

## «Dormivo e sognavo che non ero al mondo» Risonanze shakespeariane nell'opera di Alda Merini

Cristina Paravano  
(Università degli Studi di Milano, Italia)

**Abstract** The paper investigates the Shakespearean resonances in Alda Merini's works. Shakespeare was one of Merini's favourite 'fellow travellers' in her literary journey, seemingly because he exploited the enormous dramatic potential of madness. His plays can be read as a projection and an amplification of the poet's emotions, while providing them with names, bodies and voices. In her turn Merini perceived significant affinities with several Shakespearean characters, and tended to identify with some of them, superimposing her life onto theirs: during her stay in the mental hospital, peopled by horrible figures reminding her of *Macbeth's* witches, Merini identified with Juliet, who embodied her love fancies and her romantic dreams. I will also discuss in detail the texts which refer to two famous couples, namely Othello and Desdemona, Hamlet and Ophelia, who are the most recurrent Shakespearean figures in Merini's corpus. These are not only universal symbols but also mirror and give voice to the poet's emotions. Indeed, as I will show, Merini read and appropriated their stories through the filter of her painful personal experience.

**Sommario** 1 Introduzione: Alda Merini e l'altra verità. – 2 La follia è un capitale enorme. – 3 Otello e la bianca Desdemona. – 4 Ofelia che amava e rifiutava Amleto. – 5 Conclusioni.

**Keywords** Merini. Madness. Hamlet. Poetry. Asylum.

### 1 Introduzione: Alda Merini e l'altra verità

Con poche parole Alda Merini, la poetessa dei Navigli, manifesta la sua familiarità con il Bardo dell'Avon e, al tempo stesso, sottolinea le analogie fra loro:

Forse Shakespeare si sarebbe seduto come me in un giorno qualsiasi, con una faccia che nessuno ha mai identificato, per dettare ad un ragazzo qualsiasi delle gesta qualsiasi d'amore e di passione, che non erano della sua terra. (Merini 2007a, 38)

Merini amava dettare i suoi versi di notte e di giorno, anche al telefono, ogniqualvolta ne sentisse il bisogno. Per questo immagina che il drammaturgo elisabettiano possa aver fatto lo stesso: egli è colto mentre detta una delle sue opere ambientate fuori dai confini dell'Inghilterra, per esempio

una tragedia intrisa d'amore e morte come *Romeo e Giulietta*, tanto cara alla poetessa. Le parole del Bardo e i personaggi che più l'hanno affascinata si riverberano nelle sue opere; il suo aforisma, che dà il titolo al saggio, è difatti solo una delle numerose risonanze shakespeariane nell'opera di Alda Merini.<sup>1</sup> Le vicende di personaggi come Giulietta, Otello e Ofelia sembrano averle fornito gli strumenti per amplificare le sue emozioni, offrendo nomi, corpi e voci alla sua immaginazione. La stessa Merini si identificò in alcuni di essi, sia uomini che donne, al punto di sovrapporre e confondere esperienze della sua vita con le loro. Nel corpus meriniano, che è in sé fortemente autobiografico,

la vita si confonde nell'arte e viceversa: ciò che viene cantato in verità è la vita stessa, con gli amori e le sofferenze che questi le hanno provocato. (Redivo 2009, 17)

L'opera poetica di Merini risulta quindi difficile da classificare e da ascrivere con certezza a una determinata corrente letteraria. Come sostenne Raboni

la Merini ha sempre un po' stentato a trovare una collocazione adeguata nell'ambito degli studi del secondo Novecento; le luci della storiografia e del fervore esegetico le sono scivolte sopra, accanto, l'hanno sfiorata, senza mai inquadrarla compiutamente. (Raboni 2002, 9)

Merini rappresenta un *unicum* nel panorama letterario sotto molti aspetti. Il suo talento poetico fu precoce e folgorante: già da adolescente ella destò l'attenzione di Giacinto Spagnoletti, scrittore e critico letterario e, frequentandone la casa, entrò in contatto con i più affermati poeti, letterati e critici dell'epoca, fra cui Pier Paolo Pasolini, Maria Corti, Giovanni Raboni, Eugenio Montale, David Maria Turoldo, Salvatore Quasimodo e Giorgio Manganelli. Fu precoce anche nel manifestare i primi segni di instabilità. Nel 1947, a sedici anni, trascorse un breve periodo nella clinica psichiatrica privata Villa Turro a Milano; la sua malattia, il disturbo bipolare, esplose però in tutta la sua violenza solo anni dopo e portò al lungo internamento all'ospedale psichiatrico Paolo Pini ad Affori (Milano) fra il 1961 e il 1972 (seppur con periodici rientri a casa),<sup>2</sup> un'esperienza che segnò umanamente Merini e forgiò la sua poetica. Gli anni trascorsi reclusa le fecero guadagnare l'appellativo poco lusinghiero di 'poetessa della pazzia' (Merini 1999, 16).

Dopo un lungo silenzio, Merini tornò a dedicarsi alla scrittura alla fine degli anni Settanta, ma divenne nota al grande pubblico solo a partire dai

1 L'aforisma è tratto da Alda Merini 1998, 229.

2 Merini subì anche un secondo internamento a Taranto fra il 1983 e il 1986.

primi anni Novanta a seguito del conferimento di numerosi premi letterari, due candidature al Premio Nobel, nel 1996 e nel 2000, e numerose apparizioni televisive. Da poetessa milanese fu proiettata nel mondo letterario e culturale nazionale assurgendo a «fenomeno mass-mediatico» (Redivo 2009, 44), mentre all'estero rimase relativamente poco conosciuta. Per esempio, agli inizi degli anni Ottanta, la critica anglosassone cominciò a manifestare un discreto interesse nei confronti di scrittrici italiane come Merini, dando il via alla pubblicazione di selezioni antologiche in traduzione dei loro testi poetici.<sup>3</sup> Ottenne così attenzione e alcune delle sue opere furono tradotte integralmente nel decennio successivo. Finora l'interesse della critica è stato rivolto alla sua esperienza manicomiale e a quella che Stewart definisce la «leggenda di Merini, la poetessa folle» (2009, 13). Ampio spazio è stato dedicato altresì alla sua svolta mistica, alla dimensione carnale<sup>4</sup> nei suoi testi, ai legami intertestuali e tematici con l'opera poetica di Walt Whitman, Stefan George, Gerald Manley Hopkins e Rainer Maria Rilke, il suo poeta prediletto,<sup>5</sup> e, più recentemente, la poetessa Saffo.<sup>6</sup>

La frequentazione del circolo culturale di Spagnoletti espose Merini a linguaggi e letterature differenti che furono assimilati fino a diventare parte del tessuto poetico di tutti i suoi scritti, in cui parole, pensieri e immagini si intrecciano con molteplici esperienze culturali filtrate dalla sua sensibilità e dal suo sguardo acuto. All'interno del gruppo l'influenza più determinante fu esercitata da Quasimodo e Manganelli, con i quali intrecciò anche una relazione sentimentale. Entrambi rappresentarono un punto di riferimento umano e poetico; come mentori, contribuirono a forgiarne il promettente talento e a orientarne la ricerca poetica introducendola, con ogni probabilità, alle opere di Shakespeare, di cui erano entrambi cultori. Quasimodo tradusse numerose opere e Manganelli le lesse più e più volte, come testimonia la sua biblioteca oggi conservata a Pavia. Fino ad ora la critica non ha rilevato la presenza di riferimenti alle opere di Shakespeare, che sono stati per lo più trascurati. Tuttavia non si può fare a meno di osservare che il corpus delle opere di Merini risuona di echi shakespeariani, fra cui spicca *Amleto* per il numero di citazioni e per la loro profondità concettuale. Valutare questo aspetto può far meglio comprendere la complessità della scrittura meriniana e restituire un'immagine più intensa e precisa della poetessa dei Navigli.

Non è sempre possibile identificare la presenza di uno spunto shakespeariano in una raccolta, una poesia o un verso. La notte, il cielo, i fiori

3 Si vedano, per esempio, Allen, Kittel, Jewell 1987; O'Brien 1996; Sartini Blum, Trubowitz 2001.

4 Si vedano Pellegrini 2006, Dipace 2008, Alunni 2008, Redivo 2009.

5 Cf. Stewart 2009, XXIII; Dipace 2008, 10.

6 Angela Villani, Longo 2013.

e l'amore hanno spesso ascendenze shakespeariane; in quest'ottica mi limiterò a prendere in considerazione principalmente alcune opere di Merini, posteriori all'esperienza manicomiale, in cui sono menzionati nomi inequivocabilmente legati al Bardo. Il contributo prende in esame due aspetti: da un lato l'associazione fra persone che hanno fatto parte della vita di Merini, lei compresa, e alcuni personaggi shakespeariani; dall'altro, l'appropriazione della vicende tragiche di Shakespeare, che sono state rilette da Merini attraverso il filtro della sua dolorosa esperienza personale in manicomio. La poetessa sembra aver proiettato le proprie relazioni amorose su coppie come Romeo e Giulietta, Otello e Desdemona, Ofelia e Amleto. Ciò ha contribuito a una trasfigurazione in termini più universali, ma non per questo meno personali, dei ricordi più cari e di quelli più dolorosi della sua vita. Il paragone le ha permesso di mettere a fuoco i diversi aspetti delle sue relazioni sentimentali come la passione, il dolore di essere rifiutata e abbandonata, il tradimento (reale o metaforico) e la gelosia. In alcuni casi ella ha esplicitato il contesto, rendendo immediato il riconoscimento della componente autobiografica e individuabili le persone evocate nei suoi scritti; in altri il riferimento, pur rimanendo associato alla sfera privata, è riuscito ad acquisire un respiro più universale.

## 2 La follia è un capitale enorme

In Shakespeare Merini può aver trovato l'incarnazione di una delle sue massime più celebri:

La follia è un capitale enorme, estremamente prolifico, però lo può amministrare soltanto un poeta. (Merini 1995, 143)

Il drammaturgo elisabettiano diede prova di conoscere le diverse sfumature della malattia mentale, portando in scena molteplici situazioni e livelli di disturbo, e scandagliando i meandri della psiche maschile e femminile. Secondo Sanders, le scrittrici del ventesimo secolo hanno mostrato maggiore interesse per opere shakespeariane come *Re Lear* e *La tempesta* «for their obvious themes of fathers and daughters and patriarchal rules» (2001, 5), insieme alle commedie romantiche. Merini, al contrario, mostrò di essere in netta controtendenza: non prese quasi in considerazione questi temi, ma si concentrò piuttosto sulle opere nelle quali una coppia di amanti ha un ruolo preminente e il tema della follia è sviluppato. La poetessa sembra considerare l'amore una forma di pazzia, come Rosalind in *Come vi piace*:

Love is merely a madness; and, I tell you, deserves as well a dark house and a whip as madmen do. (3.2.331)

Il binomio amore-pazzia, sviscerato in tutta la produzione meriniana, trovò la sua massima espressione in *L'altra verità. Diario di una diversa*, un'opera in prosa in cui ella ripercorse la sua esperienza manicomiale a vent'anni di distanza dalla sua reclusione, offrendo un'altra verità, diversa ma non per questo meno autentica. Secondo Manganelli

non è un documento, né una testimonianza sui dieci anni trascorsi dalla scrittrice in manicomio. È una ricognizione, per epifanie, deliri, nenie, canzoni, disvelamenti e apparizioni, di uno spazio – non un luogo – in cui venendo meno ogni consuetudine e accortezza quotidiana, irrompe il naturale numinoso dell'essere umano. (Merini 1986, 9)

*L'altra verità* è un diario intimo e struggente in cui la poetessa si mise a nudo, dipingendo un quadro in cui vita e letteratura vengono a mescolarsi e sovrapporsi al punto che le figure che la circondavano assumono le sembianze di personaggi shakespeariani. Mentre il principe Amleto paragona la Danimarca a una prigionia (2.2.240), Merini sperimentò la vera reclusione. Al suo arrivo in manicomio le pazienti sembravano essere così prive della loro umanità da ricordarle le 'weird sisters' della tragedia scozzese:

Le facce delle degenti erano a dir poco mostruose. Avevano perso ogni tratto femminile e guardandole (a poco a poco mi ci avvezzai) mi venivano in mente le streghe di Macbeth. [...] Un ghigno feroce tra le labbra che ti faceva accapponare la pelle. Ma lì di trauma non ce n'era, e a me che ero così spaurita non facevano che venire in mente le storielle macabre di Banco. Parevano tutte uscite da un raduno infernale. (Merini 1986, 32)

Sono le streghe e le loro predizioni a guidare Macbeth e sua moglie sulla strada della rovina e della follia.

La diabolica coppia impazzisce sotto il peso della colpa che riemerge in maniera sempre più lacerante sotto forma di allucinazioni: le mani sporche di sangue, un pugnale o il fantasma dell'amico Banco assassinato. Allo stesso modo le «storielle macabre di Banco» che tornano alla mente di Merini sono la trasposizione poetica delle ombre che offuscavano la sua mente così come quella di Macbeth.

Nonostante l'ambiente infernale, l'indole di Merini non viene annientata ma esaltata attraverso la lettura di *Romeo e Giulietta* insieme al pittore Pierre, con cui intrecciò una relazione sentimentale. Essi dedicavano ogni momento libero a questa lettura come due novelli Paolo e Francesca:

In manicomio incontrai Pierre; era un uomo buono, un malato muto. Si innamorò di me e lo capii dai suoi sguardi dolci, dalle margheritine che mi regalava ogni giorno. Un giorno mi portò *Giulietta e Romeo*, e lo indicava col dito sottolineando la parola Romeo. (Merini 1986, 21)

Mentre Pierre si sentiva il suo Romeo, Merini si immedesimò nella parte di Giulietta, che incarnava le sue fantasie erotiche e i suoi sogni romantici fra le mura del manicomio. Abbracciare questo ruolo aiutò Merini a sopravvivere: la mescolanza fra vita e arte le restituì parte della sua identità di donna e diede un senso alla sua vita in un universo di dolore, silenzio e solitudine.

Purtuttavia, in mezzo a quel disordine morale e reale, la storia mia e di Pierre continuava. Io l'amavo intensamente, portavo su di me i segni del suo corpo, dei suoi baci ardenti, delle parole sussurrate, tratte da *Giulietta e Romeo* di Shakespeare. E così, rammentandole di notte, mi rinfrescavo un po' la fantasia. (Merini 1986, 33)

Le battute della tragedia risuonavano allora nella mente di Merini che le ripiasmò più volte, riproponendole in maniera suggestiva in opere successive come *L'anima innamorata*.

Estremo saluto è l'amore, come una mano che prende l'ultima foglia e la divora come fosse anima.

Estremo saluto è il tuo bacio. Io volevo finire in te come un secondo respiro. Ti ho scelto per la mia morte; avevo capito in un attimo che il tuo bacio mi avrebbe uccisa. (Merini 2000, 85)

Come nota anche Dipace, non è «difficile scorgere ascendenze shakespeariane» (2008, 77) in questo passo che rievoca le parole pronunciate da Romeo in punto di morte, «Thus with a kiss I die» (5.3.120).

Romeo e Giulietta sono le prime 'maschere' di cui Merini si servì per riaffermare il suo essere donna e amante. La sua identificazione con la protagonista si concluse con la fine della sua esperienza manicomiale, quando Merini fu pronta a mostrare nuovi volti e ad assumere nuovi ruoli.

### 3 Otello e la bianca Desdemona

Un personaggio ricorrente nelle poesie scritte dopo l'internamento è Otello, la 'maschera' della gelosia che Merini indossò in prima persona e attribuì anche ad altri. Tuttavia l'associazione fra Otello e Merini non è totale, dato che l'identità della poetessa sembra oscillare fra l'indole gelosa del Moro e la fragilità di Desdemona, tradita negli affetti più cari. Nel primo componimento che prenderò in esame, Otello sembra avere i tratti di Giorgio Manganelli. Egli era stato autore di una rielaborazione personale della tragedia, *Cassio governa a Cipro*, una riscrittura destinata ad essere utilizzata come copione per uno spettacolo. Non casualmente quindi questa poesia di Merini fa parte de *La palude di Manganelli o il*

*monarca del re* (1992), «la raccolta più intensamente drammatica», come l'ha definita Maria Corti (Merini 1998, XV), composta in seguito alla morte dell'amato Manganelli.

Otello

Otello, Otello dalla voce rossa,  
 Quaggiù non è più tempo di riscossa;  
 Dalle verdi vallate della morte  
 Alla tua sposa tu hai cambiato sorte.  
 Cerco l'ombra degli inferi profonda  
 E la palude mi diventa bionda;  
 Altra donna ti è accanto,  
 Altra natura  
 E tu mi hai rinchiuso nelle scaltre mura.  
 (Merini 1998, 173)

I riferimenti a Manganelli sono evidenti: le «verdi vallate della morte» appena raggiunte dal defunto e la palude bionda. *La palude definitiva* è infatti il titolo dell'ultimo romanzo dello scrittore pubblicato prima della morte nel 1990, mentre il biondo si rifà al colore dei suoi capelli,<sup>7</sup> che ritorna spesso nelle liriche di Merini.

Otello ritornò nei pensieri della poetessa quando descrisse la fine della sua relazione d'amore con Salvatore Quasimodo:

Sono stata sempre molto gelosa dei miei amori, non ne ho più parlato e ho avuto un grande rimorso di non aver capito quest'uomo che mi amava in silenzio come una figlia. [...] Me ne andavo per sempre dal mondo della letteratura. Mi stavo preparando per il manicomio, senza saperlo e guarda caso andai a sposare un uomo che assomiglia molto a Quasimodo, al quale, visti i precedenti, commisi quella gelosia di Otello di cui dovevo farne le spese. (Merini 2007b, 6-7)

In questo caso è lei a vestire i panni di Otello e a finir vittima della sua stessa gelosia. Il dramma del Moro aiutò Merini a dare una forma letteraria compiuta ai suoi sentimenti dell'epoca e a rendere ancora più tangibile la tragicità della situazione.

Ella sembra passare con apparente facilità dal ruolo di Otello a quello di Desdemona. Nel passo seguente è difficile associare con certezza un uomo a Otello, mentre è evidente che Merini è Desdemona. È suggestivo

7 «Manganelli era biondo, un biondo sottile, un biondo fanciullo. Aveva la pelle di un certo colore di pesca, come se fosse stato estremamente giovane» (Merini 1995, 163).

ipotizzare che l'Otello menzionato nel testo possa essere il primo marito, Ettore Carniti. Come Desdemona, Merini si è sentita uccisa da lui, anche se metaforicamente; egli è stato infatti il principale fautore del suo internamento in un luogo in cui lei si sentiva morta agli occhi del mondo e in cui era stata privata di tutto, della libertà, degli affetti, della sua identità di poetessa, di donna e madre:

Chi ha oltraggiato il mio pudore di donna, chi ha oltraggiato la creatura migliore che avevo nel grembo che era la poesia?

Invano gli uomini cercano di raggiungere il cielo; ebbene io con te l'avevo raggiunto e mai una bianca Desdemona era caduta sotto i colpi d'ascia di un Otello furibondo che pensava solo alle sue conquiste e alle sue donne. (Merini 2003, 11)

La poesia traspone in termini poetici i rimorsi e i rimpianti di Merini per non aver potuto crescere le proprie figlie. La sua progenie migliore, quella di cui ha potuto prendersi cura, è stata la poesia. Il titolo, «Il vagito», suggerisce l'associazione fra parto letterario e nascita e sottende il dolore di aver partorito ma di non essere stata una madre. La violenza della sofferenza e il dolore per la separazione forzata dalle figlie porta Merini ad allontanarsi dall'originale shakespeariano, in cui Desdemona muore soffocata, e a dare al personaggio, suo *alter ego*, una morte particolarmente violenta a colpi d'ascia.

L'ultimo riferimento alla vicenda ritorna quando Merini rievoca la sua passione per Padre Richard, un giovane sacerdote che non ricambiò il suo sentimento:

Se sapessi, Silvano, che ti adopero per trovare una giustificazione, per aggiustare un amore perduto. [...] Ma lui, il Richard cuor di leone, con la sua bella tavola rotonda, cercava la sua dama preferita. Re Artù il vecchio, che non lo voleva, mi mandò a dire che me ne andassi per non chiudere più quel monastero aperto alla deriva. Forse era Otello, che mi domandava. Mi strangolò sul letto dove Cassio aveva posto il suo nocimento, nocimento di dubbio. Questo Iago maledetto dimora ancora in casa. (Merini 1995, 18)

Merini amplia il campo di indagine inserendo anche il personaggio di Cassio e creando una triplice prospettiva maschile di fronte alla quale Desdemona soccombe. Qui sembra compiersi la trasformazione definitiva di Merini, che passa dal ruolo di Otello-carnefice nel primo passo a quello della dolce Desdemona. Mentre ne «Il vagito» Merini mantiene un certo distacco, descrivendo i personaggi in terza persona, ne *La pazza della porta accanto* Desdemona è assimilata all'io lirico che vive la vicenda in prima persona. È poco significativo disquisire sull'identità di Otello in que-

sto passo, se sia una maschera usata per indicare Padre Richard o meno, dal momento che quest'ultimo «sembra rappresentare la sintesi di tutti i suoi amori passati, Manganelli, Ettore Carniti, Michele Pierri» (Pellegrini 2006, 47), ma anche l'artista Charles, il pittore Pierre e il clochard Titano.

#### 4 Ofelia che amava e rifiutava Amleto

Il personaggio femminile a cui Merini si sentì più legata è senza dubbio Ofelia, il prototipo della donna folle nelle arti e nella letteratura, «a potent and obsessive figure in our cultural mythology» (Showalter 1985, 77). La poetessa fa risalire la sua trasformazione nel personaggio all'inizio della sua esperienza in manicomio, che viene descritta nel diario *L'altra verità*:

In quel luogo ognuno di noi poteva battezzarsi con un nome diverso: ep-pure si chiama Grazia, o forse no, si chiamava Ofelia. (Merini 1986, 113)

Il manicomio annientò l'identità della poetessa e delle altre pazienti; per sopravvivere alcune se ne costruirono una nuova e diversa, ugualmente autentica, potendo scegliere chi essere: una Giulietta appassionata, una Desdemona ferita oppure una folle Ofelia.

Ricordo il primo giorno che entrai in manicomio. Fin lì non ne avevo mai sentito parlare. [...] Perché, se avessi saputo una cosa simile, mi sarei certamente uccisa. Ma è incredibile i segni che si avvertono su quelle facce di recluse, lo schifo che fanno. E poi tu diventi una di loro e fuori nessuno ti riconosce più. [...] Così la mia bellezza si era inghirlandata di follia, ed ora ero Ofelia, perennemente innamorata del vuoto e del silenzio, Ofelia bella che amava e rifiutava Amleto. (Merini 1986, 107)

Merini sentì di essere diventata Ofelia, il suo *alter ego* ideale, a cui la follia ha rubato la bellezza e la passione. L'espressione «inghirlandata di follia» la lega ancor di più al personaggio: la scelta di un'immagine floreale è molto significativa se consideriamo l'uso che Shakespeare fa dei fiori per tratteggiare il suo personaggio; essi accompagnano Ofelia dall'inizio della tragedia fino alla fine, quando trovò la morte cadendo in un ruscello mentre ne raccoglieva alcuni per farne ghirlande. Mentre nella prima parte della tragedia i riferimenti a fiori e piante sono meno frequenti e caratterizzati da una connotazione positiva legata alla vita e alla fertilità, dopo l'omicidio di Polonio nel quarto atto, le immagini floreali prendono il sopravvento diventando la forma espressiva attraverso la quale Ofelia manifesta la sua follia. Nel seguente dialogo con suo fratello Laerte, la sua mente veicola emozioni e pensieri attraverso il linguaggio dei fiori:

OPHELIA There's rosemary: that's for remembrance.  
 Pray you, love, remember. And there is pansies. That's for thoughts.  
 LAERTES A document in madness - thoughts and remembrance fitted!  
 OPHELIA There's fennel for you, and columbines.  
 There's rue for you, and here's some for me. We may call it herb-grace  
 o'Sundays. You must wear your rue with a difference. There's a daisy.  
 I would give you some violets, but they withered all when my father  
 died. They say 'a made a good end. (4.5. 169-178)

Nel XVI secolo, ricorda Anderson (2005, 118), alcuni dei fiori citati da Ofelia erano usati per ridurre la fertilità; la ruta in particolare era considerata un potente abortivo. In questo caso i fiori nascondono pensieri latenti e doppi sensi a sfondo erotico che rinforzano il legame fra malattia e desideri sessuali nel subconscio del personaggio. «Her flowers suggest the discordant double images of female sexuality as both innocent blossoming and whorish contamination» (Showalter 1985, 80). Un concetto analogo viene espresso da Merini in una poesia che porta il suo nome:

Alda Merini

In me l'anima c'era della meretrice,  
 della santa della sanguinaria e dell'ipocrita.  
 Molti diedero al mio modo di vivere un nome  
 e fui soltanto un'isterica.  
 (Merini 1998, 147)

I fiori, le rose in particolare, diventano nel corpus meriniano simbolo della sessualità vissuta pienamente. Esse ebbero un ruolo cruciale durante l'internamento: piantate al di là del cancello del manicomio, rappresentavano per lei la vita, la passione e la libertà tanto anelata. Nel suo diario Merini raccontò di quando, all'apertura dei cancelli, rubò insieme a Pierre delle rose, con cui formarono un fascio:

Così, io e Pierre, adagiati sulle rose e sulle spine godemmo del primo amplesso del nostro amore. E fu amplesso che durò millenni, il tempo della nostra esecrazione. E da quell'amplesso senza peccato nacque una bambina. (Merini 1986, 110)

Ofelia ricorre anche in un'importante raccolta poetica di Merini, *Io dormo sola*, il cui titolo è reminiscente di un frammento di Saffo (16 Voigt) sulla solitudine d'amore. Merini coglie Ofelia un attimo prima del suicidio, mentre si specchia nelle acque del ruscello in cui troverà la morte:

## Lotta

Io mi son battuta  
 con Atena scura di capelli  
 e ho graffiato lo scudo di ferro  
 della sapienza immortale,  
 io, una stanca donna  
 che pregava il Padre suo,  
 una povera poetessa  
 che non chiama più nessuno.  
 È la delusione di Ofelia  
 davanti al ruscello che scorre,  
 la passione si è spenta  
 di quella possente chiamata  
 e l'acqua s'intorbida  
 e la mia anima ancora non si vede.  
 (Merini 2005a, 6)

Nella poesia Merini evoca un agone con Atena, dea della sapienza, un combattimento che rappresenta la lotta della poetessa per recuperare almeno uno sprazzo di sanità mentale; nonostante gli sforzi, però, ella non riesce a sconfiggere il suo demone interiore. Il suo stato d'animo la porta ad associare la sua situazione all'angoscia di Ofelia di fronte al ruscello che scorre. L'acqua torbida in cui si specchia la giovane è l'animo spento di Merini che fatica a vedere la luce. Diversamente dal suo *alter ego*, tuttavia, la poetessa non volle essere Ofelia fino in fondo, decidendo di non superare mai il limite estremo a cui la pazzia può spingere, togliersi la vita.

La stessa raccolta contiene due poesie in cui Amleto riveste il ruolo di protagonista: «Lo specchio» e «Amleto». Secondo Bloom l'effetto di Amleto sulla cultura mondiale è enorme, «after Jesus, Hamlet is the most cited figure in western consciousness» (1998, XIX). Il principe danese è un simbolo proteiforme e poliedrico che ha mostrato molteplici facce a coloro che lo hanno letto, interpretato e tentato di riplasmarlo; egli è il punto focale dell'azione verso cui tutti gli sguardi sono rivolti, «a reflecting pool, a spacious mirror» (Bloom 1998, 401), ma anche un fine osservatore della natura umana. È proprio il principe a far allestire l'assassinio di Gonzago, un momento metateatrale il cui fine è mostrare alla regina sua madre la vera natura del re. Insieme al *dumb show* che lo precede, esso costituisce un doppio specchio che riflette gli eventi precedenti al gesto criminale che ha messo in moto l'intera azione drammatica (Grabes 1982, 217). Nella versione filmica di Kenneth Branagh (1996) il protagonista pronuncia il celebre soliloquio del terzo atto di fronte a uno specchio:

The result of a court where their vanity is reflected, the main set was a huge royal assembly hall, completely lined with two stories of mirrors. (Bergeron 1997)

L'immagine ripresa da Merini è dunque carica di suggestioni che arricchiscono il suo testo e creano molteplici stratificazioni di significato:

Lo specchio

Ho provato una volta a fare il fantasma di me stessa,  
 il mio amico Amleto delirò:  
 gli spettri reggono poco la grande poesia.  
 Ma il tempo ha un ritmo assurdo  
 che ha come ultima battuta  
 in una fossa al cimitero.  
 Io di solito mimo una musica  
 da camera ardente  
 che non piace a tutti:  
 in un ritmo da quattro soldi  
 che fa sempre ridere però  
 il fantasma pazzo che si affaccia spesso  
 al mio specchio rotto  
 e che sono io stessa.  
 (Merini 2005a, 63)

Merini apre il componimento con una riflessione sui limiti che la follia pose alla sua capacità di comporre. Il fluire incalzante del tempo le ricorda il destino comune a tutti, la morte: ella cerca di esorcizzarla creando un'atmosfera tragicomica che rievoca la scena della tragedia in cui un becchino canta mentre è intento a scavare una tomba. Il testo riprende anche un altro episodio della tragedia, quando il principe cerca di dimostrare la sua sanità mentale alla madre:

my pulse as yours doth temperately keep time | And makes a healthful  
 music. It is not madness | That I have uttered. (3.4.138-140)

Merini ribalta questi versi trasformando il battito sano del polso di Amleto in un ritmo funebre appena mimato che le viene ispirato dalla follia. Nel componimento ella si trova ad assumere due ruoli: dapprima il becchino, poi il fantasma, simbolo della comparsa dei sintomi della follia, che si affaccia a uno specchio rotto, metafora della sua interiorità in frantumi.

Nel secondo testo Merini pone al centro Amleto come epitome della follia che colpisce le donne:

## Amleto

Quest'uomo è un danese folle  
 che abita una landa desolata  
 in un grumo di castelli  
 dove alberga la disgrazia.  
 Là, come la bufera di Amleto  
 cresce il cardo della potenza  
 e punge le gambe delle donne  
 e accarezza le loro fronti  
 con una piuma ribelle  
 fin quando ridono  
 come fontane.  
 E andando via dalle loro case  
 si mettono a girovagare  
 nell'isola comune  
 del loro spavento.  
 (Merini 2005a, 55)

La landa desolata in cui abita il principe sembra il manicomio di Merini in cui albergavano davvero la disgrazia e la strazio. Quando si scatena la bufera di Amleto, un impeto di delirio, tutto viene stravolto; resta solo la paura di fronte a una malattia incontrollabile e imprevedibile.

Amleto non è solo un danese folle; è anche l'uomo della mancanza di volontà, del dubbio, dello scetticismo di fronte alla realtà, in *L'anima innamorata*:

Prendi queste mie gambe che hanno camminato tanto fino alla scoperta  
 del mondo, fino alla rosa dell'Occidente, fino a capire che tenera rugiada  
 è il mito dell'amore. Tu ti sfalderai dopo le pietre, diventerai quell'anima  
 di Amleto che ha dubbi sul costato del mio Cristo. (Merini 2000, 77)

Amleto è per Merini anche una lente con la quale osservare dilemmi di natura religiosa, soprattutto nella fase più mistica e spirituale della sua produzione poetica.

Infine il terzo componimento dedicato al principe, quello più esteso, offre una prospettiva molto più personale. Merini si rivolge a un interlocutore che definisce affettuosamente il suo 'Amleto di carta'. Il principe cessa di essere un mero simbolo universale della follia, del dubbio e dello scetticismo, ma viene a rappresentare un uomo contemporaneo passionale e tormentato. Si può ipotizzare che Amleto sia l'indimenticato Manganelli, primo amore di Merini. La carta nel titolo può suggerire la sua professione di fine e poliedrico letterato dalla vastissima cultura, traduttore, giornalista e critico. Amleto, invece, può essere interpretato come un richiamo ad *Agli*

*dei ulteriori* (1972), una riscrittura della tragedia shakespeariana ad opera di Manganelli. In essa lo scrittore non offre una lettura testuale, ma la rilegge alla luce delle sue riflessioni personali e attraverso la lente della sua ironia. L'influenza di Amleto su Manganelli è stata di gran lunga superiore a quella della maggior parte dei personaggi del Bardo, e così pervasiva che persino lo scettico e introspettivo Iago del suo *Cassio governa Cipro* sembra un parente lontano del principe di Danimarca (Mussnug 2010, 203).

#### Amleto di carta

Tu Amleto di carta sei una perla che ha visto la morte.  
Un giorno tanti anni fa quando hai visto una donna hai pensato  
che fosse la tua fede in Dio.  
Era bella ma era amara come tutte le sorti dell'uomo.  
Come amante eri un saggio  
bevendo lei hai bevuto la sua cicuta.  
Come era amara e come era dolce.  
Possedendo lei hai sentito nel suo grembo la polvere di tante strade  
hai visto rose e cancelli, cancelli e rose.  
Possedendo lei hai capito che la vita era uno sbaglio  
e che solo l'amore è la vera tragedia dell'uomo.  
Non eri mai stato un uomo e lei non era mai stata una donna.  
Il fatto è che uniti dalle vostre mani  
avevate scoperto che eravate grandi come l'universo.  
Il vostro errore è stato quello di scoprire la verità.  
Tu oggi sei morto  
ma non è che sei morto perché hai una sepoltura  
ma perché hai mangiato, digerito e amato il suo cuore  
come si mangia la luna e il sole.  
Tu sei diventato il re dell'universo, tu sei impazzito d'amore.  
Ti piace sentirla lontana dal tuo martirio  
dalla tua veloce bocca che è sempre un figlio  
un condottiero segreto che naviga il dolore come un gaudio.  
Ma poi un giorno avete scoperto una terra  
dove non abitava nessuno e lì avete messo la tenda dell'amore.  
Avete mangiato i vostri pensieri come una cacciagione.  
Come sono belli i pensieri d'amore  
sono colombe alte di cui si mangiano anche le piume.  
Eppure il cuore del vostro cuore non è una statua solitaria  
ma un occhio in cui tanti guardano  
per concepire il paradiso della pace.  
Tu e lei siete morti in questo silenzio  
ma la vostra sepoltura non è mai esistita.  
(Merini 2005b)

La poesia sembra ripercorrere la loro storia d'amore tormentata ma di rara intensità («tu sei impazzito d'amore»). Quando si conobbero, Manganelli aveva 27 anni ed era sposato, mentre Merini era appena sedicenne. Oltre allo straordinario talento della giovane, egli intravide subito anche i primi segni di follia che portarono alla lunga reclusione in manicomio, prefigurata nella poesia dalla struttura chiasmica «rose e cancelli, cancelli e rose». In questo, come in altri componimenti, sono molto marcati la fisicità e la sessualità delle figure descritte. Quello che Serpieri scrisse su *Amleto* è di certo adatto anche alla poesia di Merini: «il linguaggio [...] è fortemente fisico, nel senso che traspone i complessi strati del senso, i rapporti fra i protagonisti, [...] in termini non astratti ma concreti, corposi, tangibili» (Serpieri 1995, 23). La fisicità di cui parla Serpieri si ritrova nella presenza insistita di riferimenti a parti del corpo: grembo, mani, cuore, bocca, occhio. Il corpo emerge dunque come «a place of suffering and joy, a shelter for the reason and the emotion at once» (Stewart 1999, 9), un concetto che richiama le molteplici dicotomie che caratterizzano il corpus poetico di Merini: follia e lucida razionalità, erotismo e misticismo, anima e corpo. L'interesse nella corporeità può essere concepito come un antidoto alle illusioni della follia, l'ultimo estremo tentativo di discernere cosa è reale da ciò che è creazione della mente.

La profondità del rapporto fra i due amanti, che non si esaurisce nella mera sfera sessuale nonostante il suo valore centrale, è anche proficuo scambio intellettuale («come amante eri un saggio», «avete mangiato i vostri pensieri come una cacciagione»), emerge con forza nella poesia così come il suo carattere dicotomico: la donna «era bella ma era amara», affascinante ma pericolosa come un veleno, «un demone, un demone ispiratore», riprendendo le parole usate da Merini in un'intervista televisiva per descrivere se stessa nel rapporto con Manganelli. Nonostante la fine della storia d'amore, che si è estinta nel silenzio per l'improvviso abbandono dell'uomo, il sentimento ha continuato a vivere; è stato eternato in versi che hanno reso immortale la loro passione, come quelli della poesia di Manganelli dedicata alla sua amata «Ti paragonerò dunque», un chiaro richiamo e omaggio al *Sonetto 18* di Shakespeare che esalta il valore eternante della arte poetica.

## 5 Conclusioni

La mia poesia mi è cara come la mia stessa vita, è la mia parola interiore, la mia vita. (Merini 1987, 7)

Per Merini vita e poesia coincisero. La poesia è stata la sua vita, la sua essenza; le persone, le esperienze e le situazioni che rievoca nei suoi testi, alternati a personaggi mitologici e letterari, riflettono come in un caleidoscopio la sua «truth of sorrow» (O'Brien 1996, 185).

Dopo un periodo di silenzio di vent'anni, Merini mise nero su bianco la sua verità, quello che l'esperienza di reclusione nell'ospedale psichiatrico significò per lei. I personaggi shakespeariani sono stati un veicolo per sublimare la sua vita in termini poetici e rappresentare le luci e le ombre della sua mente turbata: una maschera da indossare, un'identità temporanea da assumere e sovrapporre alla sua, spezzata dalla malattia. I nomi delle coppie evocate, Romeo e Giulietta, Otello e Desdemona, Ofelia e Amleto, diventano chiavi di lettura per penetrare la psiche di Merini e cogliere il significato di parole, versi e componimenti il cui senso risulta sfuggente al limite dell'incomprensibile.

Iniziando con *L'altra verità*, in cui nasce l'affinità con Giulietta e matura l'identificazione con Ofelia, Merini compie un viaggio spirituale e letterario il cui arrivo è «Amleto di carta», l'apoteosi del processo di appropriazione dell'opera shakespeariana: il suo può essere letto come un tentativo di riscrivere a suo modo un capolavoro del Bardo, come aveva già fatto prima di lei Manganelli, di scrivere il suo Amleto, epitome della sua vita 'fuor di sesto' ma con un metodo.

## Bibliografia

- Allen, Beverly; Kittel, Muriel; Jewell, Keala Jane (eds.) (1986). *The Defiant Muse: Italian Feminist Poems from the Middle Ages to the Present*. New York: Feminist Press at The City University of New York.
- Alunni, Roberta. (2008). *Alda Merini: l'«io» in scena*. Firenze: Società editrice Fiorentina.
- Anderson, Mark (2005). *Shakespeare by Another Name*. New York: Gotham Book.
- Bergeron, Michael (1997). «Kenneth Branagh Reflects on Hamlet». *Houston Public News*, January. URL <http://www.branaghcompendium.com/houston.htm> (2017-07-26).
- Bloom, Harold (1998). *The Invention of the Human*. New York: Riverhead Books.
- Dipace, Silvia (2008). *Il multiforme universo della poesia di Alda Merini*. Civitavecchia: Prospettiva Editrice.
- Grabes, Herbert (1982). *The Mutual Glass: Mirror Imagery in Titles and Texts of the Middle Ages and the English Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press. Transl. by Gordon Collier. Transl. of: *Speculum, Mirror and Looking-Glass: Kontinuität und Originalität der Spiegelmetapher in den Buchtiteln des Mittelalters und der englischen Literatur des 13. Bis 17. Jahrhunderts*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1973.
- Merini, Alda (1986). *L'altra verità. Diario di una diversa*. Milano: Scheiwiller.
- Merina, Alda (1987). *Fogli bianchi*. Portogruaro: Biblioteca Cominiana.

- Merini, Alda (1995). *La pazza della porta accanto*. A cura di Chicca Gagliardo e Guido Spainì. Milano: Bompiani.
- Merini, Alda (1998). *Fiore di Poesia*. A cura di Maria Corti. Torino: Einaudi.
- Merini, Alda (1999). *La poesia luogo del nulla*. Lecce: Piero Manni.
- Merini, Alda (2000). *L'anima innamorata*. A cura di Arnaldo Mosca Mondadori. Milano: Frassinelli.
- Merini, Alda (2003). *L'uomo che mangiava i poeti*. A cura di Giuseppe D'Ambrosio Angelillo. Bari: Acquaviva.
- Merini, Alda (2005a). *Io dormo sola*. A cura di Giuseppe D'Ambrosio Angelillo. Bari: Acquaviva.
- Merini, Alda (2005b). *Amleto di carta*. Milano: Quaderni di Orfeo.
- Merini, Alda (2007a). *Rose Volanti*. A cura di Giuseppe D'Ambrosio Angelillo. Bari: Acquaviva.
- Merini, Alda (2007b). *Quasimodo: racconto*. A cura di Giuseppe D'Ambrosio Angelillo. Bari: Acquaviva.
- Mussgnug Florian (2010). *The Ghost of Eloquence: Giorgio Manganelli and the Afterlife of the Avant-Garde*. Bern: Peter Lang.
- O'Brien, Catherine (1996). *Italian Women Poets*. Dublin: ColourBooks Ltd.
- Pellegrini, Franca (2006). *La tempesta originale: la vita di Alda Merini in poesia*. Firenze: Cesati.
- Raboni, Giovanni (2002). «Introduzione». Raboni, Giovanni (a cura di), *Alda Merini: Testamento*. Milano: Crocetti Editore.
- Redivo, Riccardo (2009). *Alda Merini dall'orfismo alla canzone*. Trieste: Asterios.
- Sartini Blum, Cinzia; Trubowitz, Lara (2001). *Contemporary Italian Women Poetry*. New York: Italica Press.
- Serpiere, Alessandro (1995). «La tragedia dell'essere». Serpiere, Alessandro (a cura di), *William Shakespeare: Amleto*. Venezia: Marsilio.
- Showater Elaine (1985). «Representing Ophelia: Women, Madness, and Responsibilities of Feminist Criticism». Parker, Patricia; Hartman, Geoffrey (eds.), *Shakespeare and the Question of Theory*. New York; London: Methuen, 77-94.
- Sanders, Julie (2001). *Novel Shakespeares: Twentieth-Century Women Novelists and Appropriation*. Manchester; New York: Manchester University Press.
- Shakespeare, William (2006). *Hamlet*. Ed. by Ann Thompson and Neil Thompson. London: The Arden Shakespeare.
- Shakespeare, William (2000). *As You Like it*. Ed. by Michael Hattaway. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shakespeare, William (1980). *Romeo and Juliet* (1980). Ed. by Brian Gibbons. London: Routledge.
- Stewart, Susan (2009). *Love Lessons*. Princeton: Princeton University Press.
- Villani, Angela; Longo, Franca (2013). *Saffo & Merini. Quando le muse parlano*. Trieste: Asterios.

