FRANCESCA PARMEGGIANI

...mi sento una parola dispersa...

LA FOLLE POESIA DI ALDA MERINI

Che cos'è la poesia, che cos'è la *follia* per Alda Merini?¹

Nei versi della *Terra Santa* (1984) e nella prosa dell'*Altra verità. Diario di una diversa* (1986-1992) Alda Merini racconta come la perdita del rapporto con la realtà le abbia consentito di riprendere contatto con se stessa. Lo svuotamento parziale della memoria —cancellazione traumatica causata dalle terapie a base di psicofarmaci ed elettroshock ma anche recupero del profondo attraverso l'analisi— l'ha resa quasi indifferente al male e le ha permesso di ricominciare a registrare l'esperienza rinnovando se stessa. E ancora, il movimento di riduzione di tutta la realtà alla propria persona, per quanto scissa tra corpo e pensiero, ha avviato il processo di guarigione poiché l'ha obbligata a guardare in sé e a (ri)conoscersi interrogando il proprio corpo mosso dal desiderio insaziabile d'amore. Nella parola che racchiude questo frammento di vissuto ed esprime il coraggio femminile dello sguardo fuori e dentro di sé, si compiono dunque la metamorfosi liberatoria del manicomio da fatto della cronaca a dato esistenziale permanente e la sublimazione della malattia psichica in *follia*, generatrice di un nuovo canto che dichiara la poesia celebrazione dell'amore, nutrimento dell'anima, epifania della vita nel manicomio infinito dell'esistenza poiché, afferma la scrittrice, "il vero inferno è fuori, qui a contatto con gli altri, che ti giudicano, ti criticano e non ti amano" (*L'altra verità* 115)².

Alda Merini dimostra che quando la scrittura racconta la malattia psichica, seguendone e riproducendone il decorso degenerativo e al contempo creativo da uno stato di alienazione e incapacità di cogliere la realtà nel suo insieme alla costruzione di una realtà immaginaria³, la creazione artistica è sì un modo per neutralizzare e trascendere il male, ma è anche un'arma per renderlo operante nello stesso processo creativo. Attraverso la scrittura, spazio di libertà in cui dire ed essere se stessa e in cui vivere l'amore per sé e l'altro —uomo o Dio— nella sua pienezza, la poetessa controlla, non più subisce il potere di *fingere* , di travasare l'immaginazione nella realtà, al punto che la *follia*, nell'accezione meriniana, diventa una *necessità*, condizione di vita e di poesia.

L'operazione poetica della Merini non coglie di sorpresa il lettore che abbia familiarità con la ormai vasta letteratura sul rapporto tra malattia mentale e condizione e scrittura femminili. Come ci ricordano Phyllis Chesler in *Women and Madness* (1972) ed Elaine Showalter in *The Female Malady* (1985), la pazzia —termine che definisce e racchiude condizioni diverse, propriamente patologiche o di alterazione psicologico-affettiva e culturale (isteria, schizofrenia, nevrosi e psicosi, malinconia, estrema eccitazione dei sensi e delle passioni, irrazionalismo)— è il prezzo che tradizionalmente le donne hanno pagato per costruire ed affermare la loro identità in un mondo controllato dagli uomini, per esprimere se stesse ed esercitare la loro creatività in una cultura dominata dagli uomini. È l'accusa violenta che l'ordine patriarcale ha mosso contro la donna per costringerla alla sottomissione e al silenzio affermandone l'inferiorità biologico-psicologica e intellettuale-artistica⁴, ma è anche lo strumento di cui le donne si sono servite per resistere o ribellarsi a questo ordine, strumento ambiguo perché la volontà di far sentire la propria voce e il proprio dissenso spesso si è risolta nella morte, nell'annientamento fisico della propria persona. E ancora, seguendo lo sviluppo del pensiero francese, se si riconosce che la pazzia-follia come manifestazione di un'alterità irriducibile rappresenta il momento della rottura definitiva con il codice linguistico-culturale patriarcale e per ciò stesso consapevolmente compiuta, quale linguaggio nuovo può parlare una donna per comunicare la sua esperienza senza ricadere nell'ordine costituito? Quale parola usare che non sia quella che storicamente l'ha censurata? Ma anche, come superare la tentazione della follia, ovvero la tentazione di una parola altra che proprio per la sua diversità diviene silenzio e che, come sostiene Marta Caminero-Santangelo, non ha nulla di sovversivo ma esprime solamente la condizione di sospensione ambigua tra protesta e impotenza del soggetto femminile il quale, venendo escluso, anzi auto-escludendosi dal sistema di potere nella e con la pazzia (sinonimo di malattia, sinonimo di scrittura femminile), si preclude di fatto ogni possibilità di esercitare un potere e cambiare il sistema?

In questo contesto problematico ci si deve chiedere se la poesia scritta da una donna possa ancora dirsi luogo per eccellenza dell'autenticità, come suggerisce la scrittrice Paola Mastrocola riprendendo la definizione di Marianne Moore in "Poetry" (1924) per eleggerla a "marca specifica" della poesia femminile novecentesca. Ripensando nell'ambito della scrittura femminile a *The Madwoman in the Attic* (1979) di Sandra Gilbert e Susan Gubar e al più recente *The Madwoman Can't Speak* (1998) della Caminero-Santangelo, ma anche, oltre la specificità dell'esperienza letteraria femminile, a *La folie et la chose littéraire* (1978) di Shoshana Felman che indaga la

retorica della follia, cioè una scrittura letteraria che non solo parla dell'oggetto-follia ma diviene la parola del soggetto-follia, e a *Madness in Literature* (1980) di Lillian Feder che osserva il funzionamento parallelo del *pensiero malato* e del *pensiero letterario* nel processo di costruzione simbolica della realtà e di mediazione tra conscio e inconscio, capaci l'uno di offrire spunti per la comprensione dell'altro, si deve piuttosto osservare che la scrittura delle donne che raccontano la malattia mentale, sia essa dichiarazione della propria diversità e alienazione nella società, sia essa affermazione del proprio rapporto antagonistico con l'uomo, sia infine vero e proprio stato patologico vissuto o immaginato, è in verità luogo per eccellenza dell'artificio e dell'ambigua espressione di sé, luogo da cui il soggetto femminile tende a criticare il sistema istituendo un singolare rapporto, certo problematico e precario, con la Tradizione⁵. In particolare, la lettura dell'opera della Merini invita a riflettere su come la creazione poetica, proprio in quanto prodotto dell'esercizio autonomo della volontà femminile che annulla il rapporto antagonistico con l'uomo ma non con il lettore (e la lettrice), possa diventare lo spazio di una gioiosa e salutare frode amorosa che, simulando l'accettazione dell'ordine patriarcale e del suo linguaggio e il rientro normalizzante nella tradizione letteraria attraverso l'appropriazione e riformulazione del tema antico e romantico della follia come manifestazione del mistero e rivelazione di verità nascoste, in realtà dimostra che, nonostante la (ri)costruzione del soggetto femminile come soggetto agente autorevole sia possibile ma sempre minacciata, il *logos*, tuttavia, "parla" anche la donna, e la voce della Tradizione è anche voce femminile.

"Spazio spazio io voglio, tanto spazio" *grida* Alda Merini sciogliendo un canto di libertà dopo l'esperienza manicomiale⁶. Questo desiderio di spazio riflette una volontà di movimento che non chiude la ferita del passato ma consente di "cantare crescere / errare e saltare il fosso / della divina sapienza," di accedere ad una conoscenza assoluta per manifestare una saggezza senza tempo ("Spazio spazio io voglio," *Il volume del canto*)⁷. Difficile e doloroso, però, è il riavvicinamento alla poesia, "dolce chiara bella creatura" di cui la scrittrice si riconosce "casto germoglio" ("O mia poesia salvami," *Il volume del canto*). L'esercizio della scrittura come formulazione o trascrizione di pensieri, ricordi, stati d'animo e sensazioni costringe la poetessa a comporre in una visione organica e significativa i frammenti del passato inserendoli nel presente. Nell'originale scansione temporale dei versi e della prosa, il lettore segue questo processo di attualizzazione, il cui fine è la comunicazione dell'intensità e complessità dell'esperienza: il passato del ricordo si alterna al presente della scrittura e del

commento sì che la scrittura, come nota Giorgio Manganelli a proposito dell'*Altra verità*, ha il carattere di una "ricognizione" non sistematica dei dati dell'esperienza (11)⁸. Annullando la distanza tra sé, il lettore e gli eventi, la poetessa dà voce al silenzio che ha "tenuto chiuso per anni nella gola / come una trappola da sacrificio" ("Io sono certa," *La Terra Santa*). Il silenzio è il manicomio stesso, cioè il luogo in cui le grida dei malati colmano l'assenza di comunicazione tra esseri umani e la mente viene addormentata. L'atto di pietà ristoratrice che questo sonno dovrebbe essere per una psiche alterata è invece annullamento della ragione e riduzione a zero dell'umanità, peggiore persino di quella condizione subumana, animalesca, puramente istintuale, a cui la malattia mentale condanna portando alla luce la "parte strisciante, preistorica" di sé (*L'altra verità* 56). Simile ad un campo di concentramento, il manicomio è il luogo dove i medici sono gli aguzzini e i pazienti, le vittime che affrontano il martirio: "Poi se ne va sicuro, devastato / dalla sua incredibile follia / il dottore di guardia, e tu le sbarre / guardi nel sonno come allucinato / e ti canti le nenie del martirio" ("Il dottore agguerrito nella notte," *La Terra Santa*)⁹.

La paura cieca diviene l'unica norma di comportamento. La Merini osserva, rievocando i giorni uguali della degenza al "Paolo Pini":

Cominciai ad abituarci a quel tipo di esistenza. Ogni giorno una ciotola di minestra. Ogni giorno le fascette alle caviglie e ai polsi. E poi nulla; non una tendina, non una tovaglia, non un piatto che potesse definirsi domestico.

Io, quando scrivo, è come se dormissi ed entrassi nel profondo della mia anima. Mi fa paura il risveglio, il contatto matematico, aggressivo con la realtà dalla quale vorrei finalmente slegarmi.

Così cominciò anche il mio silenzio. (*L'altra verità* 57)

Scrivere, cioè uscire dalla realtà per entrare in sé e nel mondo dell'immaginazione, rappresenta un sollievo temporaneo all'angoscia di vivere, un'evasione possibile anche se sempre esposta al rischio del fallimento; ma il manicomio s'impone come unica realtà, brutale per disciplina e coercizione, anche se stabilita a fini terapeutici. Così il malato, anziché tentare di costruire un rapporto equilibrato con essa, ne rimane sopraffatto e, in balia della paura, si abbandona alla protesta (o alla difesa) del grido inarticolato, oppure si chiude nel silenzio. "Silenzio," sia esso annullamento della voce, del pensiero e della memoria della propria scrittura causato dal manicomio, sia, al contrario, forma di resistenza alla realtà dell'ospedale e occasione per rientrare in se stessa e imparare nuovamente ad ascoltarsi, è parola che ricorre frequentemente nei versi come nella prosa, quasi *ossessione* generata dall'angoscia post eventum della interdizione della parola a cui la

poetessa è sopravvissuta, traccia dello stato di afasia che ha superato. “Cominciai a piangere silenziosamente, aggrappata alle sbarre della mia finestra,” scrive la Merini ricordando il momento del risveglio a pochi giorni dall’inizio dell’internamento (*L'altra verità* 56). “La nostra legge era il silenzio,” e del silenzio diventa compagna la solitudine: “nulla è così feroce come la solitudine del manicomio [...] Una solitudine da dimenticati, da colpevoli” (*ivi* 95sgg).

Eppure, sotto la mia diagnosi serpeggiava quieta la mia anima dolce, rasserenante, un'anima che non era stata mai tanto luminosa e vitale, e, a volte, per consolarmi, pensavo che quella brutta vestaglia azzurra fosse il saio di San Francesco e che io di proposito l'avessi scelto per umiliarmi. Così, in questo modo gentile adoperai il silenzio, e mi venne fatto di incontrarvi il mio io, quell'io identico a se stesso, che non voleva, non poteva morire. (*ivi* 32)

Nella riflessione sugli eventi passati, la malattia e il vuoto del manicomio, in altre parole la realtà della *psichiatria*, come la Merini definisce la vita monotona dei degenti inebetiti dagli psicofarmaci e cancellata a tratti dagli elettroshock, diventano particolare stato di grazia in cui la memoria, oscurandosi, protegge i segreti dell'anima, ovvero l'attesa di un'apparizione divina che appaghi il desiderio di essere amata (“[...] sto qui in ginocchio / aspettando che un angelo mi sfiori / leggermente con grazia,” “Ogni mattina il mio stelo,” *La Terra Santa*) e la capacità di godere di un contatto profondo con la natura e gli altri esseri umani (“Sì, proprio lì dentro imparai ad amare i miei simili,” *L'altra verità* 99). La poetessa registra la contraddizione di questa esperienza: “Nell'orrore ritrovavo la libertà delle cose vive, e nell'orrore finivo col morire” (*ivi* 97). Prevale tuttavia l'idea che nel manicomio la donna rientra in sé per ascoltare il proprio corpo pur sapendo che “di questa grazia segreta / dopo non avrò memoria / perché anche la malattia ha un senso / una dismisura, un passo, / anche la malattia è matrice di vita” (“Ogni mattina il mio stelo,” *La Terra Santa*) e che, contemplando in unità i frammenti dell'io, essa può riconquistare se stessa: “Mi sono innamorata / delle mie stesse ali d'angelo, / delle mie nari che succhiano la notte, mi sono innamorata di me e dei miei tormenti” (“Mi sono innamorata,” *Il volume del canto*). Riacquistata la capacità di “percezione del [proprio] io,” non è più “manichino senza volontà, continuamente perplessa sui propri valori morali e sociali” (*L'altra verità* 100). L'accettazione di sé e l'amore per la natura, di cui si riconosce infine, e nuovamente, parte vitale, sono all'origine del ritrovamento anche della parola:

I miei poveri versi
 sono brandelli di carne
 nera disfatta chiusa,
 e saltano agli occhi impetuosi;
 sono orgogliosa della mia bellezza;
 quando l'anima è satura dentro
 di amarezza e dolore
 diventa incredibilmente bella
 e potente soprattutto. ("I miei poveri versi," *Il volume del canto*)

E più questa parola d'amore risuona, più la donna poeta conquista forza, trasformando la condizione disumana in cui ha vissuto in ragione di vita, e il dolore del ricordo che mette a fuoco l'esperienza fissandola in un luogo del tempo e dell'anima sublima il vissuto diventando scrittura, e infine poesia. Perciò "cantare una esequie al passato" ("Io sono certa," *La Terra Santa*) significa non solo rivivere gli anni difficili della malattia, ma anche riscoprire la propria vocazione originaria al canto.

Si noti che la Merini distingue tra "psicoanalisi" e "psichiatria." In *Reato di vita* la psichiatria è definita "mano lesbica" che altera il sentimento d'amore, "donna impudica" che s'impadronisce del pensiero (45); essa "*porta il sogno nella realtà*, in modo che tutta la realtà del poeta [...] diventa paranoia terribile" (48, corsivo mio). La psichiatria impedisce al poeta di scegliere tra il sogno e la realtà forzandolo a ridurre la realtà alle ombre del suo profondo, a persistere senza possibilità di salvezza nella condizione di chi ha perso il senso di quanto lo circonda. Se la psichiatria ottenebra la mente, la psicoanalisi, cioè il processo positivo di autoanalisi, di esplorazione dell'io profondo, la educa al ricordo, alla ricerca delle cause, all'esercizio della ragione, ed è dunque fonte di parola e di letteratura (*Reato di vita* 94). Nell'*Altra verità* la Merini ricorda quando il medico, che l'aveva in cura durante la permanenza al "Paolo Pini", le fece la sorpresa di darle una macchina da scrivere:

'Vedi' disse, 'quella cosa là? È una macchina da scrivere. È per te per quando avrai voglia di dire le cose tue'. Io rimasi imbarazzata e confusa. Quando avevo scritto il mio nome e chi ero, lo guardai sbalordita. Ma lui, con fare molto paterno, incalzò: 'Vai, vai, scrivi'. [...] *E gradatamente, giorno per giorno, ricominciarono a fiorirmi i versi nella memoria, finché ripresi in pieno la mia attività poetica. Questo lavoro di recupero durò circa due anni.* (53-4, corsivo mio)

Leggendo questo momento in prospettiva femminista, potremmo dire che poiché è la figura "paterna" del medico ad offrire alla donna paziente

gli strumenti che le consentono il reinserimento nel mondo, la donna rientra nel sistema linguistico-culturale patriarcale nuovamente assoggettandosi. Ma per chi ha perso completamente la parola, il primo passo verso la riaffermazione di sé è di fatto la riappropriazione di un linguaggio, del *proprio* linguaggio prima della malattia. E si capisce dalle parole della Merini che prima ancora di creare il nuovo, il suo è un necessario e preliminare processo di rammemorazione del passato, di riconoscimento della consistenza materiale e del valore di ciò che ha già detto.

Il passaggio dalla *psicoanalisi* al canto, ovvero dalla scrittura terapeutica alla poesia salvifica (in versi o in prosa), non è immediato, dunque, poiché richiede al poeta di saper distinguere tra le parole che registrano uno sfogo o trasmettono dei fatti, e quelle che raccontano tratti di esistenza¹⁰. Ecco infine la descrizione del manicomio nei versi della *Terra Santa*, la sua geografia di prigione e la sua umanità demente. È un universo a sé che impone le proprie leggi (“è il monte Sinai, / maledetto, su cui tu ricevi / le tavole di una legge agli uomini sconosciuta,” “Il manicomio è una grande cassa”), delimitato da cancelli e giardini, “barriere inferocite dai fiori” (“Vicino al Giordano”), ingombro di “travi / e chiavistelli e domande / e tante tante paure” (“Affori, paese lontano”). È “uno stagno / melmoso di triti rifiuti” (“Quando sono entrata”), in cui la natura di fiori e prati e luce perde il proprio carattere idilliaco per trasformarsi in prigione. Le ore scorrono monotone per i malati, “volti nudi e perfetti / chiusi nell’ignoranza” (“Al cancello si aggrumano”), occhi “duri impazziti” (“Quando sono entrata”), “corpi delusi, carni deludenti,” dal “nero puzzo delle cose infami,” “tremolar d’oscene carni” (“Toiletta”). Essi si aggirano “persi tutti in un sogno / di realtà che fuggiva / buttata dietro le nostre spalle / da non so quale chimera” (“Ore perdute invano”), oppure stanno seduti sulle panche “di crudissimo legno:”

non hanno nulla da dire,
 odorano anch’essi di legno,
 non hanno ossa né vita
 stan lì con le mani
 inchiodate nel grembo
 a guardare fissi a terra. (“Viene il mattino”)

Non inganni l’apparente semplicità e immediatezza della descrizione dello spazio e dell’umanità nel manicomio; la poetessa, infatti, comunica l’esperienza della sua degenza, la ricerca di identità e di un senso attraverso un complesso sistema metaforico e numerosi riferimenti mitologici e biblici. Questo espediente le consente di parlare di sé oggettivandosi, e

questa oggettivazione deve essere letta, da un lato, come realizzazione a livello testuale degli stessi processi di oggettivazione (leggi: riduzione a oggetto) che l'istituzione manicomiale mette in atto contro la persona attraverso l'esercizio del proprio potere falsamente terapeutico di fatto coercitivo¹¹, dall'altro, come modo per dire quanto altrimenti rimarrebbe inesprimibile o incomprensibile, perché non vi è linguaggio *normale* —ma esistono un codice linguistico e un sistema metaforico già disponibili e normalizzanti— per la demenza a cui il manicomio condanna.

La parola poetica è, come osserva Stefano Agosti, attraversata dal silenzio ed esprime un'eccedenza di significato che rimarrebbe inespressa se il significante non l'accogliesse e riproducesse in se stesso nell'evento della significazione, cioè della continua produzione e auto-generazione del messaggio. Entrando nella poesia, il manicomio è "parola assai più grande / delle oscure voragini del sogno" ("Manicomio è parola"); esso diviene "una grande cassa / di risonanza / e il delirio diventa eco / l'anonimità misura" ("Il manicomio è una grande cassa"). Per il poeta è una sospensione tra la realtà e il sogno, stato di eccitazione profetica, dove il dolore e l'assenza di Dio generano "versi di riscossa." Ma la voce è quella di chi, agli occhi dell'umanità, è un "pazzo criminale," privo perciò di credibilità e non più degno di rispetto. È la Terra Promessa "dove germinano i pomi d'oro / e l'albero della conoscenza," dove cioè esiste ancora, per quanto disatteso, il senso della bellezza e dell'amore, del bene e del male, ma dove Dio "non è mai disceso né ti ha mai maledetto" ("Le più belle poesie"). L'assenza della divinità è anche domanda implicita e denuncia: quale peccato hanno commesso uomini e donne per soggiacere a leggi tanto disumane? Quale Cristo abbandonerebbe la sua gente dopo averla gettata nell'inferno?

Allora abbiamo ascoltato sermoni,
abbiamo moltiplicato i pesci,
laggiù vicino al Giordano,
ma il Cristo non c'era:
dal mondo ci aveva divelti
come erbaccia obbrobriosa. ("Vicino al Giordano")

Il fiume del battesimo di Gesù è allusione al battesimo dell'internamento nella comunità manicomiale. Per reagire alla malattia, all'ossessione del pensiero, le persone, come i discepoli, *ascoltano sermoni* e *moltiplicano pesci*, ovvero cercano nutrimento per l'anima spenta. Anche se esclusi dal mondo, il desiderio trova appagamento e la ricerca diventa trionfo perché nell'inferno i malati costruiscono la *propria* "legge mosaica," cioè una realtà

che nulla ha a che fare con il mondo esterno, con le leggi date da Dio (“e Mosè non sprofondò mai / nel nostro inferno leggiadro / con le sue leggi di pietra,” “Le parole di Aronne”). È una realtà in cui l’io si spiritualizza — “Ma l’anima si rarefaceva ogni giorno,” scrive la Merini nell’*Altra verità* (52)— e, sebbene sia a tratti sopraffatto dal delirio che annulla la mente e s’impadronisce del corpo, riesce nondimeno ad affermare la propria purezza: “noi siamo restati / angeli uguali a quelli / che in un giorno d’aurora, / hanno messo le ali” (“Il Nostro Trionfo”). L’eccitamento dei sensi indicherebbe la degenerazione morale del malato di mente. Ma nel ricordo questa riduzione della persona alla materialità del corpo e al puro istinto sessuale è anche particolarissima riscoperta di un principio assoluto (“laggiù, nel manicomio / facile era traslare / toccare il paradiso / [...] / laggiù tu vedevi Iddio / non so, tra le traslucide idee / della tua grande follia. / Iddio ti compariva / e il tuo corpo andava in briciole,” “Laggiù dove morivano i dannati”); così, nella narrazione-commento dell’*altra verità*, diventa “visione di un io disincarnato, un io che lasciò laggiù le sue ossa” (89)¹².

La storia che la Merini racconta nei versi della *Terra Santa* è anche quella del *trafugamento* della sua identità di donna, che non è tanto, come spiega nell’ultimo componimento della raccolta, violazione del corpo femminile nel rapporto sessuale, quanto piuttosto violenza contro l’essere madre, contro l’aver concepito e dato corpo ad una vita:

Il mio trafugamento di donna avvenne in un angolo oscuro
sotto il calore impetuoso del sesso,
ma nacque una bimba gentile
con un sorriso dolcissimo
e tutto fu perdonato.
Ma io non perdonerò mai
e quel bimbo mi fu tolto dal grembo
e affidato a mani più “sante”,
ma fui io ad essere oltraggiata,
io che salii sopra i cieli
per avere concepito una genesi. (“Il mio primo trafugamento”)

Ma all’oltraggio subito come donna, la poetessa risponde affermando che a dispetto di tutto, nel manicomio, il pensiero delirante e l’esaltazione sensuale del corpo non conducono alla morte ma tendono alla vita, alla creazione di sé in continuità col passato, ad una *genesì* — ed è significativo che questa parola, già titolo e tema di un componimento in *Tu sei Pietro*, concluda l’intera raccolta della *Terra Santa*. Nasce così un canto d’amore per sé e il prossimo, che accompagna la ricerca del principio che ha generato la sua voce, della madre biologica e della madre simbolica che è la poesia:

Ebbene io verrò a cercarti,
 madre mia benedetta,
 su in cima alle colline, sulle cime tempestose del Sinai.
 Perché tu eri la mia legge,
 la mia dottrina,
 tu sapevi aprire ogni parola
 e trovavi dentro il seme. ("Canzone in memoriam")¹³

La ricerca della madre che la poetessa descrive nei versi della *Terra Santa* sembra in contrasto con quanto aveva scritto in una lirica del 1953 ("Io non fui originata / ma balzai prepotente / dalle trame del buio / per allacciarmi ad ogni confusione," "Il testamento," *Paura di Dio*) e con quanto scriverà in *Delirio amoroso* (1989):

Hanno asserito che ero un'emerita cretina fatalmente soccorsa da una voce biblica. Io so di essere una donna colta, pur essendo autodidatta. Non ho mai potuto sopportare la presenza di insegnanti al mio fianco: *la maestra per me assumeva specificamente il ruolo-simbolo della donna madre e io non volevo esistere come prodotto di questo concepimento. Ho sempre cercato in me l'identità di una creatura praticamente non nata sul piano etico e generativo di creazione della carne. Sono approdata quindi alla generazione del mito illudendomi (e qui sta forse la mia follia) di essere figlia di Dio. (98, corsivo mio)*

Secondo la Merini esiste una fondamentale differenza tra generare (sia fisicamente che intellettualmente) ed essere generato. Per questo la poetessa rifiuta l'idea di esistere semplicemente come prodotto di un concepimento. La ricerca della madre nella *Terra Santa* si spiega allora come tentativo di riconoscere e recuperare nella malattia l'elemento materno come forza attiva, garante del movimento ("l'immobilità mi fa terrore," scrive in "Ieri ho sofferto il dolore," *La Terra Santa*), cioè generatrice e protettrice della vita¹⁴.

Il contatto difficile con la realtà che la malattia ha acuito, la psichiatria ha interrotto, la psicoanalisi ha curato, è finalmente mediato nella scrittura-canto e la poesia non è più sonno o stordimento dei sensi, ma attività della veglia cosciente. Come indica anche la Corti nell'introduzione a *Vuoto d'amore*, è la donna poeta a vincere, certa che "nulla più soffocherà la [sua] rima" ("Io sono certa"), consapevole del valore del silenzio, sguardo entro se stessa e verso le cose, e della parola, espressione di questa visione, che la malattia e l'esperienza manicomiale le hanno insegnato.

L'esperienza ha rigenerato nella donna internata e sopravvissuta l'istinto alla scrittura, ovvero alla definizione di uno spazio simbolico di esistenza in cui celebrare la vita. L'aprirsi dell'io nello spazio di libertà della creazione artistica è perciò occasione per superare la malattia e ricompor-

si in unità, ma anche, fuggendo dal mondo, proteggersi dal male. Allo stesso tempo, il processo di re-identificazione salvifica e di difesa di sé si realizza solo attraverso la fusione con la natura e il contatto con gli altri nel sentimento d'amore, desiderato ora ancora più fortemente nonostante il rischio di essere "oggetto dilaniato" dall'amore dei "folli" che l'accolgono fuori del manicomio ("Ho fatto dieci anni di manicomio," *L'intima morte della parola*). La poesia, dunque, fa sì che questi moti opposti di rifiuto ed apertura al mondo possano coesistere liberamente e con l'intensità che la poetessa vuole. I versi della *Terra Santa* (e la prosa dell'*Altra verità*) segnano così il momento del passaggio dall'idea di manicomio come esperienza drammatica, inumana, cronologicamente definibile, a necessità esistenziale; da una visione indistinta della realtà —con immagine efficace la Merini parla di *sfoalizzazzione* della realtà causata dalla malattia psichica (*Reato di vita* 28)— ad una visione chiara e distinta, prodotto del processo di razionalizzazione dell'esperienza. Razionalizzare significa ricordare e creare una storia, sia pure non lineare, dai frammenti dell'esperienza; significa materializzare stati psichici e il vissuto personale in parola, renderli *oggetto* così che divengano condivisibili, usufruibili da altri; è, infine, costruire un senso per sé e dei significati per il lettore.

È interessante quanto la Merini afferma quando viene sollecitata a riflettere sul significato dell'esperienza manicomiale e sul rapporto ambiguo, come giustamente osserva Catherine O'Brien, tra poesia, malattia ed istituzione psichiatrica. Riporto alcuni esempi significativi:

Questo periodo mi ha dato molto, pur essendo un periodo di estrema alienazione. Però anche la poesia è alienazione, e allora diciamo che il manicomio è stato un periodo di poesia, tanto per fare un'iperbole. ("Gli incontri di *Poesia*," 41)

[...] finiamola di dire: è stata vent'anni in manicomio; si dica: è stata vent'anni, o una vita, nella purezza viva della poesia, che purtroppo è una grande lacerazione ed è già una clausura di per sé per chi la vuole cantare. (*Reato di vita* 101)

Quando ero afasica piuttosto che pazza perché non costruivo la realtà, in manicomio, mi resi conto che la realtà è la visione collettiva delle cose. Comincia il senso della realtà, comincia la vita quando si può dire "Sediamoci qui, intorno a un tavolo". Si deve proprio vedere e provare a se stessi che cos'è la vita, l'onere prodigioso della vita, quel peso che è bello da portare. (*ivi* 152)

[...] se s'innesci veramente il processo della follia, poi c'è un altro grande dilemma, ammesso che la poesia venga dalla follia, vale la pena guarire?... Si può guarire, si deve guarire la follia? (*Le stagioni* 92)

La Merini ripropone in un mutato contesto esistenziale i termini *follia poesia amore vita* che già erano stati della sua poesia giovanile. Dopo le liriche della *Terra Santa* —raccolta in cui avviene, come si è visto, la metamorfosi della donna poeta da persona a oggetto a persona— tali concetti sono ridefiniti ed associati in modo originale. Da abbandono alla persona amata in attesa di una definizione, il sentimento d'amore diviene proiezione di sé sugli altri. Da Euridice che attende invano la vita da Orfeo, la poetessa diventa Orfeo che, per amore, dona la vita attraverso il canto. Poiché è da altri che la donna riceve forma, inizialmente l'attesa avviene in uno stato di passività sempre associata all'idea della perdita dolorosa, anche se necessaria, di una parte di sé¹⁵:

In libertà di spazio ogni volume
di tensione repressa si modella
nel fervore del moto e mi dissanguo
di canto "vero" adesso che trascino
la mia squallida spoglia dentro l'orgia
dell'abbandono. ("Lasciando adesso che le vene crescano," *La presenza di Orfeo*)

Vivo è il desiderio di "cantare all'unisono coi suoni / [...] e modulare / un attento confine con le cose / ov'io possa con esse colloquiare / difesa sempre da incipienti caos" ("Io vorrei, superato ogni tremore," *Nozze romane*). Il confronto traumatico con la realtà della malattia nel manicomio porta la donna ad esprimere questo limite: "la pelle nuda fremente" chiude il corpo malato essendone parte ugualmente sconfitta e sofferente, ma può anche sentire il fuori e "forse [...] darti l'aurora, / l'aurora tetra e gentile / di un primo canto di aprile," cioè vibrare all'annuncio timido di una rinascita ("La pelle nuda fremente," *La Terra Santa*). Infine, l'attesa della "felice sorte / di un'ora non umana, non uguale / a nessun'altra e sbocco di ogni limite" ("Anche se addormentata," *Nozze romane*) si placa nella rivelazione paradossale del manicomio che, pur annichilendola, l'ha tuttavia obbligata a *cercare* la gioia della vita.

Effetto ultimo di questa ricerca è l'affermazione della *necessità della folia* per vivere, ovvero per definire il proprio essere in movimento e la propria identità poetica. In questo, del resto, consiste la specificità originale dell'essere poeta: "Non esiste il diverso. Il poeta è un diverso, perché il poeta non la pensa come gli altri" e non può tacere (*Le stagioni* 88). E ancora spiega: "[il poeta] con occhi rarefatti dalla folia, sta guardando il destino anche per gli altri" (*Reato di vita* 66). Non a caso la Merini usa il termine *folia* anziché *pazzia*, dato che intende definire l'avvenuta liberazione della malattia da ogni connotazione esclusivamente medico-patologica, avendo

scoperto che “tutto si fa purificato e perfetto sul piano della follia” (*L'altra verità* 117)¹⁶. Seguendo l'indicazione della Feder che definisce la pazzia rivelazione della mente ed espansione della coscienza (279), follia è l'espressione di un'autoconsapevolezza e coscienza attraverso l'esibizione, o esposizione disinibita, del pensiero e del desiderio e come tale essa diventa necessaria alla continuazione dell'espressione di sé. Nel caso della Merini follia indica che manicomio e malattia, quella scissione del soggetto che genera altre presenze, sono ormai divenuti parte strutturante della sua identità di donna che, solo in quanto poeta, essa deve e riesce ad *amministrare* (*La pazza della porta accanto* 143). Nella rappresentazione riflessa del vissuto che è la scrittura, perciò, follia è l'*entbousiasmós* del poeta, l'invasamento profetico della sibilla, la visione estatica e fortemente sensuale del mistico. Rivelazione o simulazione di una verità?

Come si è detto in principio, l'esperienza della donna scrittore oscilla tra i due poli dell'essere oggetto o soggetto di assimilazione: la rivendicazione della propria autonomia e volontà per produrre una parola significativa la spinge ora verso l'accettazione delle regole del gioco artistico, siano pure espressione di un codice dominante che l'ha tradizionalmente esclusa o tacitata, ora, invece, nella direzione del rifiuto di gioco e regole fino alla scelta del silenzio e della morte, produzione paradossale di poesia in quanto avviene per mezzo della sua distruzione. Diversamente da Sylvia Plath, Anne Sexton e Amelia Rosselli, per citare alcune tra le esperienze novecentesche più note, Alda Merini rifiuta l'ambigua strategia espressiva del silenzio, di cui conosce i rischi per averli affrontati nella malattia, e sceglie di *gridare* anche a rischio di non essere compresa¹⁷. Rientra nella tradizione della romanticizzazione della follia non come forma di ribellione né come comunicazione disperata di chi non ha potere, ma come acuirsi delle capacità percettive e creativo-analitiche dell'individuo e come rivelazione parziale, ovvero sempre oscurata, di verità profonde della psiche. Ritrovando se stessa in tutti coloro che prima di lei hanno tradotto il silenzio della malattia psichica in parola, in qualche modo già in essi esistente, coglie il gioco sottile e *sceglie* per sé l'identità del poeta che afferma e nega, rivela e nasconde, riproduce la realtà e crea fantasmi. Non più prigioniera del manicomio, si dice prigioniera del canto d'amore, vittima della sua stessa *ars amatoria*: “Amài teneramente dei dolcissimi amanti / senza che essi sapessero mai nulla. / E su questi intessei tele di ragno / e fui preda della mia stessa materia” (“Alda Merini,” *I'enti ritratti*). Ma, in questa sua costante metamorfosi, si spinge oltre la tradizionale raffigurazione della donna pazza per amore quando nega di essere “poetessa che canta i propri amori,” e spiega: “Anche quando gli amori cessano, la mia

mente continua a creare perché non è il vissuto di un amore a reggerla, ma un'etica di vita, l'amore della vita" (*Reato di vita* 69), e la fatica di vivere, con cui poeti e narratori del Novecento si confrontano, diventa per la donna poeta "quel peso che è bello da portare" (152).

Costruisce un alibi per se stessa quando dice che il poeta "non finge" ma "scrive per difendersi dal male, dal mondo" (*Le stagioni* 90), ma con sorprendente agilità chiarisce ad altri che il poeta, "uomo isola che colma lo spazio tra sogno e verità," è "un buon giocatore, [e] le sue bische clandestine sono le sue parole" (*La poesia luogo del nulla* 26), e nella *Terra Santa* si definisce "esperta sognatrice" ("Rivolta") mentre in *Delirio amoroso* avverte che "se mi si tradisce, mi nascondo nel groviglio delle parole e le parole sono delle siepi verdi e alte dove si acquattano gli onesti cerbiatti" (26). La poesia, "felicità della menzogna" (*La presenza di Orfeo* 7), offre alla donna autore la possibilità di aprirsi o di chiudersi in uno splendido mondo di sogno per se stessa, ingannatore per gli altri. Con il coraggio di chi ammette e grida la verità ambigua su di sé e la poesia, Alda Merini si sente "parola dispersa" (*La vita facile* 24) – espressione che già racchiude la tensione *femminile* tra impegno di autenticità e rischio di doppiezza, tra la dissoluzione (dispersione) di sé e la centralità ferma dell'espressione ad ogni costo, tra forza e vulnerabilità – ma allo stesso tempo afferma di essere artefice e generosa datrice di parola. Come scrive nella poesia che dà il titolo alla raccolta *Il volume del canto*,

Io semino parole, sono accorta
seminatrice delle magre zolle
e pur qualcuno si alza ad ascoltarmi,
uno che il canto l'ha nel cuore chiuso
e che per tratti a me svolge la spola
della sua gaudente fantasia.

Con abile seduzione, il dono di se stessa è a chi, ora, si abbandona a lei poeta per sciogliere il proprio canto attraverso le sue parole, per essere liberato affidandole la guida della propria immaginazione. Con abile trasformazione da uno stato di passività all'esercizio di un controllo su di sé e gli altri, la donna, inizialmente segregata nello spazio reale e simbolico della malattia mentale e dell'istituzione manicomiale, diventa, in quanto poeta e in virtù della scrittura attraverso cui racconta la sua esperienza, quello stesso spazio *segregante*, capace di attirare e imprigionare i suoi lettori.

NOTE

¹Sono ormai noti i dati della biografia della scrittrice — dall'esordio poetico appena sedicenne alla relazione con Giorgio Manganelli, dai successivi internamenti nell'ospedale psichiatrico "Paolo Pini" di Milano al matrimonio con Michele Pierri e alla nuova ricaduta nella malattia dopo la morte di questi, dal conferimento dei premi Librex-Guggenheim "Eugenio Montale" e Viareggio per la Poesia alla concessione del vitalizio Bacchelli — anche grazie all'attenzione che alla sua persona, oltre che alla sua opera, hanno prestato non solo riviste specializzate ma anche e soprattutto quotidiani e televisione. Sulla vita e sull'opera della Merini vd. l'ottima introduzione di Maria Corti a *Fiore di poesia* (v-xx).

²La conclusione estrema di questo pensiero che sostiene l'aggressione dell'individuo da parte della realtà esterna — pensiero interpretabile anche come sopravvivenza nel soggetto sano di tracce psicotiche ma che comunque non stupisce pensando alla visibilità del *personaggio* Merini — è la dichiarazione da parte della poetessa della non-esistenza della pazzia se non come "invenzione" di cui sono responsabili famiglia e società (Menechella 388). È questa un'interessante corrispondenza con il pensiero di R.D. Laing (*The Divided Self*, 1959, trad. it. 1969; *The Politics of Experience*, 1967, trad. it. 1980) e i principi antipsichiatrici degli anni Sessanta che hanno alimentato anche in Italia il dibattito sulla de-istituzionalizzazione del trattamento psichiatrico fino all'approvazione della legge 180 nel 1979. Leggendo versi, prosa e interviste della Merini non si può non avvertire la forte presenza delle tematiche e del linguaggio che caratterizzano gli interventi di coloro che di quel dibattito contro l'istituzione manicomiale sono stati fautori in Italia. Si pensi, per esempio, a *L'istituzione negata* (1968) e a *Crimini di pace* (1975), entrambi curati da Franco Basaglia, e a *Contro la psichiatria* (1970) di Edelweiss Cotti e Roberto Vigevani.

³Sul rapporto di somiglianza tra discorso poetico e "delirio," tra letteratura e schizofrenia — patologia diagnosticata alla Merini, come essa stessa ci informa in un'intervista a conclusione della *Pazza della porta accanto* (145) — vd. l'intervento di Eugenio Borgna "La schizofrenia come forma poetica e come forma clinica" (Dolfi 41-57).

⁴Ma è anche, rileggendo il Foucault dell'*Histoire de la folie* (1961), il modo in cui qualsiasi Potere difende se stesso, ora riconoscendo ora ostracizzando il diverso, cioè chi o che cosa non rientra nell'ordine che quel Potere costituisce e garantisce.

⁵Per ulteriori riferimenti bibliografici e interessanti interventi sul rapporto tra malattia mentale e scrittura in area franco-italiana ma con particolare riferimento all'esperienza di scrittori e scrittrici italiane, vd. gli atti del seminario trentino del 1992 su "Nevrosi e follia nella letteratura italiana" a cura di Anna Dolfi. Oltre al citato saggio di Borgna sono stati rilevanti per questa ricerca la premessa della curatrice e gli interventi di Secchieri, Farnetti e Di Fonzo.

⁶Si noti fin d'ora come il grido che tradizionalmente apre ed esprime la pazzia sia rivolto al lettore per segnare la fine della malattia e inaugurare una nuova

poesia. Cfr. anche come la Merini descrive la voce del poeta in *Reato di vita*: “Il poeta non va verso il silenzio, il poeta urla, solo che ha un urlo talmente alto che supera la percezione umana e nessuno lo sente” (101, corsivo mio).

⁷Secondo la testimonianza della Corti, che ha coadiuvato la Merini nella scelta delle poesie per la *Terra Santa* e poi per la più ampia raccolta *Vuoto d'amore* (1994), le liriche del *Volume del canto* sono per lo più contemporanee alla stesura dei componimenti della *Terra Santa* e dunque risalgono alla fine degli anni Settanta o poco oltre (*Vuoto d'amore* viii).

⁸Non si distingue qui tra prosa e poesia seguendo anche l'indicazione dell'autrice a conclusione dell'*Altra verità* quando spiega che “il *Diario* è un'opera lirica in prosa, ma è anche una esegesi una implorazione e la completa distruzione di ogni filosofia e di ogni dato concettuale” (112). A rigore la forma narrativa dovrebbe esplorare più efficacemente l'esperienza e renderla immediatamente comprensibile al lettore. Tuttavia, accomunati da lirismo e frammentarietà, versi e prosa offrono visioni del vissuto ora parallele ora complementari; sono allo stesso tempo una denuncia ugualmente intensa della violenza subita e il ricordo ugualmente nostalgico della ricerca di protezione e identità della scrittrice. Nei versi come nella prosa la Merini riesce forse a dimettere l'abito intellettuale, raziocinante e sottilmente *inautentico* degli inizi imputatole da Pasolini: la necessità di capire e di spiegare nasce infatti spontanea e non viene ancora toccata dalla volontà di giustificare.

⁹Numerosi sono i riferimenti alla tradizione veterotestamentaria e alla vicenda del popolo di Israele nella *Terra Santa*. A dieci anni circa dalla composizione delle poesie poi riunite nella *Terra Santa*, per giustificare la scelta del titolo della raccolta, la poetessa esplicita l'analogia tra la sua esperienza e quella degli ebrei perseguitati durante la seconda guerra mondiale: “Io che ho vissuto la guerra ho trovato che la pace del manicomio era la pace del Lager e che, come una qualsiasi ebrea, anche io ero stata deportata” (*Reato di vita* 20). Ma si ricordi che il confronto tra le strutture di potere dell'istituzione manicomiale e il Lager è anche della letteratura antimanicomiale (cfr. Vigevani in *Contro la psichiatria*).

¹⁰Saper distinguere è anche quanto è richiesto al lettore che si avvicini all'opera di Alda Merini. È stato notato che l'ultima sua produzione risente talvolta dell'estemporaneità dell'occasione e dell'immediatezza e brevità tipica della comunicazione orale (che pure rappresenta una delle caratteristiche più significative della sua scrittura negli ultimi anni). E mi chiedo se questa caratteristica non sia collegabile agli *automatismi ispirati* che osserva Lacan nella scrittura degli psicotici e di cui tratta la Felman per concludere che la scrittura letteraria che si appropria della follia come contenuto di immagini, se ne appropria anche a livello di strategia comunicativa riproducendone il rapporto tra ispirazione originale e automatismi espressivi, e la caratteristica di resistenza all'interpretazione per ciò che rappresenta non dicendo (254-5). Per tornare alla Merini, già all'epoca della *Terra Santa*, Maria Corti è stata testimone della *loquacità* creativa della poetessa che, in vista della pubblicazione, lei stessa ha contribuito a disciplinare.

¹¹Sulla riduzione disumanizzante del malato “oggettivato dallo sguardo medico,” vd. il saggio di Basaglia su “Le istituzioni della violenza” (*L'istituzione negata*

111-51), ma anche lo studio che Thomas Szasz propone della psicoterapia come tecnica di controllo delle relazioni interpersonali esercitata dallo psichiatra sul paziente in *The Myth of Psychotherapy. Mental Healing, Rhetoric, and Repression* (1978; trad. it. 1981).

¹²A proposito delle presenze bibliche nella poesia della *Terra Santa* (ma anche delle raccolte che la precedono), viene in mente il giudizio di Pasolini sulla poesia della giovane Merini, in particolare sulla sua prima raccolta, *La presenza di Orfeo* (1953): “La Merini non è religiosa né cattolica: il cattolicesimo rientra attraverso una agiografia da santino sacrilego. È soltanto la mancanza del senso dell’identità, per cui essa si espande nel mondo intorno, che configura nella Merini un dato mistico: ma l’intervento che essa attende, per unificarsi, essere persona, non è precisamente quello divino...” (87). Ripensando alle severe parole di un autore il cui cristianesimo fu, a suo volta, fortemente criticato e discusso, si deve certo riconoscere che nella poesia sull’esperienza manicomiale la Scrittura sacra offre alla poetessa uno straordinario repertorio di immagini, e la sua presenza nel testo poetico accresce lo spessore spirituale di un linguaggio che parla di se stesso e della sua creatrice, non del Creatore, per quanto questi sia denunciato come assente. Allo stesso modo, però, ci si deve chiedere se il silenzio della malattia e l’esperienza poetica successiva che lo racconta — e oltre, fino alle pagine di versi e di prosa di *Corpo d’amore - un incontro con Gesù* (2001) — non rovescino questa prospettiva sì che il testo sacro non è espediente ma vera sostanza di poesia. Per una discussione della tensione tra spiritualità e materialità nella poesia della Merini da *La presenza di Orfeo* a *Tu sei Pietro* (1961) vd. il saggio di Carla Gubert.

¹³Monica Farnetti cita i versi della Merini dopo aver analizzato e discusso estesamente “La tigre assente” di Cristina Campo, per sottolineare la diffusione e l’importanza del *planctus* come genere della poesia femminile del Novecento per le sue caratteristiche di oralità, malinconia e misticismo (35-53).

¹⁴A questo proposito è significativa anche una sua dichiarazione del 1994: “quando mia madre morì trovai un sostituto alla sua protezione nel manicomio, che divenne la mia seconda madre. Non è stata una frattura, ma una continuità della mia vita reale” (*Reato di vita* 20).

¹⁵È questo il dramma della donna di ogni tempo che si scopre priva di un’identità propria se rifiuta quella che la società ha fissato per lei, e che supplisce a questa mancanza con la ricerca di sé negli altri, divenendo infine specchio di ciò o chi non è (Thiher 274). Per una lucidissima discussione di questo tema con particolare riferimento all’esperienza letteraria femminile dell’Ottocento inglese e americano, rimando al libro di Gilbert e Gubar. Con l’obiettivo di individuare le sottili trame sovversive che la scrittura femminile costruisce a livello di temi e di forme per rivendicare la propria specificità, verità e coerenza, le due studiose mettono in evidenza il duplice dramma per la donna scrittore —duplice in quanto pertiene alla sua identità di donna e di artista— che riconosce il proprio io e la propria arte come costruzioni dell’uomo, e dunque si pone il problema di come risolvere l’ansia che le deriva dal voler essere *autrice* rimanendo fedele a se stessa, ossia senza falsificare la propria esperienza fino a negare se stessa, senza fare il gioco

dell'uomo usando quelle forme che tradizionalmente l'hanno resa chi è, perpetuando la condizione di soggezione propria e di ogni donna.

¹⁶Su questo vd. anche O'Brien (199-200).

¹⁷E tuttavia, nel racconto autobiografico "Purissima" (*Il ladro Giuseppe* 11-36), la Merini concepisce un personaggio femminile che sceglie il silenzio, la morte.

OPERE CITATE

- Agosti, Stefano. "Discorso, parola analitica, linguaggio poetico." *Cinque analisi. Il testo della poesia*. Milano: Feltrinelli, 1982. 157-83.
- Chesler, Phyllis. *Women and Madness*. New York-London: Four Walls Eight Windows, 1997.
- Cotti, Edelweiss, e Roberto Vigevani. *Contro la psichiatria*. Firenze: La Nuova Italia, 1970.
- De Marco, Giuseppe. *Le stagioni dell'epifania poetica di Alda Merini: invito alla lettura*. Salerno: Ripostes, 1995.
- Dolfi, Anna, a c. di. *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*. Atti di seminario, Trento, maggio 1992. Roma: Bulzoni, 1993.
- Farnetti, Monica. *Cristina Campo*. Ferrara: Luciana Tufani Editrice, 1996.
- Feder, Lillian. *Madness in Literature*. Princeton: Princeton UP, 1980.
- Felman, Shoshana. *La folie et la chose littéraire*. Paris: Seuil, 1978.
- Foucault, Michel. *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*. New York: Random House, 1965.
- Gilbert, Sandra, e Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic*. 2nd ed. New Haven: Yale UP, 2000.
- Gubert, Carla. "La bellissima eresia. Materialità e spiritualità nelle poesie di Alda Merini (dal 1947 al 1961)." *Gradiva* 1 (1999): 16-35.
- Manganelli, Giorgio. "Nel manicomio tutto è sacro." *Alfabeta* 52 (settembre 1983): 11.
- Mastrocola, Paola. "Introduzione." *L'altro sguardo. Antologia delle poetesse del '900*, a c. di Guido Davico Bonino e Paola Mastrocola. Milano: Mondadori, 1996. 7-11.
- Menechella, Grazia. "Scrittrici e lettrici 'malate di nervi' nell'800 e nel '900." *Forum Italicum* 34.2 (Fall 2000): 372-401.
- Merini, Alda, e Silvana Colonna. "Gli incontri di *Poesia*: Alda Merini e Silvana Colonna." *Poesia* I.3 (1998): 39-45.
- Merini, Alda. *Vuoto d'amore*, a c. di Maria Corti. Torino: Einaudi, 1991.
- . *L'altra verità. Diario di una diversa*. Milano: Scheiwiller, 1992.
- . *La presenza di Orfeo*. Milano: Scheiwiller, 1993.
- . *Reato di vita. Autobiografia e poesia*. Milano: Associazione Culturale Melusine, 1994.
- . *La pazza della porta accanto*. Milano: Bompiani, 1995.
- . *La vita facile. Sillabario*. Milano: Bompiani, 1996.
- . *Delirio amoroso*. Genova: Il Melangolo, 1997.
- . *Fiore di poesia (1951-1997)*, a c. di Maria Corti. Torino: Einaudi, 1998.

- _____. *L'intima morte della parola*. Lecce: Piero Manni, 1999.
- _____. *Il ladro Giuseppe. Racconti degli anni Sessanta*. Milano: Scheiwiller, 1999.
- _____. *La poesia luogo del nulla*, a c. di Chicca Gagliardo e Guido Spaini. Lecce: Piero Manni, 1999.
- O'Brien, Catherine. "Alda Merini: Poetry and Psychosis." *The Italianist* 3 (1997): 195-207.
- Pasolini, Pier Paolo. "Una linea orfica." *Paragone* 60 (1954): 82-7.
- Showalter, Elaine. *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830-1980*. New York: Pantheon Books, 1985.
- Thiher, Allen. *Revels in Madness: Insanity in Medicine and Literature*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1999.