e prose 1953 – 2009*, Milano, Mondadori, 2010. Una sola strofa di dodici versi. I versi 3, 6, 7 sono settenari. Tutti gli altri versi sono endecasillabi.

1 La triste toeletta del mattino,
 corpi delusi, carni deludenti,
 attorno al lavabo
 il nero puzzo delle cose infami.

5 Oh, questo tremolar di oscene carni,
 questo freddo oscuro
 e il cadere più inumano
 d'una malattia 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.

v. 1, *La triste toeletta del mattino*: La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /s/ marca la tensione, l'aggressività¹. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna².

v. 2, *corpi delusi, carni deludenti*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di

¹J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio*, p. 232.

²Ivi, p. 228.

distruzione»³. La /s/ marca la tensione, l'aggressività⁴. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /d/ denota stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁵.

v. 3, *attorno al lavabo*: La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /b/ richiama fecondità, ampiezza, ampollosità, parto⁶. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁷. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»⁸.

v. 4, *il nero puzzo delle cose infami*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁹. La /d/ denota stallo, arresto, sosta. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna¹⁰. La /f/ simboleggia una stretta forte e fissa¹¹. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera¹². La /s/ marca la tensione, l'aggressività¹³.

v. 5, *Oh, questo tremolar di oscene carni*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹⁴. La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna¹⁵. La /s/ marca la tensione, l'aggressività¹⁶.

v. 6, *questo freddo oscuro*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di

³ Ivi, p. 234.

⁴ Ivi, p. 232.

⁵ Ivi, p. 228.

⁶ Ivi, p. 227.

⁷ Ivi, p. 228.

⁸ Ivi, p. 236.

⁹ Ivi, p. 234.

¹⁰ Ivi, p. 228.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ Ivi, p. 232.

¹⁴ Ivi, p. 234.

¹⁵ Ivi, p. 228.

¹⁶ Ivi, p. 232.

distruzione»¹⁷. La /s/ marca la tensione, l'aggressività¹⁸. La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. Il nesso /f – r/ indica lotta o avversione¹⁹.

v. 7, *e il cadere più inumano*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»²⁰. La /d/ denota stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna²¹. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera²².

v. 8, *d'una malata sopra il pavimento*: la /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna²³. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera²⁴. La /s/ marca la tensione, l'aggressività²⁵. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»²⁶.

v. 9, *Questo l'ingorgo che la stratosfera*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»²⁷. La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna²⁸. Il nesso /f – r/ indica lotta o avversione²⁹. La /s/ marca la tensione, l'aggressività³⁰.

v. 10, *mai conoscerà, questa l'infamia*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»³¹. La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /l/

¹⁷ Ivi, p. 234.

¹⁸ Ivi, p. 232.

¹⁹ Ivi, p. 228.

²⁰ Ivi, p. 234.

²¹ Ivi, p. 228.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Ivi, p. 232.

²⁶ Ivi, p. 236.

²⁷ Ivi, p. 234.

²⁸ Ivi, p. 228.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Ivi, p. 232.

³¹ Ivi, p. 234.

indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna³². La /s/ marca la tensione, l'aggressività³³. La /f/ simboleggia una stretta forte e fissa³⁴. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera³⁵. La /ʃ/ indica euforia, piacere³⁶. La costruzione sintattica dei versi 9 e 10 è formata da SN + SN + SV.

v. 11, *dei corpi nudi messi a divampare*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»³⁷. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /d/ denota stallo, arresto, sosta. La /s/ marca la tensione, l'aggressività³⁸. La /r/ trasporta elevazione. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»³⁹.

v. 12, *sotto la luce atavica dell'uomo*: sa /s/ marca la tensione, l'aggressività⁴⁰. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁴¹. La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁴². La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»⁴³.

Deformità, odori nauseabondi, carni molli e putride, immagini infernali: ecco lo scenario che vive Alda Merini durante la toletta del mattino. «Mai come ora la discesa agli Inferi è stata agevole, i confini – reali e simbolici – labili, perché deboli sono oggi i limiti tra normalità e follia, tra vita spersonalizzata nella società della globalizzazione e morte della coscienza nei fumi del disagio psichico. Gli eccessi nervosi paiono l'ultima possibilità rimasta agli uomini del Novecento per esprimere il proprio disagio esistenziale, il non allineamento a un sistema che si contesta, nel quale è impossibile

³² Ivi, p. 228.

³³ Ivi, p. 232.

³⁴ Ivi, p. 228.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Ivi, p. 232.

³⁷ Ivi, p. 234.

³⁸ Ivi, p. 232.

³⁹ Ivi, p. 236.

⁴⁰ Ivi, p. 232.

⁴¹ Ivi, p. 234.

⁴² Ivi, p. 228.

⁴³ Ivi, p. 236.

riconoscersi e farsi accettare. Un estremo atto di ribellione destinato al fallimento della reclusione psichiatrica e dell'autodistruzione. E tuttavia, in modo perverso, la follia del singolo diventa la follia del mondo; come una macchia d'olio si estende a contaminare la realtà. La malattia ha invaso le paure degli individui contemporanei, il deforme ha inglobato la vita quotidiana»⁴⁴.

⁴⁴R. Alunni, *op. cit.*, p. 68.

31 [TS, 236]

Da *La Terra Santa*, in A. Merini, *Il suono dell'ombra. Poesie e prose 1953 – 2009*, Milano, Mondadori, 2010. Una sola strofa di undici versi. Il verso 9 è un senario, i versi 6 e 11 sono ottonari. Tutti i restanti versi sono settenari.

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

v. 1, *Viene il mattino azzurro*: La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»¹. Le /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna². La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera³. La costruzione sintattica è formata da SV + SN. Il protagonista della lirica è il mattino azzurro, allegoria dell'elettrochoc.

¹ J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, p. 236.

² Ivi, p. 228.

³ *Ibidem*.

v. 2, *nel nostro padiglione*: La /d/ e /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /s/ marca la tensione, l'aggressività⁴. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁵.

v. 3, *sulle panche di sole*: La /s/ marca la tensione, l'aggressività⁶. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁷. La /d/ denota stallo, arresto, sosta. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁸.

v. 4, *e di crudissimo legno*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁹. La /s/ marca la tensione, l'aggressività¹⁰. La /d/ denota stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna¹¹.

v. 5, *siedono gli ammalati*: La /s/ marca la tensione, l'aggressività¹². La /d/ e /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna¹³. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera¹⁴. Ora i protagonisti sono gli ammalati.

v. 6, *non hanno nulla da dire*: Le /d/ denotano stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna¹⁵. La costruzione sintattica è formata da SV + SN + SV. Gli ammalati rimangono i protagonisti del verso.

⁴ Ivi, p. 232.

⁵ Ivi, p. 228.

⁶ Ivi, p. 232.

⁷ Ivi, p. 234.

⁸ Ivi, p. 228.

⁹ Ivi, p. 234.

¹⁰ Ivi, p. 232.

¹¹ Ivi, p. 228.

¹² Ivi, p. 232.

¹³ Ivi, p. 228.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

v. 7, *odorano anch'essi di legno*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹⁶. Le /d/ denotano stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /s/ marca la tensione, l'aggressività¹⁷. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna¹⁸.

v. 8, *non hanno ossa né vita*: La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /s/ marca la tensione, l'aggressività¹⁹. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»²⁰.

v. 9, *stan lì con le mani*: La /s/ marca la tensione, l'aggressività²¹. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»²². La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna²³. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera²⁴.

v. 10, *inchiodate nel grembo*: La /k/ e la /g/ accentuano «il rigetto, la pulsione di distruzione»²⁵. La /d/ e /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /b/ richiama fecondità, ampiezza, ampollosità, parto²⁶. La /r/ trasporta elevazione. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera²⁷.

v. 11, *a guardare fissi a terra*: La /g/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»²⁸. La /d/ e /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /s/ marca la tensione, l'aggressività²⁹. La /r/ trasporta elevazione. La /f/ simboleggia una stretta forte e fissa³⁰.

¹⁶ Ivi, p. 234.

¹⁷ Ivi, p. 232.

¹⁸ Ivi, p. 228.

¹⁹ Ivi, p. 232.

²⁰ Ivi, p. 236.

²¹ Ivi, p. 232.

²² Ivi, p. 234.

²³ Ivi, p. 228.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Ivi, p. 234.

²⁶ Ivi, p. 227.

²⁷ Ivi, p. 228.

²⁸ Ivi, p. 234.

²⁹ Ivi, p. 232.

³⁰ Ivi, p. 228.

«Il viaggio della Merini nel manicomio è un viaggio agli Inferi esattamente come quello di Virgilio e di Dante: ma il corpo che ci si porta dietro è un corpo malato. La Merini riprende e trasforma lo schema del viaggio oltremondano, della comunicazione col mondo dei morti che però sono, novecentescamente, vivi (il viaggio nel mondo dei morti si trasforma in un viaggio nel mondo dei morti-vivi)³¹: i morti-vivi, cioè i malati di mente, gli schizofrenici, i paranoici, i pazienti psichiatrici. L'azzurro sta a significare l'elettrochoc. I degenti siedono sulle panche di legno, ma non sono più donne né uomini: non hanno la carne, non hanno le ossa, non hanno forse più pensiero. Il manicomio li ha privati di tutto, ha lasciato di loro un sacco vuoto fatto di pelle sudata e maleodorante.

³¹R. Alunni, *op. cit.*, p. 67.

32 [TS, 237]

Da *La Terra Santa*, in A. Merini, *Il suono dell'ombra. Poesie e prose 1953 – 2009*, Milano, Mondadori, 2010. Una sola strofa di dieci versi. Il verso 6 è un senario, il verso 9 è un settenario. Tutti gli altri versi sono novenari.

1 I versi sono polvere chiusa
 di un mio tormento d'amore,
 ma fuori l'aria è corretta,
 mutevole e dolce ed il sole
5 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
10 contro la pelle di un uomo.

v. 1, *I versi sono polvere chiusa*: La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»¹. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»². La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /s/ marca la tensione, l'aggressività³. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁴. La poesia è a protagonista del componimento.

v. 2, *di un mio tormento d'amore*: La /d/ e /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /m/ designa il poter fare, la gioia maschile e materna, l'incontro, la fusione, il termine medio⁵. La costruzione sintattica dei versi 1 e 2 è

¹J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, p. 236.

²Ivi, p. 234.

³Ivi, p. 232.

⁴Ivi, p. 228.

⁵*Ibidem*.

formata da SN + SV +SN + SN: è l'amore il sentimento portante della lirica.

v. 3, *ma fuori l'aria è corretta*: La /m/ designa il poter fare, la gioia maschile e materna, l'incontro, la fusione, il termine medio⁶. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁷. Le /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁸. Il nesso /f – r/ indica lotta o avversione⁹. Il soggetto è ora diventato l'aria.

v. 4, *mutevole e dolce ed il sole*: La /m/ designa il poter fare, la gioia maschile e materna, l'incontro, la fusione, il termine medio¹⁰. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»¹¹. La /d/ e /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna¹². La /s/ marca la tensione, l'aggressività¹³.

v. 5, *ti parla di care promesse*: La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /r/ trasporta elevazione. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹⁴. La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna¹⁵. La /m/ designa il poter fare, la gioia maschile e materna, l'incontro, la fusione, il termine medio¹⁶. La /s/ marca la tensione, l'aggressività¹⁷.

v. 6, *così quando scrivo*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹⁸. La /d/ denota stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /v/ «fa sì che domini la

⁶ *Ibidem.*

⁷ Ivi, p. 234.

⁸ Ivi, p. 228.

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ Ivi, p. 236.

¹² Ivi, p. 228.

¹³ Ivi, p. 232.

¹⁴ Ivi, p. 234.

¹⁵ Ivi, p. 228.

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ Ivi, p. 232.

¹⁸ Ivi, p. 234.

quiete e impone una connotazione di godimento»¹⁹. La /s/ marca la tensione, l'aggressività²⁰. L'Io lirico si riappropria della scena.

v. 7, *chino il capo nella polvere*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»²¹. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna²². La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»²³. Il protagonista è ancora l'Io lirico.

v. 8, *e anelo il vento, il sole*: La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna²⁴. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»²⁵. La /s/ marca la tensione, l'aggressività²⁶. La costruzione sintattica è formata dai versi 6 – 8 è SV + SV + SN + SV + SN: il discorso è articolato, sono racchiuse motilità nascoste, come lo scrivere, l'anelare, il raggingere.

v. 9, *e la mia pelle di donna*: La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna²⁷. La /m/ designa il poter fare, la gioia maschile e materna, l'incontro, la fusione, il termine medio²⁸.

v. 10, *contro la pelle di un uomo*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»²⁹. La /d/ e /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna³⁰. La /m/ designa il poter fare, la gioia maschile e materna,

¹⁹ Ivi, p. 236.

²⁰ Ivi, p. 232.

²¹ Ivi, p. 234.

²² Ivi, p. 228.

²³ Ivi, p. 236.

²⁴ Ivi, p. 228.

²⁵ Ivi, p. 236.

²⁶ Ivi, p. 232.

²⁷ Ivi, p. 228.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Ivi, p. 234.

³⁰ Ivi, p. 228.

l'incontro, la fusione, il termine medio³¹. Gli ultimi due versi sono composti esclusivamente da SN: quello che Merini anela è un amplesso.

«Manca alla Merini il contatto con l'altro da sé, la comunicazione autentica delle anime e dei corpi. La solitudine è la condanna più amara e ad essa sembra non esserci via di scampo, e neanche la poesia può porvi rimedio»³². La degenza ha lasciato il gusto amaro dell'isolamento: quel che resta all'autrice è *un tormento d'amore*. La vita sembra dare grandi promesse, grandi speranze, che si trasmettono all'autrice stessa. Il desiderio di amore, di passione è una ricerca costante. Sembra che il manicomio abbia interrotto quella normalità, quella serenità dei rapporti che un tempo caratterizzava la vita della giovanissima e semplice Alda Merini. La poesia è solo polvere, e non sembra essere all'altezza del compito: ricucire una socialità che il Paolo Pini ha distrutto, che quel luogo della memoria ha strappato. Non è ancora venuto il momento per superare questo divario che sembra incolmabile. Solo più avanti, verso la fine degli anni Ottanta, Alda Merini comincerà a cucire questa lacerazione profonda che le ha tormentato l'anima: irrobusterà ancor di più il rapporto con le figlie, cercherà una nuova spiritualità, una nuova vita, un nuovo e autentico Io.

³¹ *Ibidem*.

³² R. Alunni, *op. cit.*, pp. 69 – 70.

35 [TS, 240]

Da *La Terra Santa*, in A. Merini, *Il suono dell'ombra. Poesie e prose 1953 – 2009*, Milano, Mondadori, 2010. Una sola strofa di diciannove versi. Il verso 2 è di quattordici sillabe. I versi 7, 11, 13 e 17 sono settenari. I versi 1, 3, 4, 5, 9 e 15 sono novenari. Tutti gli altri versi sono endecasillabi.

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

v. 1, *Ieri ho sofferto il dolore*: La /r/ trasporta elevazione. La /d/ e /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna¹. La /s/ marca la tensione, l'aggressività². Il nesso /f – r/ indica lotta o avversione³. L'io lirico è

¹J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio*, p. 228.

²Ivi, p. 232.

³Ivi, p. 228.

protagonista indiscusso della lirica.

v. 2, *non sapevo che avesse una faccia sanguigna*: La /k/ e la /g/ accentuano «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁴. La /s/ marca la tensione, l'aggressività⁵. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»⁶. La /d/ e /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /f/ simboleggia una stretta forte e fissa⁷. La costruzione sintattica è formata da SV + SV + SN: motilità repressa. L'Io lirico prova paura, dolore, un dolore che ha lo stesso colore del sangue.

v. 3, *le labbra di metallo dure*: La /b/ richiama fecondità, ampiezza, ampollosità, parto⁸. La /r/ trasporta elevazione. La /d/ e /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁹. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera¹⁰.

v. 4, *una mancanza netta d'orizzonti*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹¹. La /d/ e /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera¹².

v. 5, *il dolore è senza domani*: La /d/ denota stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /s/ marca la tensione, l'aggressività¹³. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna¹⁴. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera¹⁵. Il protagonista è ora il dolore.

⁴ Ivi, p. 234.

⁵ Ivi, p. 232.

⁶ Ivi, p. 236.

⁷ Ivi, p. 228.

⁸ Ivi, p. 227.

⁹ Ivi, p. 228.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Ivi, p. 234.

¹² Ivi, p. 228.

¹³ Ivi, p. 232.

¹⁴ Ivi, p. 228.

¹⁵ *Ibidem*.

v. 6, *è un muso di cavallo che blocca*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹⁶. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna¹⁷. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera¹⁸. La /z/ marca la tensione, l'aggressività¹⁹.

v. 7, *i garretti possenti*: La /g/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»²⁰. La /r/ trasporta elevazione. La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /s/ marca la tensione, l'aggressività²¹.

v. 8, *ma ieri sono caduta in basso*: la /m/ determina inferiorità, debolezza, collera²². La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»²³. La /d/ e /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /b/ richiama fecondità, ampiezza, ampollosità, parto²⁴. La /r/ trasporta elevazione. La /s/ marca la tensione, l'aggressività²⁵.

v. 9, *le mie labbra si sono chiuse*: la /m/ determina inferiorità, debolezza, collera²⁶. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»²⁷. La /b/ richiama fecondità, ampiezza, ampollosità, parto²⁸. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna²⁹. La /s/ marca la tensione, l'aggressività³⁰. Il soggetto sono le labbra dell'Io lirico, la sua parola, la sua poesia.

v. 10, *e lo spavento è entrato nel mio petto*: la /s/ marca la tensione,

¹⁶ Ivi, p. 234.

¹⁷ Ivi, p. 228.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Ivi, p. 232.

²⁰ Ivi, p. 234.

²¹ Ivi, p. 232.

²² Ivi, p. 228.

²³ Ivi, p. 234.

²⁴ Ivi, p. 227.

²⁵ Ivi, p. 232.

²⁶ Ivi, p. 228.

²⁷ Ivi, p. 234.

²⁸ Ivi, p. 227.

²⁹ Ivi, p. 228.

³⁰ Ivi, p. 232.

l'aggressività³¹. La /d/ e /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»³². La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera³³. La parola lascia il palcoscenico al silenzio, che diventa il principale attore della scena.

v. 11, *con un sibilo fondo*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»³⁴. La /s/ marca la tensione, l'aggressività³⁵. La /d/ denota stallo, arresto, sosta. La /b/ richiama fecondità, ampiezza, ampollosità, parto³⁶. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna³⁷. La /f/ simboleggia una stretta forte e fissa³⁸.

v. 12, *e le fontane hanno cessato di fiorire*: La /f/ simboleggia una stretta forte e fissa³⁹. La /d/ e /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. Il nesso /f-r/ indica lotta o avversione⁴⁰. La /s/ marca la tensione, l'aggressività⁴¹. La costruzione sintattica è formata da SN + SV + SN: le fontane, l'allegria, la natura ha smesso di apparire così bella.

v. 13, *la loro tenera acqua*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁴². La /d/ e /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁴³.

v. 14, *era soltanto un mare di dolore*: La /d/ e /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera⁴⁴. La /l/

³¹ *Ibidem*.

³² Ivi, p. 236.

³³ Ivi, p. 228.

³⁴ Ivi, p. 234.

³⁵ Ivi, p. 232.

³⁶ Ivi, p. 227.

³⁷ Ivi, p. 228.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Ivi, p. 232.

⁴² Ivi, p. 234.

⁴³ Ivi, p. 228.

⁴⁴ *Ibidem*.

indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁴⁵. La /s/ marca la tensione, l'aggressività⁴⁶. La costruzione sintattica è formata da SN + SV + SN: la realtà si è rivelata per quello che è: dolore.

v. 15, *in cui naufragavo dormendo*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁴⁷. La /d/ denota stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione. Il nesso /f – r/ indica lotta o avversione⁴⁸. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»⁴⁹. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera⁵⁰. La protagonista ritorna ad essere l'Io lirico.

v. 16, *ma anche allora avevo paura*: la /m/ determina inferiorità, debolezza, collera⁵¹. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁵². La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /r/ trasporta elevazione. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»⁵³. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁵⁴.

v. 17, *degli angeli eterni*: La /d/ e /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /r/ trasporta elevazione.

v. 18, *Ma se sono così dolci e costanti*: la /m/ determina inferiorità, debolezza, collera⁵⁵. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁵⁶. La /d/ e /t/ denotano stallo, arresto, sosta. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁵⁷. La /s/

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Ivi, p. 232.

⁴⁷ Ivi, p. 234.

⁴⁸ Ivi, p. 228.

⁴⁹ Ivi, p. 236.

⁵⁰ Ivi, p. 228.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Ivi, p. 234.

⁵³ Ivi, p. 236.

⁵⁴ Ivi, p. 228.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Ivi, p. 234.

⁵⁷ Ivi, p. 228.

marca la tensione, l'aggressività⁵⁸.

v. 19, *perché l'immobilità mi fa terrore?*: la /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁵⁹. La /m/ determina inferiorità, debolezza, collera⁶⁰. La /t/ denota stallo, arresto, sosta. La /b/ richiama fecondità, ampiezza, ampollosità, parto⁶¹. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁶². La /f/ simboleggia una stretta forte e fissa⁶³.

La lirica canta un momento di delirio, di ansia, di pur terrore. «L'isteria, ancora una volta, è legata alla propria sensibilità e a un occhio deformante sul reale si fronte al quale non corrispondono più i normali rapporti con le persone e le cose. D'improvviso, ci si sente soli, incapaci, vuoti, anestetizzati rispetto agli affetti. Si vive di puro terrore e gli oggetti assumono contorni sinistri. [...] La normalità suscita a tal punto insofferenza che si preferisce l'oblio. La morte nella malattia può essere facilmente sopportabile rispetto a un senso che non è dato vedere. La mancanza di libertà, infatti, è anche mancanza di responsabilità, possibilità di non scegliere»⁶⁴. Nella sua testa, nel suo cuore è entrato quel brivido oscuro che nasce dalla paura, che ha la faccia *sanguigna*. La paura porta dolore, sofferenza, sembra schiacciare il petto fino a farlo esplodere, fino a togliere l'aria, a bloccare la respirazione, a comprimere i polmoni e a impedirne qualsiasi tipo di movimento. E anche durante il sonno, il terrore invade la testa dell'autrice, e tutto entra nella spirale vorticoso del terrore. E in questo turbinio di panico, la poetessa, la donna chiede a se stessa una spiegazione, a cui non trova risposta. *Ma se sono così dolci e costanti / perché l'immobilità mi fa terrore?*

⁵⁸ Ivi, p. 232.

⁵⁹ Ivi, p. 234.

⁶⁰ Ivi, p. 228.

⁶¹ Ivi, p. 227.

⁶² Ivi, p. 228.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ R. Alunni, *op. cit.*, pp. 76 – 77.

dell'incapacità di *suscitare l'amore*.

v. 2, *suscitare l'amore*: la /s/ marca la tensione, l'aggressività⁴. La /r/ trasporta elevazione. La /f/ indica euforia, piacere⁵. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna⁶. La /m/ designa il poter fare, la gioia maschile e materna, l'incontro, la fusione, il termine medio⁷.

v. 3, *come pendio sicuro al mio destino*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»⁸. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /s/ marca la tensione, l'aggressività⁹. La /r/ trasporta elevazione. La /m/ designa il poter fare, la gioia maschile e materna, l'incontro, la fusione, il termine medio¹⁰. La costruzione sintattica è formata elusivamente da SN.

v. 4, *E adagiare il respiro*: La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /b/ richiama fecondità, ampiezza, ampollosità, parto¹¹. La /r/ trasporta elevazione.

v. 5, *fitto dentro le foglie*: La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna¹². a /f/ simboleggia una stretta forte e fissa¹³.

v. 6, *e ritogliere il senso alla natura*: La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna¹⁴.

v. 7, *O se solo potessi*: La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /b/ richiama fecondità, ampiezza, ampollosità, parto¹⁵. La /s/ marca la tensione,

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ivi, p. 228.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Ivi, p. 234.

⁹ Ivi, p. 232.

¹⁰ Ivi, p. 228.

¹¹ Ivi, p. 227.

¹² Ivi, p. 228.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ivi, p. 227.

l'aggressività¹⁶. Ritorna la motilità mancata, l'incapacità di amare e di provare la brezza di vita nel petto.

v. 8, *toccar con dita tremule la luce*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»¹⁷. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna¹⁸. La /m/ designa il poter fare, la gioia maschile e materna, l'incontro, la fusione, il termine medio¹⁹.

v. 9, *quella gagliarda che ci sboccia in seno*: La /g/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»²⁰. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna²¹. La /s/ marca la tensione, l'aggressività²².

v. 10, *corpo astrale del nostro viver solo*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»²³. La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /b/ richiama fecondità, ampiezza, ampollosità, parto²⁴. La /r/ trasporta elevazione. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna²⁵. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»²⁶. La /s/ marca la tensione, l'aggressività²⁷.

v. 11, *pur rimanendo pietra, inizio, sponda*: La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /b/ richiama fecondità, ampiezza, ampollosità, parto²⁸. La /r/ trasporta elevazione. La /m/ designa il poter fare, la gioia maschile e materna,

¹⁶ Ivi, p. 232.

¹⁷ Ivi, p. 234.

¹⁸ Ivi, p. 228.

¹⁹ Ivi, p. 228.

²⁰ Ivi, p. 234.

²¹ Ivi, p. 228.

²² Ivi, p. 232.

²³ Ivi, p. 234.

²⁴ Ivi, p. 227.

²⁵ Ivi, p. 228.

²⁶ Ivi, p. 236.

²⁷ Ivi, p. 232.

²⁸ Ivi, p. 227.

l'incontro, la fusione, il termine medio²⁹.

v. 12, *tangibili agli dei*: La /b/ richiama fecondità, ampiezza, ampollosità, parto³⁰. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna³¹.

v. 13, *e violare i più chiusi paradisi*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»³². La /p/ trasporta l'impulso di accumulo, ricchezza. La /r/ trasporta elevazione. La /v/ «fa sì che domini la quiete e impone una connotazione di godimento»³³. La /s/ marca la tensione, l'aggressività³⁴.

v. 14, *solo con la sostanza dell'affetto*: La /k/ accentua «il rigetto, la pulsione di distruzione»³⁵. La /l/ indica un desiderio istintivo che si rallenta, ristagna³⁶. La /f/ simboleggia una stretta forte e fissa³⁷. La /s/ marca la tensione, l'aggressività³⁸.

Si tratta di una disperata richiesta d'amore, di vita. «In questo buio della coscienza rimane il ricordo d'amore, come una corda che, sola, può restituire la vita. Piene di nostalgia sono le immagini che tornano alla mente»³⁹.

Una richiesta di pace, di serenità, di vita: sentire la vita che pulsa, è questo il desiderio di Alda Merini. l'autrice chiede la passione, il contatto, sentire la vita *che sboccia in seno*, che fa battere il cuore. Merini chiede un sentimento unico, che le faccia toccare il cielo, che le permetta di *violare i più chiusi paradisi solo con la sostanza dell'affetto*.

²⁹ Ivi, p. 228.

³⁰ Ivi, p. 227.

³¹ Ivi, p. 228.

³² Ivi, p. 234.

³³ Ivi, p. 236.

³⁴ Ivi, p. 232.

³⁵ Ivi, p. 234.

³⁶ Ivi, p. 228.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Ivi, p. 232.

³⁹ R. Alunni, *op. cit.*, p. 75.

La poetessa cerca di ricucire, ancora una volta, quella profonda ferita che il Paolo Pini ha inferto alla sua mente e al suo cuore.

Forse l'unica via di salvezza è proprio l'amore, amore che, con il tempo, Merini troverà nelle figlie, nella sua vita, nella poesia, nella riconquista di se stessa.

Conclusion

La malattia psichiatrica è stata per Amelia Rosselli e Alda Merini un dolore comune, che ha portato però a due esiti completamente diversi.

Da un lato, ha portato Rosselli al suicidio l'11 febbraio 1996, dall'altro ha portato Merini alla rinascita, alla riscoperta di se stessa. Per entrambe, è necessario usare la parola *contraddizione* per descrivere la loro poesia, fatta di paure terribili, di angoscianti momenti di terrore, ma anche di inebrianti attimi di vita, di travolgente passione erotica. Attraverso la parola, sia l'una che l'altra hanno trasmesso quanto di più puro e di più vero scorreva nelle loro vene: dolore, paura, rammarico, gioia, euforia, eccitazione, arrendevolezza, inconsapevolezza.

Il dolore sublima attraverso le loro mani, scorre nell'inchiostro e si tramuta in fonemi, in suoni, in agghiaccianti contrasti fonetici. È attraverso la loro poesia che esse hanno potuto esprimere se stesse, hanno potuto dare un colore, una consistenza e perfino un odore al loro tormento: di feci, di sudore, ma anche di giardini immensi che profumano d'erba, che allo stesso tempo covano serpi.

Il demone della malattia risiede in tutte le loro liriche: è come un fantasma che non lascia tregua, che lambisce loro le piante dei piedi e non permette loro di dimenticare i cancelli del manicomio, gli elettrochoc, la reclusione, le mollicce carni della toletta mattutina, i rumori assordanti e incomprensibili provenienti dalle strade. Attraverso l'uso di determinati fonemi, esse, più o meno coscientemente, hanno trasmesso i loro impulsi più reconditi, dolcissimi nelle palatali, durissimi nelle velari. La pausa, l'incapacità di superare l'ostacolo della schizofrenia si è trasmessa in ogni dentale, la lentezza di quel ricordo che tornava imperterrito sulla pelle si tramuta nelle laterali e lo fa rivivere come un'esperienza reale, e quei pochissimi attimi effimeri di gioia si esprimono nelle labiali.

Leggere, studiare i componimenti delle autrici ha permesso di calarsi dentro di

loro, di rivivere attraverso i loro versi quelle invadenti emozioni che hanno caratterizzato tutta la loro vita, che non le hanno abbandonate per un secondo.

La poesia è stata fondamentale per la crescita personale delle autrici, pur portandole verso strade opposte: nonostante scrivere sia stato fonte di salvezza tanto per Merini quanto per Rosselli, la prima ha ritrovato se stessa, mentre l'ultima non ha sopportato il peso della vita.

In un celebre aforisma, Merini dichiara: «La pistola che ho puntata sulla tempia si chiama Poesia»¹, quasi fosse un'entità reale, un'anima, uno spirito, un corpo, che ha avvolto le loro vite, che le ha serrate. Una *pistola* che mina la loro esistenza, che è apparsa e le ha rapite, quasi costringendole a donarle la loro realtà. La morsa all'interno della quale è stata stretta Rosselli, ha impedito la sua redenzione, portandola a compiere un gesto estremo, il cui elogio appare molteplici volte all'interno della sua opera poetica. Scrive Monica Venturini a proposito della poetica di Rosselli: «un tratto essenziale dell'esperienza poetica dell'autrice è la sua volontà di espressione, così tenacemente affermata e disperatamente perseguita da divenire una vera e propria questione di sopravvivenza»², dalla quale emerge «la tensione conflittuale che anima il linguaggio: lo scontro tra opposte istanze, la contraddizione non risolta, il “groviglio” interiore che si traduce in tragico “corpo a corpo” con la realtà»³.

Per Merini, al contrario, dopo il manicomio c'è stata la rinascita, la riconquista di se stessa, la vera svolta: l'autrice ha trovato nelle figlie la forza vitale, negli affetti, nel farsi stesso della poesia. «La disperazione dei versi più belli non nasconde il dolore che è sempre lancinante e infernale, ma *momentaneo* rispetto alla forza vitale di una poetessa che è sempre sopravvissuta a se stessa»⁴.

La poesia è un mezzo attraverso il quale è possibile esprimere l'inconscio. Per fare poesia è necessario avere il coraggio di denudarsi di fronte al lettore, ed è altrettanto necessaria la maestria di un artista. È ancora possibile attraverso la poesia

¹ A. Merini, *Aforismi*, in *Il suono dell'ombra*, p. 1007.

² M. Venturini, *La poetica del paradosso*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso*, p. 355.

³ *Ibidem*.

⁴ R. Alunni, *op. cit.*, p. 164.

avere risposte, calarsi dentro a un singolo autore in particolare e a tutta l'umanità in generale.

Lo studio psicoanalitico ha permesso di ritrovare le tracce rimosse dell'inconscio, le parti più intime che non sopravvivono alla censura e non raggiungono, quindi, la coscienza. Il metodo psicoanalitico usato in questo studio non si limita ad autrici che hanno vissuto sulla loro pelle il delirio della schizofrenia, come Rosselli e Merini, ma può essere usato per riscontrare tracce dell'inconscio umano in qualsiasi opera letteraria, in qualsiasi autore, di qualunque epoca. Esso permette di toccare con mano le parole dell'autore, di riviverla e di riscoprire le emozioni nascoste all'interno della pagina.

Bibliografia

Opere di Amelia Rosselli

Documento (1966 – 1973), Milano, Garzanti, 1976, ora in *Documento* in A. Rosselli, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 307 – 504.

Glossarietto esplicativo per «Variazioni Belliche» in *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di F. Caputo, Novara, Interlinea, 2004, pp. 69 – 73 e 330, ora in *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 1273 – 1276.

Ho fatto la poeta, in *È vostra la vita che ho perso, Conversazioni e interviste 1964 – 1995*. A cura di Monica Venturini e Silvia De March, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 331 – 351.

Poesie (1959), in *Variazioni belliche*, Milano, Garzanti, 1964, ora in *Variazioni (1960 – 1961)*, in *Variazioni belliche*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 5 – 38.

Serie Ospedaliera, Milano, il Saggiatore, 1969, ora in *Serie Ospedaliera (1963 – 1965)* in *Serie Ospedaliera* in A. Rosselli *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 215 – 305.

Variazioni (1960 – 1961), in *Variazioni belliche*, Milano, Garzanti, 1964, ora in *Variazioni (1960 – 1961)*, in *Variazioni belliche*, in *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 39 – 179.

Opere di Alda Merini

L'altra verità. Diario di una diversa, Milano, Scheiwiller, 1986, ora in A. Merini, *Il suono dell'ombra. Poesie e prose 1953 – 2009*, Milano, Mondadori, pp. 701 – 788.

La Terra Santa, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1984, ora in A. Merini, *Il suono dell'ombra. Poesie e prose 1953 – 2009*, Milano, Mondadori, pp. 201 – 246.

Bibliografia della critica

R. Alunni, *Alda Merini. L'«Io» in scena*, Firenze, Società editrice Fiorentina, 2008.

M. P. Ammirati, *Non si può diventare poeti forzati*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964 – 1995*, a cura di M. Venturini e S. de March, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 157 – 166.

A. Amoroso, *Le gelida speranza dell'esser «quasi salvi»*, in «*Scrivere è chiedersi come è fatto il mondo*». Per Amelia Rosselli. Atti del convegno, Università della Calabria, 13 dicembre 2006, a cura di Caterina Verbaro, Catanzaro, Rubettino, 2008, pp. 71 – 76.

A. Baldacci, *Amelia Rosselli*, Bari, Laterza, 2007.

A. Berardinelli, *Introito. Per Amelia Rosselli*, in «*Scrivere è chiedersi come è fatto il mondo*». Per Amelia Rosselli. Atti del convegno, Università della Calabria, 13 dicembre 2006, a cura di Caterina Verbaro, Catanzaro, Rubettino, 2008, pp. 5 – 9.

A. Cambria, *Un armadio tutto per sé*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964 – 1995*. A cura di Monica Venturini e Silvia De March, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 58 – 61.

S. De March, *amelia rosselli tra poesia e storia*, Napoli, l'Ancora del Mediterraneo, 2006.

G. Spagnoletti, *Fatti estremi*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964 – 1995*, a cura di M. Venturini e S. de March, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 79 – 90.

M. Venturini, *La poetica del paradosso*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964 – 1995*, a cura di M. Venturini e S. de March, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 355 – 360.

Bibliografia generale

S. Freud, *Gradiva. Il delirio e i sogni nella «Gradiva» di Wilhelm Jensen*, in «Biblioteca psicanalitica internazionale», 7 (1923).

S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, 1899, ora in ora in S. Freud, *Opere. III volume. L'interpretazione dei sogni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, 1915 – 1915, ora in S. Freud, *Opere. Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti 1915 – 1917*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

S. Freud, *Metapsicologia*, 1915, ora in S. Freud, *Opere. Introduzione alla psicoanalisi e altri scritti 1915 – 1917*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

S. Freud, *Osservazioni su un caso di nevrosi ossessiva (Caso clinico dell'uomo dei topi)*, 1909, ora in S. Freud, *Opere. VIII volume. Casi clinici e altri scritti 1909 – 1912*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

C. G. Jung, *Psicologia analitica e arte poetica*, 1922, ora in *Psicologia e poesia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1972.

C. G. Jung, *Psicologia e poesia*, 1930 – 1950, ora in *Psicologia e poesia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1972.

J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Venezia, Marsilio, 1979.

J. Kristeva, *Materia e senso. Pratiche significanti e teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1980.

J. Kristeva, *Σημειωτική. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978.

R. Lorenzini, S. Sassaroli, *La verità privata. Il delirio e i deliranti*, Roma, La Nuova Italia scientifica, 1992.

W. Ming 2, *La salvezza di Euridice*, in W. Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 198 – 203.

Indice

| | |
|---|----|
| Prefazione..... | 2 |
| 1. Introduzione metodologica..... | 3 |
| 1.1. Sigmund Freud..... | 3 |
| 1.2. Carl Gustav Jung..... | 20 |
| 1.3. Julia Kristeva..... | 24 |
| 2. Amelia Rosselli..... | 39 |
| Fui, volai, caddi tremante nelle [P, 14]..... | 40 |
| l'alba a rintocchi cade [P, 22]..... | 44 |
| Se nella notte sorgeva un dubbio su dell'essenza del mio [V, 41]..... | 46 |
| Per le cantate che si svolgevano nell'aria io rimavo [V, 42]..... | 51 |
| Contiamo infiniti cadaveri. Siamo l'ultima specie umana.[V, 45]..... | 55 |
| Il soggiorno in inferno era di natura divina [V, 62]..... | 60 |
| Ma in me coinvenivano montagne. Nella cella di tutte [V, 69]..... | 63 |
| Contro dello emisfero morto lanciavo sassi nell'acqua. Contro [V, 144]..... | 69 |
| Cercatemi e fuoriuscite. [V, 156]..... | 73 |
| Il corso del mio cammino era una delicata fiamma [V, 178]..... | 75 |
| Per una impossibile gagliarda esperienza [SO, 217]..... | 78 |
| settanta pezzenti e una camicia che si rompeva [SO, 218]..... | 83 |

| | |
|--|-----|
| Due scimmie solcarono l'anima di tracce invisibili, ne [SO, 219]..... | 87 |
| Severe le condanne a tre. In rotta con l'arcipelago fummo [SO, 220]..... | 90 |
| Tènere crescite mentre l'alba s'appressa tènere crescite [SO, 238]..... | 93 |
| Dolce caos, un addolcimento visionario [SO, 245]..... | 97 |
| Questo giardino che nella mia figurata [SO, 246]..... | 102 |
| C'è vento ancora a tutti gli sforzi [SO, 294]..... | 106 |
| Faccia nell'erba odori quel poco [SO, 295]..... | 109 |
| Cercare nel rompersi della sera un nascondiglio [SO, 305]..... | 113 |
| | |
| 2. Alda Merini..... | 118 |
| 1 [TS, 203]..... | 120 |
| 2 [TS, 204]..... | 124 |
| 3 [TS, 205]..... | 127 |
| 4 [TS, 206]..... | 130 |
| 6 [TS, 208]..... | 134 |
| 7 VICINO AL GIORDANO [TS, 209]..... | 137 |
| 9 [TS, 211]..... | 143 |
| 12 [TS, 241]..... | 148 |
| 13 IL NOSTRO TRIONFO [TS, 215]..... | 151 |
| 21 [TS, 224]..... | 159 |
| 22 [TS, 226]..... | 167 |
| 23 LE PAROLE DI ARONNE [TS, 227]..... | 171 |

| | |
|----------------------------------|-----|
| 24 [TS, 228]..... | 178 |
| 26 LA TERRA SANTA [TS, 230]..... | 181 |
| 28 RIOVOLTA [233]..... | 190 |
| 29 TOELETTA [234]..... | 195 |
| 31 [TS, 236]..... | 200 |
| 32 [TS, 237]..... | 204 |
| 35 [TS, 240]..... | 208 |
| 38 [TS, 243]..... | 214 |
| | |
| Conclusione..... | 219 |
| | |
| Bibliografia..... | 222 |
| Opere di Amelia Rosselli..... | 222 |
| Opere di Alda Merini..... | 224 |
| Bibliografia della critica..... | 225 |
| Bibliografia generale..... | 227 |