

Giuseppe Marrani

**MARGHERITA**  
**ALL'«INFERNO»**  
Studio per «Neurosuite»

© 2012 LedizioniLediPublishing  
Via Alamanni, 11 - 20141 Milano - Italy  
[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)  
[info@ledizioni.it](mailto:info@ledizioni.it)

Giuseppe Marrani, *MARGHERITA ALL' «INFERNO». STUDIO PER «NEUROSUITE»*

Prima edizione: Ottobre 2012  
ISBN cartaceo 978-88-6705-042-0

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: [www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)  
Le riproduzioni a uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da Ledizioni.





## INDICE

Margherita all'«Inferno». Studio per «Neurosuite»	7
Gli immediati dintorni di «Neurosuite»	59
Nota dell'autore	61
Indice dei nomi	63



## MARGHERITA ALL'«INFERNO». STUDIO PER «NEUROSUITE»

A Renzo Milani  
con gratitudine

1. La dichiarata e palese estraneità di Margherita Guidacci all'ambiente culturale italiano al tempo dei suoi esordi come traduttrice e poetessa, negli anni '40 e '50 cioè del secolo scorso, e la diffidenza e sostanziale incomprensione con le quali il suo linguaggio poetico fu accolto dalla critica del tempo, quasi fosse «astrattamente mediato» come un linguaggio «di traduzione» o comunque «di riporto», sono state ripercorse e schiettamente messe in luce da un breve intervento di Mario Luzi della fine del 1999<sup>1</sup>.

È pur vero che lo scorrere dei decenni ha portato alla 'antiermetica', 'antilirica' Guidacci (fu Giovanni Giudici a mettere in discussione il suo «pregiudizio antilirico»<sup>2</sup>) un affinamento della propria attitudine all'intonazione poetica e alla critica maggior distacco e conseguente miglior capacità di inquadrare il percorso della poetessa nel complesso e variegato evolversi dell'esperienza letteraria novecentesca (ma prime sentinelle ad avvedersi della novità dei versi della Guidacci furono Caproni, Pampaloni e Seroni, attenti recensori de *La Sabbia e l'Angelo* alla sua uscita nel 1947). La 'voce' della Guidacci ha così progressivamente guadagnato spazio nel canone della poesia italiana del secondo Novecento. E anche se la sua presenza nelle cretomazie italiane

- 
1. Mario Luzi, *Riflessione su una vita di donna e di poetessa*, in *Per Margherita Guidacci*, Atti delle Giornate di Studio. Lyceum Club, Firenze, 15-16 ottobre 1999, a cura di Margherita Ghilardi, Firenze, Le Lettere, 2001, pp. 1-5 (partic. pp. 1-3).
  2. *Il pregiudizio antilirico*, in «L'Esperienza Poetica», n. 9-11, 1957. L'articolo rispondeva a un precedente intervento della Guidacci dal titolo, *Il pregiudizio lirico*, uscito nel n. 7-8 (1955) della medesima rivista. La *querelle* si chiuse con un'ulteriore presa di posizione della Guidacci (*Lirici e antilirici*) su «Il Popolo» del 22 maggio del 1957.

e straniere degli scorsi decenni resta di fatto intermittente (ma importante a suo tempo fu l'inclusione di sue poesie nell'antologia di Giacinto Spagnoletti, *Poesia italiana contemporanea 1909-1959*), i riconoscimenti del valore della sua parola nel panorama contemporaneo hanno sempre più spesso travalicato i confini del *milieu* culturale cattolico, l'ambiente nel cui inquieto alveo la poetessa ha da sempre indicato le proprie radici, e che l'ha ricambiata con ininterrotto e sommo tributo.

Sono stati in realtà poi gli anni immediatamente successivi alla sua morte, avvenuta nel giugno del 1992, a caratterizzarsi per un improvviso germogliare di studi e a promuovere così una decisa ripresa d'interesse per la sua opera in versi. E in particolare è nel 1999 che si concentrano una serie di iniziative che hanno fornito strumenti di indubbia utilità per la conoscenza della poetessa e per gli studi sulla sua opera: va infatti almeno ricordata l'uscita della prima raccolta completa delle poesie edite, pubblicata da Le Lettere (Firenze) per le cure di Maura Del Serra con un'importante appendice bibliografica (lavori di e su Margherita Guidacci)<sup>3</sup>, la pubblicazione di una raccolta di saggi e interviste<sup>4</sup>, e le giornate di studio di Firenze-Scarperia del 15-16 ottobre di quell'anno che hanno poi prodotto, grazie al generoso impegno di Margherita Ghilardi, un volume di atti (con annessa nuova, dettagliatissima bibliografia)<sup>5</sup> e un breve ma pregiato catalogo, ricco di illustrazioni e notizie, della mostra che accompagnò quel convegno<sup>6</sup>. Ancora alla Ghilardi si deve la pubblicazione già nel 2000 di una prima

---

3. Margherita Guidacci, *Le poesie*, a cura di Maura Del Serra, Firenze, Le Lettere, 1999. Alla Del Serra si deve anche il volume, di poco più tardo, *Le foglie della Sibilla. Scritti su Margherita Guidacci*, Roma, Edizioni Studium, 2005.

4. Margherita Guidacci, *Prose e interviste*, a cura di Ilaria Rabatti, Pistoia, CRT, 1999.

5. *Per Margherita Guidacci. Atti...* cit. E al 1999 risale anche il pubblico Omaggio a Margherita Guidacci, tenutosi il 9 febbraio di quell'anno presso il fiorentino Salone IV novembre - Amici dei Musei con interventi, fra gli altri, di Giorgio Mazzanti, Anna Santoliquido e Domenico De Robertis.

6. *Margherita Guidacci. La parola e le immagini*, Mostra documentaria e catalogo a cura di Margherita Ghilardi, Firenze, Lyceum Club Internazionale 15-23 ottobre 1999 - Scarperia, Palazzo dei Vicari 30 ottobre - 14 novembre 1999, Firenze, Edizioni Polistampa, 1999.



serie di poesie inedite risalenti agli anni 1945-1951<sup>7</sup>, cui è seguita, nel 2010, la divulgazione, per le cure stavolta di Carolina Gepponi, di ulteriori inediti, che rimandano stavolta ad un più lungo arco di anni, dallo stesso 1945 cioè fino al 1988<sup>8</sup> (ma due delle liriche che la Gepponi ha ricavato dal quaderno autografo *Tra pietra e corrente* serbato nel fondo Minarelli del Gabinetto Viessesux, quelle cioè dedicate a Jan Palach, sono contemporaneamente riemerse, con varianti anche non trascurabili, nell'edizione parziale del carteggio dell'autrice con Mladen Machiedo, autore fra l'altro nel 1969 di una loro traduzione nelle riviste croate «Dubrovnik» e «Telegram»<sup>9</sup>).

Il recupero di inediti, di poesie disperse, e il dettaglio infine dei numerosissimi scritti della Guidacci di cui adesso conosciamo esistenza, data e luogo di pubblicazione (prose, anche per l'infanzia, recensioni, saggi critico-letterari, traduzioni e una ricca varietà di articoli in riviste e quotidiani nazionali, alcuni, negli anni '40, firmati con lo pseudonimo di Andrea Luti) costituisce a mio avviso il frutto più ricercato e prezioso della recente fioritura di studi. Si tratta fra l'altro di materiale ancora in larga parte da esplorare e che verosimilmente consentirà, col tempo, notevoli approfondimenti circa la figura e l'opera della Guidacci.

Dal punto di vista squisitamente critico-letterario le tendenze ultime, non meno promettenti, mostrano una sempre più marcata propensione a conferire ai versi della Guidacci una valenza che trascenda l'ambito strettamente religioso al quale la sua poesia si è talora voluta confinare (la Guidacci come 'voce' di una Sibilla insieme classica e cristiana è invece una fortunata formula di

---

7. Margherita Ghilardi, *Semi d'inverno. Il libro disperso di Margherita Guidacci*, in *Per Domenico De Robertis. Studi offerti dagli allievi fiorentini*, a cura di Isabella Becherucci, Simone Giusti e Natascia Tonelli, Firenze, Le Lettere, 2000, pp. 121-39.

8. Carolina Gepponi, *Poesie inedite e disperse di Margherita Guidacci*, in «Studi di Filologia Italiana» LXVIII (2010), pp. 265-81.

9. Sara Lombardi, *Margherita Guidacci. Lettere a Mladen Machiedo (1969-1989)*, in «il Portolano», XVI, gen.-giu. 2010, n. 60-61, pp. 19-24, alle pp. 23-24.

Maura Del Serra che dilata appieno gli orizzonti dell'ispirazione e insieme della capacità e profondità di interlocuzione della poetessa con i propri contemporanei<sup>10</sup>). Siffatta inclinazione critica ha portato a valorizzare soprattutto la tensione esistenziale, talora drammatica, che attraversa l'opera della Guidacci, e al contempo a tentare di illuminare ad ampissimo raggio i contatti della sua poesia con l'orizzonte letterario europeo, americano e latinoamericano: un modo quasi di restituire Margherita Guidacci al livello più alto della colta tradizione poetica italiana, esaltando la sua indubbia personale cultura di appassionata lettrice, studiosa e traduttrice che sembra a prima vista stentare a trasparire dalla limpida e disarmata semplicità di molti suoi versi, in cui ad esempio le citazioni di opere e autori dei secoli passati o dei suoi tempi – misura della varietà e vastità dei suoi interessi – invece di esser oggetto di criptati sistemi allusivi campeggiano spesso ben chiare e scolpite, magari negli esergo, o limpidamente dichiarate nelle *Note* che, alla maniera – si direbbe – del 'suo' T. S. Eliot<sup>11</sup>, abitualmente concludono le sue raccolte.

Ne sono nati in genere saggi e contributi critici che affiancano a ciascuna delle raccolte della Guidacci un caleidoscopio sempre cangiante di autori fra i massimi e più noti del panorama letterario moderno (per non dire ovviamente di classici imprescindibili come Ungaretti, Dante o Leopardi), senza però che i vari riferimenti giungano propriamente a toccare e a illuminare i testi poetici, che rimangono spesso quasi sullo sfondo, non dico pretesto, ma poco più che occasione per poter tendere verso la novità di inedite, e pur soltanto generali, attinenze.

Eppure la poesia di Margherita Guidacci, nonostante la caratteristica sua ripulsa di ogni forma di orfismo lirico così come di ogni «soprasenso demiurgico» da applicare al verbo poetico

---

10. M. Del Serra, *Le foglie...* cit., pp. 31-32.

11. A Eliot la Guidacci dedicò un volume collettaneo di saggi (Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1975) e altre sparse traduzioni in rivista fra il 1946 e il 1988.

e dunque con la sua costante e lessicalmente 'impura' ricerca di accostamenti drammatici di significati sempre limpidamente espressi<sup>12</sup>, chiede e attende un'esegesi che non dia immediatamente per acquisito il contenuto che i versi sembrano trasmettere in assoluto nitore, ma che anzi ne chiarisca appieno il senso, ne sondi le intime risonanze e ne illustri al contempo la profonda capacità di suggestione.

Un percorso privilegiato di lettura a questi fini è percorribile grazie soprattutto, e direi quasi *in primis* – nel senso che è da qui che pare ovvio e raccomandabile incamminarsi – le frequentissime citazioni, palesi e dichiarate o anche talora non espressamente sottolineate, che abitano la poesia di Margherita Guidacci e delle quali possediamo adesso una prima, generale mappatura grazie agli studi della Del Serra<sup>13</sup>.

Proporrò alcuni esempi puntuali, partendo dalla fase ultima e più attardata della poesia della Guidacci.

2. *Chemin montant dans les hautes herbes* è una delle due «poesie straniera» (l'altra è *Sinfonia en re*, in lingua spagnola) che, riunite in apposita sezione, chiudono assieme alla prosa *Autunno*, l'ultima raccolta della Guidacci, *Anelli del tempo*, uscita postuma per Città di Vita nel 1993. Il titolo della lirica, estremo frutto della sempre risorgente ispirazione iconografica della poetessa, fa esplicito riferimento, come si legge poi nelle *Note* che chiudono il libro, ad un famoso quadro di Renoir. Informa la poetessa:

Scrissi questa poesia per un tardo anniversario di matrimonio di due miei amici molto cari. L'idea mi venne guardando la riproduzione di un quadro di Auguste Renoir (attualmente al Museo d'Orsay, di Parigi) che ha questo

12. Parafraso qui un passo piuttosto noto dell'intervista a Paola Lucarini Poggi pubblicata in «Firme Nostre» nel dicembre 1980, n° 89, p. 4, in cui la poetessa descrive con l'abituale lucidità il proprio percorso poetico e la natura della propria ispirazione; il passo cui ci si riferisce è riportato per esteso in M. Del Serra, *Le foglie...* cit., p. 29.

13. Mi riferisco in particolare al saggio «Una felicità respirabile»: la citazione in Margherita Guidacci, in *Le foglie...* cit., pp. 101-46.

medesimo titolo e che mi pareva offrire un'immagine adatta di quello che era stato il cammino dei miei amici, faticoso perché in salita, ma luminoso e gioioso per l'amore che li aveva sempre accompagnati. Non so neppur io perché la scrivessi in francese: i miei amici, sebbene stranieri, non erano francesi, né l'uno né l'altra. Dev'essere stata la suggestione del pittore! La poesia mi venne di getto – e mi venne così. Ne feci, comunque, poco dopo, anche una versione italiana...<sup>14</sup>

La versione italiana di *Chemin montant*, che subito segue al brano riportato con il titolo *Il sentiero in salita nell'erba alta*, era peraltro già stata pubblicamente anticipata dall'autrice nella puntata del 7 aprile 1989 della rubrica televisiva Rai *Poeti in gara*, ideata da Giorgio Weiss e allora condotta da Claudio Angelini e Fiamma Betti (replica il successivo 9 aprile): una lettura che varrà come termine *ante quem* per la redazione di entrambe le versioni e che rimane l'unica che, per raffronto alla prima stesura francese, può dirsi completa, dato che la versione postuma che è andata a stampa risulta mancante di due interi versi<sup>15</sup>.

Interessa qui l'esplicito riferimento, la 'citazione' se vogliamo, di uno dei capolavori di Renoir, indicato come fonte d'ispirazione della poesia. Il quadro, risalente agli anni 1876-1878, è assai prossimo a *Les Coquelicots* (1873) di Claude Monet, e rappresenta un sentiero in collina percorso da quattro figure a piedi (due coppie: una in primo piano, l'altra in alto, sullo sfondo

14. Si cita da Guidacci, *Le poesie...* cit., p. 501.

15. Si tratta dei vv. 8-9 «Ci inebriano i profumi delle stagioni / ci carezzano le onde della luce», corrispondenti ai vv. 6-8 della versione in lingua francese «...Nous enivrent / les parfums des saisons, / nous caressent les vagues de la lumière». Noto inoltre che nella presentazione che precede la lettura televisiva della poesia il celebre quadro di Renoir è detto dalla Guidacci appartenere alla collezione del Musée du Louvre: l'errore, poi rettificato in sede di stampa, può facilmente spiegarsi col fatto che proprio al Louvre il dipinto si trovava fino a tre anni prima, fino cioè al 1986, anno in cui passò al Musée d'Orsay. La «riproduzione» additata dalla Guidacci avrà fatto dunque parte di un catalogo riportante la vecchia collocazione. O si dovrà pensare ad una redazione della lirica anteriore al passaggio al d'Orsay? La recitazione televisiva dell'aprile '89 fa comunque escludere che, come erroneamente riportato da Ilaria Rabatti (Guidacci, *Le poesie...* cit., p. 525), la redazione della lirica sia successiva al viaggio a Parigi compiuto dalla Guidacci nel dicembre dello stesso anno.

del pendio del rilievo) in un rigoglioso e primaverile verdeggiare di piante, alberi, arbusti e, appunto, erba alta.

La rappresentazione del percorso di vita dei due anziani dedicatari della poesia non manca in effetti di precisi riferimenti al quadro: si può dire anzi che pressoché l'intero paesaggio riprodotto dal pennello di Renoir è ripreso sottoposto ad una sorta di nuova lettura 'allegorizzante':

Le chemin montant dans les hautes herbes,  
 nous ignorons s'il se referme sur nos pas  
 ou reste pour ceux qui viendront...  
 ...pendant que nous marchons  
 dans les hautes herbes. C'est comme nager dans une mer  
 pleine de reflets, de miroitements...  
 (...)  
 Les herbes, qui ont grandi dans la douleur et la joie  
 sur ce chemin, encadrent nos visages  
 (...)  
 ... Donne-moi ta main  
 serre la mienne. Nous ne devons pas craindre  
 ce dernier bout, le plus raide. Nous aurons des ailes  
 pour achever notre chemin d'amour...

E la rilettura tocca a mio avviso il suo vertice ai versi 13-15 «... Au bord de quel azur / va s'arrêter notre chemin montant / ou s'y perdre?» che fissa nell'immagine del salto verso l'ignoto della morte lo stagliarsi nel quadro delle due piccole, brune, appaiate figure sul crinale della collina contro il cielo grigio chiaro dello sfondo (e poco prima, vv. 3-4, ne aveva fissato la qualità dello sguardo fiduciosamente rivolto all'enigma del futuro: «...Nôtre regard / va au-devant, extatique...»). Paradossalmente però il passo appena citato, quello cioè che sembrerebbe il più implicato con la raffigurazione pittorica che, per esplicita ammissione dell'autrice, sta a fondamento dell'intera poesia, misura anche tutta la distanza e l'incongruità esistenti fra le due diverse opere.

Le due persone che il pennello di Renoir ha raffigurato in alto, sul sentiero che attraversa l'erba, sono verosimilmente una donna e un bambino e non stanno salendo la collina ma al contrario la discendono. Sono con tutta probabilità le medesime figure che si vedono al centro del quadro, ai piedi cioè della collina, dove primeggiano erba e il rigoglio dei virgulti e dove il sentiero è ancora da tracciare: proprio come nei *Coquelicots* di Monet vediamo infatti verosimilmente rappresentata la dinamica di una discesa, e quel sentiero che si distingue chiaro nel verde sotto ai piedi dei personaggi incamminati non nasce per condurre al sommo del colle ma attende piuttosto di compiersi nel piano. L'esatto contrario dunque dell'itinerario esistenziale celebrato dalla Guidacci, la vita cioè dei due anziani sposi che si apprestano a percorrere mano nella mano i duri anni conclusivi della propria esistenza<sup>16</sup>. Siamo di fronte ad un deliberato *misreading* del dipinto di Renoir? e la citazione di quella precisa fonte nel paratesto che accompagna la lirica è da considerarsi fuorviante? Fuorviante probabilmente no. Insufficiente o parziale però sicuramente sì.

La piena comprensione della poesia e l'immaginario che vi è sotteso necessita infatti, per essere compreso appieno, della memoria di una ben precisa e ben nota lirica di Emily Dickinson, tradotta a suo tempo dalla Guidacci e inclusa nell'edizione Sansoni del 1961 e poi, con ritocchi, nell'edizione con testo a fronte per Rizzoli del 1979<sup>17</sup>. Eccola:

Up Life's Hill with my little Bundle  
 If I prove it steep –  
 If a Discouragement withhold me –  
 If my newest step

Salgo col mio fardello il colle della vita.  
 Se lo trovo scosceso,  
 Se lo scoraggiamento mi trattiene  
 E se l'ultimo passo è già più vecchio

16. Nella introduzione televisiva alla propria poesia la Guidacci indica come soggetto dello «splendido» quadro di Renoir «un sentiero di montagna con delle persone che sono incamminate» accompagnando l'affermazione con un lieve quanto eloquente gesto della propria mano destra che si solleva dal grembo a indicare la salita.

17. Nell'ordine: Emily Dickinson, *Poesie e lettere*, traduzione, introduzione e note a cura di M. Guidacci, Firenze, Sansoni, 1961; Emily Dickinson, *Poesie*, introduzione, traduzione e note di M. Guidacci, Milano, Rizzoli, 1995<sup>8</sup>, p. 250.

Older feel than the Hope that prompted –	Della speranza che lo suggerì –
Spotless be from blame	Pure non cada biasimo sul cuore
Heart that proposed as Heart that accepted	Che propose e sul cuore che accettò
Homelessness, for Home –	L'esilio come patria

Scorgiamo qui ciò che non può appartenere al dipinto. Non dunque i dettagli del paesaggio di Renoir (il sentiero in salita, l'erba alta, i miracolosi giochi di luce nel verde mare della vegetazione etc.) ma la vera e propria chiave di quella lettura che la Guidacci ha applicato al dipinto, fino a stravolgerne il senso, al momento di ricavarne l'immagine per il suo attardato epitalamio. Non si tratta solo dell'istituzione della metafora della vita come collina, che deve immaginarsi ben altrimenti vulgata al tempo («Ye now are panting up life's hill») è un verso di *To the sons of Burns* di William Wordsworth, ma gli esempi potrebbero moltiplicarsi, specie attingendo al filone meditativo della poesia a carattere religioso ed evangelico). È proprio l'idea del percorso di vita su sentieri impervi che si erge a cifra della propria esistenza di innamorati in un momento di difficoltà (il *Discouragement* per la Dickinson, l'egra vecchiaia per la coppia celebrata dalla Guidacci) ciò che più avvalora e rende direi addirittura necessaria la memoria di *Up Life's Hill* per la piena comprensione di *Chemin montant*. Ma sul filo di quel sentiero (che è *steep* in *Up Life's Hill*, *raide* e poi *scosceso* per la Guidacci, che riprende per autotradursi il termine impiegato nella seconda delle due versioni dalla Dickinson<sup>18</sup>) s'instaura non uno stretto parallelismo ma un'opposizione fortemente implicata e al tempo stesso altamente significativa. Il sentiero di Emily, in sostanza la via del suo amore tanto acceso quanto irrealizzabile per il più anziano e lontano reverendo presbiteriano Charles Wadsworth, è pena, accettazione di rinuncia e solitudine (*Homelessness, for Home*)<sup>19</sup>. Viceversa ciò che la Guidacci celebra è un'unione sponsale che è condivisione,

18. La prima traduzione del verso nell'ed. Sansoni del 1961 suonava: «Se ripido lo trovo» (p. 321).

19. È così nel giudizio stesso della Guidacci, cfr. Emily Dickinson, *Poesie...* cit., pp. 71-72.

reciproco accompagnarsi, presenza dell'uno all'altro («Donne-moi ta main, / serre la mienne» etc.), fusione addirittura (tanto che non si distingue di chi sia, dei due, la voce parlante), speranza di lasciare l'eredità del proprio esempio («nous ignorons s'il [*scil.* le chemin] se referme sur nos pas / ou reste pour ceux qui viendront») e finalmente premio: «...Nous aurons des ailes / pour achever notre chemin d'amour, / notre chemin montant dans les hautes herbes», quasi si ripetesse e si ribaltasse qui, volto nei toni della più fiduciosa certezza di chi sperimenta il bene dell'amorevolezza di un compagno presente, l'angosciato appello del salmista prostrato dall'abbandono di tutti: «Timore e spavento mi invadono e lo sgomento mi opprime. / Dico: «Chi mi darà ali come di colomba, / per volare e trovare riposo?» (54, 7). Come già in *Senso d'ali* del suo riuscito *Inno alla gioia* (1983), che reca in esergo l'antico motto greco «*I mortali lo chiamano Amore alato. / Gli dèi il donatore di ali*», la virtù del reciproco amore terreno appare già proiettata oltre la morte (verrebbe da dire la *Mort des amants* di un celebre esordio baudeleriano «*Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères...*»), quasi già s'intravedesse la mano consolante del Salvatore, di cui sulla terra ripercorriamo lo straziante percorso finale. D'altronde è la stessa Dickinson in uno degli istantanei, e comunque solitari abbandoni all'entusiasmo amoroso per il Wadsworth, a far intravedere la verità di quel cammino in salita e di quella terribile collina: «Dove tu sei è la patria – / Eldorado o *Calvario* non importa»<sup>20</sup>.

La reazione (non direi però affatto la contrapposizione) al primo percorso amoroso di Emily è insomma l'autentica ragion d'essere di *Chemin montant*.

20. *Where Thou art that is home* 1 sgg., traduzione della Guidacci che qui sostituisce l'originario «Casce mir», che poco o nulla avrebbe detto a suo giudizio ai lettori italiani, con un «Eldorado» che dovrebbe invece suscitare «le associazioni favolose che la Dickinson mirava... ad evocare» (E. Dickinson, *Poesie e lettere...* cit., pp. 253, corsivo mio, e 895); e di nuovo vedi, per l'interpretazione generale della lirica, Emily Dickinson, *Poesie...* cit., p. 71. In modo analogo si chiude peraltro *Senso d'ali* appena sopra citata: «Lieta o dolorosa / che sia la nostra ultima sorte, ormai / siamo per sempre segnati dal cielo».



3. Accade spesso che la lettura più appropriata e profonda delle poesie di Margherita Guidacci non traspaia, né sia appieno suggerita, dalle citazioni più evidenti o dichiarate dall'autrice. Non sempre insomma è vero che la «citazione guidacciana, specialmente quella epigrafica in *exergo*, assume un valore di sistole, di ordito o traliccio tematico, rispetto al quale il testo della poesia che segue si configura come una più vasta diastole e trama immaginativa, ovvero variazione riccamente orchestrata»<sup>21</sup>. Alla citazione dichiarata, quella insomma che emerge e che serve come ad intonare il canto, quasi un *introibo*, fa spesso tacita eco una pluralità di riferimenti e allusioni chiamati a dare pienezza di senso ad una lettera che sembra facilmente afferrabile ma che rischia così d'essere intesa solo parzialmente o superficialmente. E il caso della semisconosciuta *Chemin montant* non è certo isolato. Si può infatti citare una delle composizioni più note e citate dell'autrice, ossia *Felicità respirabile*, fra le più belle del suo *Inno alla gioia*, cui ci si è appena riferiti, libro di estasi liberante e di «rinascita amorosa»<sup>22</sup>. Com'è noto, il titolo stesso della poesia dipende alla lettera dal passo di *Amor a Silvia* (II 27) del poeta e caro suo amico Jorge Guillén che è posto ad epigrafe dell'intera raccolta e poi nuovamente riportato, ma per la sola parte che il titolo traduce, in *exergo* alla stessa *Felicità respirabile*: «Habito el amor. / Me envuelve, / Solar, el viento profundo / De una dicha respirable»<sup>23</sup>. Il testo si apre con le seguenti due strofe:

Non c'investì come un vento gagliardo, non incendiò roveti  
non ci costrinse a volgere altrove lo sguardo  
tremanti di sgomento, sopra una terra sacra.  
Fu una brezza dolcissima, appena percettibile  
in un trasalimento di foglie e nell'assenso dell'erba:

21. M. Del Serra, *Le foglie...* cit., p. 105.

22. Ivi, p. 130.

23. M. Guidacci, *Le poesie...* cit., pp. 334, 345 e 366. La poesia è tratta dal volume *Homenaje. Reunión de vidas* (1967).

carezza sui capelli e farfalla di luce  
 posata a un tratto su una crespa d'acqua.  
 (...)

Se è innegabilmente il *viento* di Guillén a dare il tema dominante della poesia (ed è ovviamente per questo che è collocato *in limine*, a far parte integrante della lirica) non si può dire che quanto ne discende nei versi della Guidacci sia mera e dilatata variazione anaforica<sup>24</sup>, e la presenza del tema della brezza creatrice dickinsoniana («*ruach* biblico e *spiritus* evangelico») che si è voluta qui scorgere<sup>25</sup> dovrà trovare migliore precisazione nella parole esatte della Scrittura. Non si è mai finora notato infatti che l'intero passo dipende pressoché alla lettera da 1 *Reges* 19, 9-14<sup>26</sup>, brano che narra della vero e propria manifestazione di Dio al profeta Elia sul monte Oreb e che merita però riportare qui in parte nella versione italiana procurata e approvata dalla Conferenza Episcopale Italiana nel 1974<sup>2</sup>, senz'altro più prossima del testo latino ai versi della Guidacci:

...Ci fu un vento impetuoso e gagliardo da spaccare i monti e spezzare le rocce davanti al Signore, ma il Signore non era nel vento. Dopo il vento ci fu un terremoto, ma il Signore non era nel terremoto. <sup>12</sup> Dopo il terremoto ci fu un fuoco, ma il Signore non era nel fuoco. Dopo il fuoco ci fu il mormorio di un vento leggero. <sup>13</sup> Come l'udì, Elia si coprì il volto con il mantello, uscì e si fermò all'ingresso della caverna.

Passo che è presente alla Guidacci fin dai suoi esordi ne *La sabbia e l'angelo* (strofe V «...Non le voci tremende / della guerra e degli uragani, /... Ma mormorii d'erbe e d'acque...») e VI «Non il ramo

24. M. Del Serra, *Le foglie...* cit., p. 131.

25. Ivi.

26. Le osservazioni che seguono tengono conto di quanto già annotato in Giuseppe Marrani, *Margherita Guidacci*, in *Tempi di versi. Pagine di poesia italiana 1900-2009 annotate per lettori stranieri*, a cura di Valentina Russi, Lucinda Spera e Lucia Strappini, Perugia, Guerra, 2010, pp. 429-30.

spezzato, non l'erba scomposta lungo i sentieri / ci dicevano il suo passaggio, ma il tocco di solitudine...») e alla cui rinnovata memoria è qui unito e quasi fuso, per l'improvvisa manifestazione del fuoco al versetto 12, il ricordo dell'apparizione del Signore a Mosè sempre sul monte Oreb (*Esodo* 3):

<sup>1</sup> Ora Mosè stava pascolando il gregge (...) e condusse il bestiame oltre il deserto e arrivò al monte di Dio, l'Oreb. <sup>2</sup> L'angelo del Signore gli apparve in una fiamma di fuoco in mezzo a un roveto. Egli guardò ed ecco: il roveto ardeva nel fuoco, ma quel roveto non si consumava. <sup>3</sup> Mosè pensò: «Voglio avvicinarmi a vedere questo grande spettacolo: perché il roveto non brucia?». <sup>4</sup> Il Signore vide che si era avvicinato per vedere e Dio lo chiamò dal roveto e disse: «Mosè, Mosè!». Rispose: «Eccomi!». <sup>5</sup> Riprese: «Non avvicinarti! Togliti i sandali dai piedi, perché il luogo sul quale tu stai è una terra santa!». <sup>6</sup> E disse: «Io sono il Dio di tuo padre, il Dio di Abramo, il Dio di Isacco, il Dio di Giacobbe». Mosè allora si velò il viso, perché aveva paura di guardare verso Dio.

L'importanza del testo biblico che soggiace ai versi è determinante. Conferisce il carattere e sancisce la dimensione dell'amore che visita l'autrice: amore che è docile pienezza di felicità, percepibile con la totalità del proprio essere, quasi fosse presenza del divino, fosse anzi un anticipo della beatitudine che attende i corpi dei risorti che saranno ammessi alla presenza di Dio. Quella dimensione che è gioiosamente dominante nel libro, che ha di nuovo le sue radici nella poesia della Dickinson<sup>27</sup>, e che è bene tornato ultimamente ad indicare Marco Marchi, pur non svelando appieno l'apporto del testo biblico, a proposito del dittico euforico *Una felicità così grande* e appunto *Felicità respirabile*, dove il 'solare senso di esistere' è «innanzitutto recepito e rivelato dal corpo, per cui l'eternità risulta preceduta dagli istanti protratti della perfezione provata»<sup>28</sup>. Tant'è che è proprio sullo sfondo della resurrezione e della definitiva vita in Dio che quell'amore alla fine del libro

27. E. Dickinson, *Poesie...* cit., pp. 72-73 e 78-80.

28. Marco Marchi, *Abitare l'amore. «Inno alla gioia» di Margherita Guidacci*, in *Per Margherita Guidacci...* cit., pp. 135-50, a p. 144.

è proiettato: «Alla fine dei secoli, quando / mi chiamerà un'altra voce / e proverò per la seconda volta / l'impeto di resurrezione / prego che come questa volta, / quando sei stato tu a chiamarmi, / alzandomi stupita dalla fossa / ... io possa, in quel tremendo campo / dove avrà inizio l'eterno, / fissare il mio sguardo su di te, / ritrovarti al mio fianco». Non indicava del resto questa stessa avvolgente quiete divina, come di un ritrovato Eden, la seconda e ultima parte di *Felicità respirabile*, con il suo dominante senso di pace penetrata fin nell'intimo (e *profonda* sarà qui ennesimo e lampante rintocco guilléniano) cui s'appaia l'icona degli agnelli quieti al meriggio, ossia un'immagine che con ogni verosimiglianza è nascostamente recuperata da uno degli scenari agresti e sensuali del *Cantico dei cantici* (1, 7): «Dimmi, o amore dell'anima mia, dove vai a pascolare il gregge, dove lo fai riposare al meriggio?»

(...)

E noi la conoscemmo dalla pace  
che ci avvolse profonda - come di agnelli al meriggio,  
quando null'altro conta fuorché il solare senso di esistere.

Non fu la mente, infatti, ma il nostro corpo stesso che per primo  
l'accolse  
in larghi sorsi di vita: felicità respirabile.

Il recupero della fonte biblica offre fra l'altro l'occasione per illuminare la costante predilezione della Guidacci per le traduzioni italiane della Scrittura, che informano di sé la poesia di Margherita anche in epoca preconiliare, segno della sua inclinazione per riferimenti il più possibile trasparenti, comunicabili. Basti pensare all'oratorio *Morte del ricco* del 1954 che fin dalla citazione in esergo (dalla parabola del ricco Epulone di *Luca* 16 «...tra noi e voi c'è un grande abisso, tale che quelli che vogliono di qui passare a voi non possono... etc.») è condotto non su una sua

stessa traduzione della Vulgata, come sospetta la Del Serra<sup>29</sup>, ma, come si può facilmente verificare, su una delle più comuni fra le traduzioni preconciari, ovvero quella del francescano Eusebio Tintori, uscita ad Alba (Cuneo) per la Pia Società San Paolo nel 1931.

4. Quasi ogni libro di Margherita Guidacci è frutto di un dialogo intenso, oltre che con la parola della Scrittura, con quanti lei avverte come propri contemporanei. Tutti coloro cioè, viventi o non più viventi, che possano comunicare al di là delle contingenze, nella dimensione eterna che dell'anima è propria. «...io non so concepire che spiriti *coeterni* – scriveva Margherita Guidacci nel 1945<sup>30</sup> – che si adunano dalle epoche più disparate; che formeranno nell'al di là quei gruppi radiosì, quei contemplanti e unanimi, riuniti da affinità sostanziali sulla quale la polvere multicolore dei diversi secoli non può influire. / I miei veri contemporanei sono quelli che appartengono alla mia medesima linea spirituale, sia che essa si ramifichi nel presente, sia che affondi verticalmente nel passato e nell'avvenire. Sono coi quali io coesisterò nel Paradiso: e non mi curo molto degli incontri di quaggiù».

Fra i contemporanei di Margherita va indubbiamente incluso anche Dante.

La *Commedia*, anzi l'*Inferno* di Dante è infatti una presenza dichiarata e cruciale nel libro più doloroso e forse più bello di Margherita Guidacci, quello a cui l'autrice stessa più si dichiara affezionata<sup>31</sup>: *Neurosuite* (1970), cronaca straziante di un

29. M. Del Serra, *Le foglie...* cit., p. 105.

30. *Pensieri*, in «Terraferma», I, n. 4, 25 novembre 1945, p. 6, poi parzialmente ripubblicato in *Margherita Guidacci. La parola e le immagini...* cit., pp. 43-44 (da cui si cita).

31. M. Guidacci, *Poeti a Roma (1945-1980)*, a cura di Alberto Frattini e Marcella Uffreduzzi, Bonacci, Roma, 1983, pp. 65-67, a p. 66. Altrove la Guidacci ha parlato di *Neurosuite* come del suo Nadir e della liberazione provata però nello scriverlo, cfr. *Poesia come un albero*, in *Trasgressioni di marzo (donne e poesia 1987)*, Atti del 3° Convegno nazionale, Bari domenica 1 marzo 1987, a cura di Anna Santoliquido, La Vallisa, Bari, 1988, pp. 33-41, parzialmente riprodotto in *Margherita Guidacci. La parola e le immagini...* cit., p. 55. L'intervento è stato recentemente e integralmente

prolungato ricovero in ospedale psichiatrico alla fine degli anni '60, uscita come ventiduesimo volume della serie «Poesia» di Neri Pozza. Un libro di cui colpisce fra l'altro la stretta prossimità cronologica a *Serie ospedaliera* di Amelia Rosselli (1969), di argomento assolutamente affine, e al contempo la radicale diversità di ispirazione e linguaggio poetico che da essa la divide.

In *Neurosuite* si fa più volte esplicito riferimento alla prima cantica dantesca: una prima volta con la citazione di *Inf.* V 9-10 «Quel conoscitor delle peccata / vede qual loco d'inferno è da essa»<sup>32</sup> in esergo alla poesia *Accettazione*, poi nei primi versi della stessa lirica con l'identificazione fra il medico che stabilisce l'internamento e il repellente giudice infernale («Avvinghiati Minosse, / cingiti con la coda... / scrivi qualche parola su un foglietto / e dallo a un infermiere / che ci accompagni premuroso / al nostro grado d'inferno»), e poi ancora più oltre con l'esplicita menzione in un titolo dell'infernale lago di ghiaccio (*Ombra in Cocito*) e con le trasparenti citazioni dai canti XXXII-XXXIV, dal fondo dell'*Inferno* cioè, nella stessa poesia.

È pur vero che, a fronte di un confronto tanto perspicuo e dichiarato con la prima cantica dantesca, esistono sotterranee e significative corrispondenze fra *Neurosuite* e i carmi *A Song to David* e *Jubilate Agno* composti da Christopher Smart (1722-1771) negli anni della sua follia e del manicomio, e dalla Guidacci studiati e tradotti proprio nel periodo della sua più profonda sofferenza psichica e del ricovero (al primo saggio su Smart, *Christopher Smart e il suo «Jubilate Agno»*, apparso su «L'Approdo Letteratura» nel 1969, la Guidacci fece seguire nel

---

ristampato nel volume antologico M. Guidacci, *Poesia come un albero*, a cura di Giovanna Fozzer, Milano, Marietti, 2010.

32. La preposizione articolata presente al v. 9 (*della*) fa pensare che la Guidacci abbia come verosimile riferimento l'edizione della *Commedia* procurata nel 1921 dalla Società Dantesca Italiana, che a lungo ha costituito la vulgata (e da cui è tratta ogni citazione in questo saggio), e non invece l'Edizione Nazionale curata da Giorgio Petrocchi, uscita a ridosso di *Neurosuite* fra il 1965 e 1967, che sempre in casi simili opta per le forme analitiche (qui dunque: *de la*).

1975 per Einaudi la traduzione dell'*Inno a David* e di altre sue note e meno note composizioni<sup>33</sup>). La rispondenza più forte – molto bene messa in luce dalla Del Serra<sup>34</sup> – è soprattutto nella modalità di lettura della vicenda biografica e assieme letteraria di Smart che è letteralmente rivissuta dalla Guidacci alla luce della propria esperienza di vita, di poesia e insieme di malattia, e cioè esattamente quella che *Neurosuite* riflette. *Neurosuite* e i saggi su Smart, sia pure con un progressivo recupero di distacco critico da parte dell'autrice nell'introduzione all'edizione del 1975 rispetto al primo contributo del 1969, si rispecchiano appieno: il percorso della sofferenza mentale è rappresentato come un solitario scivolare fin negli abissi più tetri e laceranti dell'angoscia, complici l'ostilità di una società che ti soffoca, ti respinge e ti desidera recluso, e la crudele e ottusa inadeguatezza delle cure manicomiali; è anche al contempo però, quasi paradossalmente, una condizione che permette che la voce della propria disperazione, levata *ab imis*, si faccia libera e splendente altezza di poesia, meditazione sulla condizione umana, e tramite per restituire alla collettività irriconoscente un animo più preziosamente consapevole e maturo.

Non senza peraltro che precisi inviti provenienti dei testi di Smart siano puntualmente raccolti dalla penna della poetessa. Già si è notato infatti che la chiusa di *Neurosuite*, *Ostrica perlifera* («una delle più religiose tra le mie poesie» – ebbe a notare la Guidacci<sup>35</sup>) recupera e sviluppa in autonomia, a dar comune orizzonte di senso all'esperienza della malattia e della reclusione in clinica psichiatrica, un preciso spunto di *Jubilate Agno* (*Frammento B 1*, 30): «Let Hushim rejoice with the King's Fisher, who is of royal beauty, tho' plebian size. / For in my nature I quested for beauty, but God, God hath sent me to sea for pearls» (nella traduzione

33. Christopher Smart, *Inno a David e altre poesie*, traduzione di M. Guidacci, Torino, Einaudi, 1975.

34. M. Del Serra, *L'inno notturno di Margherita: le versioni da Christopher Smart*, in Id., *Le foglie...* cit., pp. 75-99.

35. *Intervista a Margherita Guidacci*, a cura di Mariangela Di Cagno [1971], ora riprodotta in M. Guidacci, *Prose e interviste...* cit., pp. 128-29.

della Guidacci: «Si allieti Hushim col martin pescatore, di regale bellezza sebbene di forma plebea, / Perché secondo la mia natura io cercai la bellezza, ma Dio, Dio mi ha inviato nel mare a cercar perle»<sup>36</sup>):

OSTRICA PERLIFERA

Dio mi ha chiamato ad arricchire il mondo  
decretandone il semplice strumento:  
basta un opaco granello di sabbia  
e intorno il mio dolore iridescente.

La poesia stringe in effetti il parallelo fra l'interpretazione o meglio la coscienza e l'accettazione della propria amara esperienza (è importante che la lirica sia preceduta da *Promessa d'Adamo*, che è risveglio e coraggiosa coscienza e parola del proprio trascorso da inferma) e l'interpretazione dell'«ispirato delirio» di Smart, tant'è che si presenta quel passo di *Jubilate Agno* come una «profezia» dello stesso autore sul proprio destino di uomo e di poeta<sup>37</sup>. Si noterà semmai che se è su Smart che la lirica è fundamentalmente intonata (anche proprio letteralmente per l'esordio «Dio mi ha chiamato...») che prende slancio dal «God hath sent me...» del poeta inglese), il particolare esempio dell'ostrica poggia su una tradizione vulgata e ampia, anche quale luogo comune da predicazione o diatriba evangelica, e trova per di più un eloquente parallelo in un notissimo passo di Gustave Flaubert, tratto dalla lettera a Louise Colet del 16 settembre 1853<sup>38</sup>, dove proprio l'esempio dell'ostrica e della perla serve a fissare nel dolore la fonte dell'ispirazione e

36. Smart, *Inno a David...* cit., p. xiv. E già nel precedente intervento del 1969 la Guidacci parlava di uno Smart «uscito dal lungo tunnel del manicomio con le mani cariche di gemme che nessuno dei suoi contemporanei seppe adeguatamente apprezzare» (si cita da M. Del Serra, *Le foglie...* cit., p. 82).

37. «I contemporanei di Smart non apprezzarono le perle che questo strano pescatore aveva tratto dagli abissi della sua anima. Ma il loro splendore, gioioso e doloroso insieme, ha arricchito per sempre la storia della poesia» (Smart, *Inno a David...* cit., p. xiv).

38. Cito da G. Flaubert, *Correspondance*, édition établie par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, 1973-1980, vol. II, pp. 431-32.



della bellezza artistica: «La perle est une maladie de l'huitre et le style, peut-être, l'écoulement d'une douleur plus profonde» (terrei dunque per una volta a distanza la Dickinson con la sua *Pearl Jail*, icona della sua preziosa reclusione che qui non sembra imporre la sua influenza<sup>39</sup>). E si aggiunga – si dovrà finalmente notare – che il radicamento esistenziale dell'esperienza artistica è qui espresso dalla Guidacci con un originale e significativo *calembour* sul proprio nome: Margherita – *margarita*, giustappunto 'perla', a sottolineare proprio il senso e lo splendore della dolorosa presenza al mondo di se stessa e della propria poesia<sup>40</sup>.

Tornando a Smart si può aggiungere che anche un altro passo dell'allucinato responsorio di *Jubilate Agno*, «For they pass me by in their tour, and the good Samaritan is not yet come» (*Frammento B 1, 63*; nella traduzione della Guidacci: «Mi passano davanti a turno e il buon Samaritano non è ancora venuto»), interpretato dalla traduttrice come uno dei pochi e labili cenni di Smart all'acerba vita in manicomio<sup>41</sup>, viene del tutto verosimilmente a costituire l'indispensabile presupposto, l'inevitabile retroterra, di una poesia come *Arance*

Sono venuti, carichi  
di arance e buona volontà,  
per il rito pietoso.  
Si accostano decisi  
ma le mani già tremano  
nel porgere il dono,  
e gli occhi sfuggono ai nostri  
in ogni direzione

39. Emily Dickinson, lettera a Mrs. J. G. Holland (primi del 1877) «This is a stern Winter, and in my Pearl Jail, I think...»; cfr. E. Dickinson, *Poesie e lettere...* cit., n° 487, p. 769.

40. Il gusto e la propensione a giocare sui significati del proprio nome emerge peraltro anche dalla più tarda composizione di *Poesie per poeti* (1987) *Avrò il fiore o la perla* composta su ispirazione di *Mundo, mundo, vasto mundo* di Carlos Drummond de Andrade («Avrò il fiore o la perla? Ahi, troppo male / il mio cognome mi conduce. / Sono inviolabili i prati e le acque. / Ho fiori secchi, gemme senza luce...»).

41. Smart, *Inno a David...* cit., p. xi.

come un branco di topi in allarme  
 che fiuti il gatto nascosto, la trappola.  
 (...)

Se ne vanno, mostrando dolore del distacco,  
 ma i loro passi tradiscono  
 l'involontario sollievo  
 (frenati a stento prima della porta,  
 più rapidi via via che si allontanano,  
 festosa la discesa per le scale).  
 Siamo soli, la morsa non si allenta.  
 È tempo di chiamare l'infermiera  
 che porti via le bucce delle arance.

L'elenco potrebbe forse ancora allungarsi. Ciononostante credo che stavolta sia l'esempio dantesco, quello cioè palesemente e più volte fatto affiorare, e non il dialogo sotterraneo con altre e complementari suggestioni letterarie, quanto più pesa e conta per *Neurosuite*, un libro di notevole profondità di pensiero e di tessitura complessa, tanto che mi chiedo se non meriterebbe sondarne le fasi redazionali, tanto interesserebbe ripercorrere la sua costruzione e il progressivo fissarsi della lezione. Nonostante infatti l'autrice nella *Nota* che accompagna il volume indichi tempi relativamente brevi per la stesura della raccolta («Tutte le poesie comprese in questo libro, ad eccezione di cinque o sei, sono state composte tra la fine di settembre 1968 e i primi di giugno 1969»<sup>42</sup>) e dichiari una disposizione in sequenza semplicemente rispondente all'ordine cronologico di composizione<sup>43</sup>, i documenti finora noti che abitano gli immediati dintorni della pubblicazione lasciano presupporre intensi e non del tutto lineari stadi compositivi che potrebbero riservare interessanti illuminazioni circa la formazione del particolare linguaggio poetico *Neurosuite* e della sua struttura,

42. La rapidità della composizione della raccolta è ribadita dalla stessa autrice in *Poeti a Roma...* cit., a p. 66: «*Neurosuite* (...) è stato scritto con estrema rapidità ed ha rappresentato, nonostante la sua terribile materia, una felice liberazione».

43. M. Guidacci, *Le poesie...* cit., p. 219.

che ha, come indica la terminologia musicale del titolo, una precisa e altamente significativa successione e correlazione di movimenti.

Stranamente, comunque, i riferimenti all'*Inferno* sopra elencati hanno attirato pochissimo l'attenzione di critici e lettori. Forse perché citazioni tanto scoperte non parevano richiedere ulteriori delucidazioni; e forse perché pensare ad una degenza in ospedale psichiatrico dove si vive da reclusi in mezzo a chi forse non è più neppure vivo (*Clinica neurologica* 3-4 «È l'ultima casa dei vivi / o la prima dei morti?»), fra sedazioni coatte (*Iniezione serale* 1 sgg. «Ecco il bianco drappello che semina la pace / in punta di siringa... / Subentra un vuoto dirupato / come di febbre ad un tratto caduta. / La stanchezza è di piombo...») e le sadiche torture degli analisti (*Al dottor R* 1-5 «Inchiodandoci sotto la tua lente / e una mente scientifica, / con che lieta prontezza identifichi / i nostri sordidi elementi! / Ci sezioni e ci pesi...») e degli elettrochoc (*Incoronazione-elettrochoc* 1 sgg. «Questa è la tua corona con le crudeli gemme / ad ogni altro invisibili / i cui lampi ti traversano l'anima... / Dopo sei come il rovo / spogliato della breve fioritura...») sembra far insorgere naturalmente il parallelo con le pene infernali. Paragone facile, insomma, quasi spontaneo, non sospettabile di allusioni più profonde della immediata correlazione che stabilisce fra la clinica psichiatrica e l'eterno abisso di dolore nella rappresentazione sua più celebre.

Eppure i luoghi elencati fanno parte a mio avviso di un sistema di corrispondenze più capillare e pervasivo.

5. Non seguirò, dico subito, la pista di riferimenti generici e sparsi all'*Inferno* dantesco, quali ad es. la «foresta che tradisce i loro passi» di *Gridi* 3, che sembra dipendere dalla celeberrima simbologia del primo canto, o l'immaginario di «gradini intagliati» e di «fianchi di roccia nella notte» che si palpano scendendo nell'abisso della malattia (*Discesa* 1-4) che paiono debitori ai tanti dirupati passaggi danteschi di girone in girone (ma si ricordino

soprattutto quelli del canto VII, la cui importanza per *Neurosuite* sarà più avanti sottolineata, vv. 6 «[Pluto] non ci torrà lo scender questa roccia» e i successivi vv. 16-17 «così scendemmo nella quarta lacca / pigliando più della dolente ripa...»). Al centro dell'attenzione staranno piuttosto quei luoghi che paiono offrire, grazie al parallelo della prima cantica della *Commedia*, una coerente linea di lettura della raccolta guidacciana.

Si può cominciare, se non proprio dal titolo, almeno dalla dedica del libro: «a Bruna a Giulio a Madeleine / a quanti conobbero le acque oscure / agli scampati ai sommersi». Più che le persone espressamente nominate, i cui destini pure trascinano l'immediata attenzione del lettore (corrisponderanno a qualcuno dei cinque pazienti cui è dedicata la sezione di *Neurosuite* che va da *A una compagna* a *Furioso*?), interessa ovviamente l'immagine applicata alla malattia mentale, l'affondare cioè in acque tenebrose e abissali con i suoi richiami impliciti a terrori atavici quali quelli del salmista «Salvami, o Dio: / sono caduto in acque profonde / e l'onda mi travolge...» (68, 1-3), e col suo segreto riallacciarsi agli orribili fondali dove l'ostrica della chiusa del libro produce perle dal suo strazio. Ma non passa inosservato accanto a «*gli scampati*», chi cioè si è alla fine faticosamente sottratto alla forza dei flutti, proprio «*i sommersi*», ossia – par di capire – quanti la malattia mentale ha toccato e piegato. *Sommersi* come per Dante i dannati nel loro insieme, gli sprofondati nel baratro che ospita Satana: «Di nuova pena mi convien far versi, / e dar matera al ventesimo canto / de la prima canzon, ch'è de' sommersi...» (*Inf.* XX 1-3).

La Guidacci sembra in effetti prediligere per ritrarre le pene infernali inflitte ai degenti dalla malattia e dalla spietatezza delle cure un immaginario che mette quasi esclusivamente al centro flutti e scure acque profonde, dando l'impressione – ad una prima lettura superficiale – che quel *sommersi*, nonostante la sua carica evocativa 'infernale' di cui lo tinge la memoria della *Commedia*,

sia alla fine preso alla lettera nel senso non esattamente dantesco ma in quello moderno e corrente (e come non pensare del resto al *sea* di Smart, poco avanti citato, e alle sue nemiche profondità antitetiche alla desiderata *beauty* che pure sono scrigno di perle preziose?). Proprio l'acqua infatti, nei suoi aspetti più ambigui, ostili e maligni torna a più riprese a caratterizzare l'inferno di Margherita, come in *Angoscia* 3-4 «Così poca acqua dolce per calmarti la sete / e l'oceano salmastro per conservartela» (e si veda parallelamente, più avanti nel libro, *Muoio di sete* e poi *L'ipocrita*) o in *Insonnia* 7-8 «Il mondo è un'acqua dondolante / dove calano lunghi riflessi, senza fondo» o come ancora in *Accorgimenti contro la notte* dove il disperato espediente di raggomitolarsi sotto le lenzuola, difesa contro l'invadente oscurità («Vi è buio anche qua sotto, / ma è poco, si modella su di me, / ha la mia misura, / son io che lo catturo e non l'opposto»), è chiarito col seguente paragone: «È come un sorso d'acqua che ho raccolto / nel cavo della mano / e bevo per sopravvivere - / non più quel torrente furioso / dove sarei travolta ed annegata!» (vv. 9-13). *Variazioni su un tema d'acqua* ripete e modula nuovamente il tema dell'annegamento nel mare, tomba del cuore, e della fusione-identificazione nella malattia fino alla liberazione della morte (vv. 1-4 e 33-35): «Diventeremo acqua anche noi / quando saremo stanchi / di sentir l'acqua rotolare monotona / sui corpi delle anime... quest'acqua siamo noi, / distrutti, resi leggeri, / che trabocchiamo dappertutto». *Per intervalla insaniae*, che subito segue alle *Variazioni* appena citate con la sinistra e notissima citazione dal *Chronicon* di San Gerolamo (è riferita a Lucrezio e ai suoi rari momenti di lucidità e creatività poetica prima del suo preteso suicidio), identifica peraltro le rapide tregue dal delirio proprio come un provvisorio riaffiorare dal gorgo, tanto che a chi guarda dalla riva è rivolto un monito a non distaccarsene e a non tentare di salvare chi affonda («rischio inutile quanto mortale»): «Dammi solo il tuo sguardo / serio e fraterno, / ch'io possa ricordarlo quando ancora /

sprofonderò nell'inferno!». Poco più avanti, fra i ritratti di alcuni dei *sommersi*, la penosa descrizione del *Furioso* è intessuta di termini che rimandano al medesimo immaginario. L'infermo *annaspa* nel buio, si avvolge dolorosamente nella coperta, che *ondeggia* scura sopra il suo corpo fino a ricadere e soffocarlo: «si è distesa la notte dove fu un uomo / il cui ricordo galleggia lontano / con una piccola luna arancione naufragata» (vv. 16-18). Gorgi e mulinelli mortali animano ossessivamente anche *Gridi* (vv. 4-7), e la rovina di una relazione che il disagio mentale ha smantellato è «un lago immobile / su una città sommersa» (*Quando è accaduto il peggio*, vv. 3-4); mentre infine il percorso stremante verso l'incerta sponda di una nuova fase esistenziale, comunque segnata dall'esperienza della malattia, è una disperante traversata nell'oceano in tempesta verso e oltre l'estrema punta meridionale dell'Africa, icona dell'asprezza e del travaglio, ribattezzata con il nome che per primo le dette Bartolomeu Dias ossia *Cabo das Tormentas* (e *Capo delle tempeste* è proprio il titolo della lirica) e non con l'universalmente nota denominazione di Capo di Buona Speranza, a indicare evidentemente che lo sguardo del sofferente non ha guadagnato ragioni per non disperare o almeno per dar ragione al proprio dolore.

Il percorso che si è appena descritto sembrerebbe – si diceva – non avere propriamente a che fare con l'Inferno di Dante, specie se lo pensiamo nei dettagli del suo ricco e immaginifico complesso e se badiamo strettamente alla lettera del testo. Eppure a ben vedere l'idea che il termine *sommersi* innesca fin dalla prima pagina del libro introduce, quasi sotto traccia, quasi per segreta suggestione, un immaginario che ha nella prima cantica della *Commedia* e più latamente nell'idea classica dell'Averno un esempio tenace e latente. Il suggerimento sembra provenire *in primis* e di nuovo dalla stessa dedica che qualifica come *oscure* le acque mortali dei *sommersi*, quasi si trattasse degli scuri gorgi di fango dell'infero Acheronte di Virgilio: «Turbidus hic caeno

vastaque voragine gurges / aestuat atque omnem Cocyto eructat harenam» (*Aen.* VI 296-97) o si fosse in presenza della acqua nera che va a stagnare e formare lo Stige dantesco: «L'acqua era buia assai più che persa...» (*Inf.* VII 103).

L'Inferno di Margherita sembra in effetti l'Inferno attraversato dalle acque di Acheronte, Flegetonte, Stige e infine (stavolta esplicitamente) Cocito: per Dante in verità un unico fiume, come si sa, proveniente dalle lacrime del veglio di Creta, immagine della storia umana e del suo percorso di decadenza, sofferenza e peccato (*Inf.* XIV 76-120)<sup>44</sup>.

Fatta eccezione per il carsico e ribollente fiume di sangue, il Flegetonte, che non riaffiora esplicitamente in *Neurosuite*, possiamo infatti tenere innanzitutto sullo sfondo gli avvenimenti della riva trista e livida di Acheronte (*Inf.* III) come ideale parallelo alle poesie che aprono la raccolta, da *Nero con movimento* a *Sala d'attesa*, che mettono in scena la dolorosa incertezza dei pazienti-dannati di fronte all'ineluttabile percorso del ricovero fino alle grinfie del medico-Minosse che decide reparto e supplizio: «Rabbrividendo di freddo / dentro l'anima / ...esitiamo su questa soglia vuota (meglio entrare? fuggire?) / ...Noi siamo qui (vi staremo per sempre?) / inchiodati davanti ad una soglia / che non osiamo varcare o lasciare: / incerti sulla scelta / e sul potere di compierla. / Ma cosa importa dove siamo / se, essendo quel che siamo, / in nessun luogo ci sentiamo salvi» recitano i vv. 1-6 e 28-35 di *Soglia*, quasi applicando e adattando a chi si trova a dover affrontare le cure psichiatriche l'agghiacciante terrore (*Inf.* III 100-1 «Ma quell'anime, ch'eran lasse e nude, / cangiar colore e dibattero i denti...») e gli istinti contraddittori di chi muore *in ira di Dio* ed è di fronte a sicura pena eterna e a disperazione di salvezza: «tutti convengono qui d'ogni paese: / e pronti sono

44. È nozione del tutto comune nella storia dell'esegesi dantesca, anche se ha conosciuto obiezioni particolari di un qualche rilievo, cfr. in sintesi *Enciclopedia Dantesca*, vol. V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1976, pp. 901-3.

a trapassar lo rio, / ché la divina giustizia s'ì li sprona, / s'ì che la tema si volve in disio» (*Inf.* III 123-26). Solo che la prospettiva qui è ribaltata: chi scrive è parte della turba dei dannati e le sue parole esprimono il disperato e corale punto di vista di tutti i tristi consorti; tant'è vero che in una poesia che ha l'impostazione degli epigrammi tombali dell'Antologia Palatina al visitatore occasionale ci si rivolge addirittura con il termine *pellegrino*, ossia proprio con l'etichetta che la critica dantesca ha inventato e cristallizzato tanto precocemente per designare l'autore della *Commedia* nelle sue vesti di personaggio. Lo sguardo che chi passa getta sui reclusi semi-vivi della clinica neurologica è lo sguardo inorridito e inquisitorio di Dante di fronte ai dannati:

#### CLINICA NEUROLOGICA

Qui giunto molte cose o pellegrino  
 puoi domandarti ma una sola importa:  
 È l'ultima casa dei vivi  
 o la prima dei morti?

E la *città murata* poi della lirica eponima, la seconda del libro, non risentirà forse dell'esempio di Dite affacciata sullo Stige e della battaglia che avviene sotto le sue mura per guadagnare l'ingresso, anzi proprio la *porta* verso il più basso inferno, se proprio come 'città murata' la critica dantesca si era abituata da tempo a designarla<sup>45</sup>?

#### CITTÀ MURATA

Questo nodo di pietra, questa città murata!  
 La medesima ansia fa cercare una porta  
 a chi è dentro, a chi è fuori.  
 Ma se appena potessero vedere  
 di là dal muro, pregherebbero forse,  
 gli uni e gli altri, di non trovarla mai.

---

45. Come città murata indicavano Dite ad es. il Porena (1946-1948) e il Fallani (1965).



Ma c'è forse di più. L'asfissia, il perenne senso di soffocamento, lo sprofondare in preda alla forza dei gorgi che sono immagine ed effetto – si diceva – sia dell'aggressione della malattia mentale sia al contempo delle sinistre cure ad essa applicate (sedativi ed elettrochoc) sembrano infatti richiamare con drammatica intensità la pena orribile dei *fitti nel limo* dello Stige, la cui presenza rivela il solo *pullular* che fa l'acqua per il loro terribile inno subacqueo: «... 'Tristi fummo / ne l'aere dolce che dal sol s'allegra, / portando dentro accidioso fummo; / or ci attristiam nella belletta negra'. / Quest'inno si gorgoglian nella strozza, / ché dir nol posson con parola integra» (*Inf.* VII 121-26). Ecco dunque che in questa luce la dimensione 'corale' che giustamente si è sempre riconosciuta alla parola di Margherita in *Neurosuite*<sup>46</sup> si fa espressione di un sordo dolore comune, parola strappata all'apatia e all'afasia di malati istupiditi dalla nevrosi e dagli psicofarmaci (*A una compagna* 7-8 «Ho le mani legate e la mia lingua è muta: / in questo ti somiglio...») e allineati nello schiacciante anonimato di una corsia ospedaliera (*Per noi nessuno specchio* 11-12 «Il mondo è divenuto così opaco / o siamo noi che non abbiamo più volto?»), luogo dove la comunicazione è solo fatta di isolate e lancinanti grida:

Alcuni hanno impugnato il loro grido  
 come un coltello per aprirsi un varco  
 nella foresta che tradisce i loro passi.  
 Altri l'hanno piantato come un remo  
 nei mulinelli dell'acqua violenta.  
 Ruotano intorno, ma è la sola cosa  
 cui possano aggrapparsi...

(*Gridi* 1 sgg.)

Tanto che risarcitoria credo debba essere la funzione di quei cinque nomi esposti nella dedica del libro, emblema dei segregati

46. M. Del Serra, *Le foglie...* cit., p. 47; Biancamaria Frabotta, *Margherita Guidacci e l'«assegnata fatica» di esistere*, in *Per Margherita Guidacci...* cit., pp. 89-95, a p. 91.

a cui restituire voce e identità; quella stessa identità che è viceversa tolta ai carnefici e cioè al personale paramedico, che con termine nuovamente caro alla critica dantesca son definiti collettivamente *guardiani*, dunque come Cerbero, Minosse e gli altri mostri custodi dei gironi (*Di notte* 10), e parimenti anche ai medici e agli psichiatri della clinica caratterizzati dalla medesima cinica crudeltà e nominati solo per ‘sigla’, *Al dottor R*, *Al dottor Z* etc.

Quel che più conta però alla fine – ed è questa l’autentica dimensione di senso a cui introduce il rifarsi di Margherita all’esempio della *Commedia* – è che la parola di Dante sembri funzionare non solo per fornire una potente immagine di ordine infernale alla malattia mentale e ai luoghi deputati alla sua cura, ma a definire anche quella che è l’autentica dimensione del dramma.

L’accidia è infatti il vizio mortale degli immersi nella *belletta negra*, un tipo di peccato che *ab antiquo* unisce all’idea della scarsa o inesistente sollecitudine nel perseguire il vero bene l’ottundimento delle capacità di scorgerne persino il valore e l’attrattiva per eccessiva afflizione della mente. San Tommaso (*Summa Theologiae* II ii 35) ne parla come di una «*quaedam tristitia aggravans, quae scilicet ita deprimit animum hominis ut nihil ei agere libeat*», un moto d’animo che implica un certo «*taedium operandi*» che è cattivo, peccaminoso in quanto soprattutto «*tristitia spiritualis boni*». E così similmente più fonti di epoca medievale riconoscono all’accidia tratti di autentica prostrazione interiore. «*Accedia est ex confusione mentis nata tristitia, sive taedium et amaritudo animi immoderata, qua iocunditas spiritualis extinguitur et quodam desperationis praecipitio mens in semetipsa subvertitur*» è ad es. la spiegazione che il *Glossarium* del Du Cange accredita come fornita dal Cesario e che è vulgatamente associata nei saggi e nei commenti danteschi alla conclusione del VII canto. Ad essa si appoggia ad es. il Chimenz che nel suo

commento (1962) si diffonde a lungo sui tratti di «inerte e amara tristezza» che caratterizzerebbero gli accidiosi, tanto che il castigo del trovarsi annegati e sommersi sul fondo fangoso dello Stige si configura come un modo per far loro rimpiangere «in eterno l'aria e la luce di cui non seppero godere in vita» (nota *ad VII* 121-24). E ancora il Pietrobono (1946) trae da analoghe fonti antiche ragione per osservare che (nota a *Inf.* I 57)

il pianto, la tristezza, la sospensione d'animo sono in Dante quasi costantemente gli effetti dell'accidia, che è lento amore a vedere e ad acquistar Dio

tanti che i sommersi nello Stige (nota *ad VII* 126)

non possono pronunziare intere le parole essendo l'accidia, come insegna il Nisseno, «tristizia che mozza la voce». E mozza la voce, spiega S. Tommaso, «perché la voce esprime meglio di ogni altro segno i concetti e gli affetti dell'animo» (*Sum. Theol.*, I-II, q. 35)

Gli effetti di tali considerazioni paiono lampanti soprattutto in *Un avanzo di civiltà industriale*, poesia che dopo aver nuovamente tratteggiato scenari di acqua ferma e putrida («L'acqua bassa vicino alla riva / dove galleggiano / legni marci... / e dove si rovesciano i rifiuti / d'un astioso rigagnolo di fabbrica...», vv. 1 sgg.), acqua infernale davvero dove «nulla viene redento» (v. 14), chiude con l'ennesima immagine di annegamento e stavolta anche di repellente contaminazione

quest'acqua, a un tratto, ti trovi nell'anima  
quando il male t'afferra  
e per il tuo contagio sembra impura  
anche la fiamma del sole.

(vv. 15-18)

Si dichiara qui in maniera inequivocabile, con l'aperta contraddizione di un celebre luogo guinizelliano («Fere lo sol lo fango tutto 'l

giorno: / vile reman, né 'l sol perde calore»<sup>47</sup>) l'intimo senso di bruttura morale portato dalla malattia, capace persino di ottenebrare (al soggettivo sguardo dell'inferma, s'intende) la virtuosa grazia illuminante dell'Altissimo di cui il sole è secolare immagine (anche ovviamente in Dante, nel notissimo passo allegorico di *Inf.* I 17-18 dove appare il colle le cui *spalle* sono vestite «de' raggi del pianeta»). Un immaginario che peraltro è recuperato, confermato e precisamente contraddetto dalla stessa autrice, anni dopo, al momento di celebrare il suo *zenit* in *Foce di Inno alla gioia*: «...Temevo / d'insabbiarmi nei pigri rami di un delta, (stanchi come le arterie di un vecchio o la sua mente) / in un'uggia di nebbie, moscerini e miasmi, / tra squallidi detriti che respingono il mare, / e trovo invece un aperto estuario / dove il mio alveo si fa sempre più profondo...».

La *Commedia* e il suo tradizionale portato di glosse funzionano dunque per suggerire alle patologie depressivo-deliranti lo stigma dell'impurità e della colpa, quasi il disagio mentale fosse tutt'uno con lo stato di peccato; quasi la prostrazione psichica venisse alla fine a coincidere con la disperazione di fede e i tormenti che si patiscono in clinica nient'altro fossero che un'anticipazione del dolore della dannazione.

Non è forse infatti un drammatico stato di lontananza da Dio la chiusa di *Un cammino incerto* (1970) che di *Neurosuite* è «premessa e integrazione»<sup>48</sup>?

....È così poco  
quel che trattengo, scherno alla mia fame,

47. *Al cor gentil rempaira sempre amore* 31-32. Cito da *Poeti del Duecento*, a cura di Gianfranco Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, p. 462. Non stupisca l'attenzione della Guidacci per un poeta così remoto e anche però, al contempo, così canonico delle nostre lettere. L'attenzione alle sue formulazioni più celebri è testimoniata anche nel contrappunto di *Erba dei muri* di *Inno alla gioia* vv. 9-10 «e a te vorrei piuttosto somigliare / che alla rosa o all'alloro...», dove son presi di mira il celebre esordio guinizelliano «Io voglio del ver la mia donna laudare / ed asembarli la rosa...» (Contini, *Poeti del Duecento...* cit., p. 472) e, credo, il mito petrarchesco di Laura.

48. M. Del Serra, *Le foglie...* cit., p. 49. Mi pare significativo che almeno due quaderni di lavoro della Guidacci appaiano e tengano in stretta contiguità, anche redazionale, le due raccolte (vedi la nota conclusiva *Gli immediati dintorni di «Neurosuite»*).

e tuttavia è un ingombro smisurato  
che mi sbarra il cammino verso Te.

(*Le mie mani non sono ancora vuote* 4-7)

In quella stessa raccolta torna del resto a più riprese, ma sconfessata, l'immagine del volo e delle ali che in *Chemin montant* si è invece scoperta icona di fiducioso slancio verso l'eterno. In *Un cammino incerto* il volo infatti o è breve illusione mondana (con bella e sottile citazione petrarchesca<sup>49</sup> in *Errore* 3-8 «Tu credi tue quelle ali, credi che nulla ti arresti. / È l'errore del petalo sul vento / che s'illude di scegliere / da sé l'alato cammino / ...finché il vento si abbatte...») o è proprio impossibile, negato, come in *Fissità* 1 sgg. «Sinistra fissità delle cose / ... La bandiera afflosciata, la vela / caduta, l'ala chiusa.» o ancora, con più marcata disperazione rivolta all'Eterno, in *Che posso fare, che posso nemmeno sperare da sola?* 2-3 sgg. «Ogni passo è in discesa, / ogni pensiero striscia, privo d'ali. / ...Ma se Tu ami / tutto quello ch'è infermo per sanarlo... / Signore, eccomi.»

E puntualmente anche in *Neurosuite*, libro che la stessa autrice ha esplicitamente indicato come prossimo alla «disperazione»<sup>50</sup>, torna strisciante il senso di abbandono e di drammatica distanza dal divino

Dimmi, è così perché mi ami  
e ti nascondi per mettermi alla prova?  
Creder questo sarebbe la salvezza  
quando mi sembra che tu non ti curi  
di me e neppure vi sia!

(*Muoio di sete* 5-9)

49. È la caduta pioggia di petali su Laura *Rvf*CXXVI 51-52 «qual [fior] con un vago errore / girando pareva dir: 'Qui regna Amore'».

50. M. Guidacci, *Poesia come un albero...* cit., p. 37 (si cita dagli stralci riportati in *Margherita Guidacci. La parola e le immagini...* cit., p. 55).

che si fa anche pesante senso d'inadeguatezza di fronte alla  
prospettiva dell'eternità

...noi cui parve di troppo questa vita  
come sopporteremo  
una vita immortale?

(*Misterioso e terribile* 21-23)

fino al dubbio disperante, al centro esatto del libro, della coppia  
*Doveva esservi altro*

Gli alberi metton foglie a primavera  
ed in autunno austeramente si spogliano  
senza lamento.

Ogni animale nasce  
all'assegnata fatica

...

né cerca di sfuggirle.

...

Soltanto noi tremiamo e brancoliamo  
sulle nostre mille strade di morte:

mani contratte, labbra inaridite,  
occhi folli,

pensando che doveva esservi altro.

Che altro?

(vv. 3-20)

e *Fili* (vv. 1 sgg.)

La fede il dubbio l'incredulità  
sono i tre fili annodati  
che non riusciamo a districare

(...)

Come ubriachi ci guidano

(...)

rendendo sempre più esitanti

le dita che li reggono

i passi che li seguono

sulle pietre malferme  
 che non escono fuori del labirinto  
 ma si perdono nel suo cuore profondo.

Con insistite immagini, nuovamente, di volo che è crudelmente impedito (*Nero con movimento* 4-8 «...l'orrore / di uccelli prigionieri in una rete / che premono col petto impazzito / sbattendo l'ali tra le maglie / in un volo sempre abortito»<sup>51</sup>) o che in nient'altro consiste che in una faticosa e vana illusione di libertà di fronte alla morte, con accenti del tutto analoghi a quelli di *Errore* in *Un cammino incerto*: «Sulla mappa / delle prestabilite migrazioni / ci sospinge ignari / la lunga memoria dei morti. / Così la giovane rondine / ubbidisce al richiamo / d'altri cieli che ancora non vide, / libera solo di tendere l'ala / sopra mari e deserti / in uno sforzo intollerabile / o di trovare una mèta precoce / nel tuffo a piombo, nell'abisso» (*La strada* vv. 4 sgg.).

Non solo. La prossimità, ideale e materiale, fra le due raccolte del 1970 aiuta anche a cogliere lo sguardo che l'autrice getta con greve inquietudine e fin da subito alla terribile natura della prostrazione che la domina. Si dà infatti stretta corrispondenza, mi pare, fra i due testi che rispettivamente aprono *Un cammino incerto* e *Neurosuite*, ossia *Tanti poteri, tremendi* e *Nero con movimento* che abbiamo appena citato. Entrambe le liriche segnalano infatti *in limine* una presenza malvagia, un'ombra insidiosa pronta a far premio o preda dell'esistenza stessa di Margherita.

(...)  
 E la mia vita in palio ad ogni istante.  
 Sguardi incrociati, mani  
 avidamente contrapposte, la tavola  
 nuda e vasta in attesa...  
 Per chi cadranno i dadi,

(...)  
 e l'orrore  
 di uccelli prigionieri in una rete  
 che premono col petto impazzito  
 sbattendo l'ali tra le maglie  
 in un volo sempre abortito, un impeto

51. Colpisce ne *La Terra Santa* di Alda Merini (1984), altra e oggi più celebre cronaca da un ospedale psichiatrico, la comparsa, nella lirica eponima, di un'immagine del tutto analoga: «Noi tutti, branco di asceti / eravamo come gli uccelli / e ogni tanto una rete / oscura ci imprigionava» (vv. 13-16).

quale sarà il responso delle carte?

Spesso mi sento preda del giocatore più fosco.

(...)

(*Tanti poteri, tremendi*, vv. 2-9)

senza tregua né foce (il cacciatore

già da un cespuglio vicino li spia

con allegria feroce).

(*Nero con movimento*, vv. 4-11)

Il cacciatore di *Nero con movimento* ad altro non rimanda, direi, che al maligno, giusta la secolare e ricca tradizione esegetica e iconografica cristiana che vuole il diavolo nelle frequenti vesti di *venator*. Il «totius mundi pessimum uenatorem» dei *Sermones* di Agostino, insomma, il «venator diabolus callidissimus et nequissimus» di Ugo di San Vittore (?)<sup>52</sup>, il sinistro «gay yeman» in vesti di cacciatore del *Freres Tale* di Chaucer (vv. 1380-83)<sup>53</sup>, le cui orribili mani chiosatori e predicatori scorgono dietro ogni *laqueus* e giustappunto dietro ogni *rete* che il salmista indica di frequente come temibili insidie tese contro di lui. Si ricordi soprattutto il salmo 9, che indugia sulla malevola attesa dell'empio, di cui sembra memore anche *Alba in ospedale* al v. 3 «Fuori ci spia la morte?»: «Sta in agguato dietro le siepi, / dai nascondigli uccide l'innocente. / I suoi occhi *spiano* l'infelice, / sta in agguato nell'ombra come un leone nel covo. / Sta in agguato per ghermire il misero, / ghermisce il misero attirandolo nella *rete*» (29-30). Meno immediata risulta l'individuazione del valore allusivo, se effettivamente presente, del *giocatore* del primo testo di *Un cammino incerto*. La mente spontaneamente corre alla immaginifica partita d'azzardo fra *Death* e *Life-in-Death* che si giocano ai dadi sulla spettrale carcassa della loro nave l'esistenza e l'anima del marinaio sacrilego in *The Rime of the Ancient Mariner* di Samuel T. Coleridge III 195 «[Death and

52. Data la portata generale del tema del *diabolus venator* e la vasta bibliografia a cui si può fare riferimento, rimando per amor di sintesi alle numerose fonti patristiche recentemente riunite in merito (e a servizio di alcuni luoghi dei *Fragmenta*) da Silvia Chessa, *Il profumo del sacro nel «Canzoniere» di Petrarca*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2005, pp. 155-62, da cui si traggono anche le due citazioni da Agostino e dallo pseudo-Ugo da San Vittore.

53. Cito da *The Riverside Chaucer*. Third Edition with a new Foreword by Christopher Cannon, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 124.



Life in Death have diced for the ship's crew, and she (the latter) winneth the ancient Mariner] The nacked hulk alongside came, / and the twain were casting dice; / 'The game is done! I've won! I've won!' / quoth she, and whistles thrice»<sup>54</sup>. Nonostante il testo di Coleridge, per quanto celebre, sia tanto remoto per argomento, vocazione e stile dai versi della Guidacci, l'immagine di una possessione in grado di annichilire la propria vittima lasciandole quasi solo un'apparenza di vita («the Night-mare *Life-in-Death* was she, / who thicks man's blood with cold» III 190, 4-5<sup>55</sup>) può costituire una suggestione efficace per rappresentare la montante crisi nervosa alla quale ancora per poco si resiste con l'ostinazione della volontà: «Pure non voglio ancora disperare / del potere stupendo della vita» sono infatti i versi finali di *Tanti poteri*, che nella loro disarmante limpidezza certificano il valore ostile, mortifero del *giocatore* e comunque degli altri *tremendi poteri* che attorno al tavolo da gioco si contendono la preda con sguardi e gesti avidi. Non saprei determinare con esattezza se il testo di Coleridge sia o no da rubricare fra le fonti cui la Guidacci attinge, non importa quanto liberamente, nell'ultimo scorcio degli anni '60: a quanto già osservato altro non avrei da aggiungere se non una sola possibile influenza della ballata sull'appena citata *Alba in ospedale* il cui «costato di scheletro», immagine per le persiane della clinica dietro le quali s'intravede una «scialba luce» (vv. 1-2), potrebbe risentire della scena dell'arrivo della scheletrita nave che trasporta Morte e Morte-in-Vita, III 185, 1-2 «Are those her ribs through which the Sun / did peer, as through a grate?»<sup>56</sup>. Al di là di ciò appare comunque indubbio, direi, che il *giocatore più fosco* abbia gli stessi tratti e la stessa valenza del cacciatore il cui sguardo inquietante chiude *Nero con movimento*.

54. Cfr. Samuel T. Coleridge, *La ballata del vecchio marinaio*, a cura di Ginevra Bompiani, traduzione di Mario Luzi, Milano, Rizzoli, 1990<sup>3</sup>, p. 91.

55. Ivi, p. 90.

56. Ibidem.

Nel dantesco *sommersi* della dedica di *Neurosuite* giace dunque, quasi starei per dire *latet*, la sinistra impronta del male, del peccato e della perdizione.

6. In perfetta coerenza con questa linea di lettura si pone *Ombra in Cocíto*<sup>57</sup>. Vale la pena riproporla per intero:

#### OMBRA IN COCÍTO

Non solo i duri ghiaccioli  
che ti pendono agli occhi  
quando chini la testa.

Non solo la visiera di cristallo  
che ti livella l'orbita  
quando giaci riversa.

Il vento demoniaco fa gelare  
le lacrime  
ancor prima che sbocchino.

Una rigida spada  
di ghiaccio, dentro. E intorno il sasso preme  
nella lotta silente  
finché tutta la vita sia spaccata.  
(Non esiste lo spazio  
per dilatarla, il disgelo, il torrente.)

I riferimenti alla *Commedia* sono qui ovvi e palesi. Dantesco è il termine *ombra* che – com'è noto – sta a indicare la parvenza corporea dei trapassati dell'oltretomba (*Inf.* X 43; XVI 4; XXXIII 135 etc.), e di diretta ispirazione dantesca sono le quattro strofe che ripetono, applicandola all'angoscia del malato in clinica psichiatrica, la pena inflitta alle anime serrate nel ghiaccio del nono cerchio dell'Inferno. L'immagine dei ghiaccioli che

57. Qualche annotazione in merito già in Marrani, *Margherita Guidacci...* cit., pp. 427-29.

pendono dagli occhi, nonostante un celebre *incipit* (*Ti libero la fronte dai ghiaccioli*), niente infatti avrà a che fare, come pure si è pensato, col Montale dei *Mottetti*<sup>58</sup>, bensì, coerentemente col titolo, riprenderà lo specifico tormento delle prime anime dannate che Dante incontra sulla lastra gelata di Cocito. Così infatti recita la descrizione dantesca: «Livide sin là dove appar vergogna, / eran l'ombre dolenti nella ghiaccia, / mettendo i denti in nota di cicogna. / Ognuna in giù tenea volta la faccia: / da bocca il freddo, e dagli occhi il cor tristo / tra lor testimonianza si procaccia» (*Inf.* XXXII 34-39). Passo che ha sollevato una qualche discussione fra gli esegeti su come esattamente dagli occhi si procacci testimonianza della *tristizia* del cuore di quei dannati, e che Margherita evidentemente intendeva, con la maggioranza degli interpreti novecenteschi, con lo scorrere dolente delle lacrime dagli occhi (altri, diversamente, come un tempo il Torraca, pensavano al vergognoso rivolgersi a terra dello sguardo). Dante in verità non parla esattamente di lacrime che si fanno ghiaccio pendente dagli occhi e dal capo chino in questo luogo; anzi è prerogativa dei dannati della Caina aver minimo sollievo con lo sfogarsi a terra del pianto, cosa che non è concessa, ricorderemo fra pochissimo, ai perduti della Tolomea. Qualcosa di simile si osserva a dire il vero qualche verso oltre, quando gli occhi dei due vicinissimi volti di Napoleone e Alessandro degli Alberti si saldano duramente per l'improvviso gelarsi del loro pianto. Ciò avviene però per un'eccezionale variazione della loro condizione e cioè per il drizzarsi dei colli e dei volti di entrambi verso Dante che a loro si era rivolto, sì che alle lacrime è impedito di scorrere rapidamente via: «E poi ch'ebber li visi a me eretti, / gli occhi lor, ch'eran pria pur dentro molli, / gocciar su per le labbra, e il gelo strinse / le lacrime tra essi e risserrolli» (*Inf.* XXXII 45-48)<sup>59</sup>. Vale la pena

58. B. Frabotta, *Margherita Guidacci...* cit., p. 93.

59. Gli interpreti della *Commedia* hanno discusso a lungo se a gelarsi fossero appunto gli occhi o le labbra (in questo caso si preferisce leggere *li labbri*) dei due fratelli, o se addirittura non siano i

soffermarsi brevemente su questa lieve ‘infedeltà’ di Margherita rispetto alla sua fonte dichiarata non perché ci si debba sorprendere di quella che è la normale attività di una libertà creativa (si è del resto appena visto con quanta autonomia la Guidacci riformuli, applicandolo alla propria condizione, il cupo paesaggio dello Stige) ma perché giova all’intelligenza del testo osservare che l’immaginario dantesco del fondo dell’Inferno è assunto da subito come (notorio) termine di paragone per descrivere il vissuto di una sofferenza, anzi di una pena, assai peggiore. Tutta la struttura della lirica s’incardina sull’iniziale anafora («Non solo...» v. 1 e 4) e punta infatti ad assommare i diversi ordini e tipi di eterno supplizio del fondo dell’Inferno di Dante dichiarandoli di fatto superati dal travaglio subito in clinica, quasi a significare che mai un patimento del genere ha avuto descrizione. La seconda stanza recupera infatti con una doppia e lampante citazione letterale (la «visiera di cristallo» e il giacere «riversa») lo specifico tormento, cui prima si accennava, di chi è *fitto* nel ghiaccio della Tolomea: «Noi passamm’ oltre là ’ve la gelata / ruvidamente un’altra gente fascia, / non volta in giù, ma tutta riversata. / Lo pianto stesso li pianger non lascia, / e il duol che truova in su gli occhi rintoppo, / si volve in entro a far crescer l’ambascia; / chè le lagrime prime fanno groppo, / e sì come visiere di cristallo, / riempion sotto il ciglio tutto il coppo» (*Inf.* XXXIII 91-99). Ma anche questa condizione ancora non descrive a fondo lo strazio della paralisi e dell’instupidimento a cui conducono i sintomi depressivi e le vessazioni delle cure psichiatriche. Il vento demoniaco, che per Dante è proprio quello delle ali di Satana che fa gelare Cocito (*Inf.* XXXIV 51-52) e che qui di nuovo evocherà – si è visto – l’origine maligna e forse peccaminosa dell’avvilimento psichico, spesso blocca, irrigidisce le lacrime «ancor prima che sbocchino» dalle

---

due stessi Alberti a saldarsi fra sé per il rapprendersi in ghiaccio del loro pianto. Rimando per i dettagli della discussione alle note *ad loc.* di Natalino Sapegno (1985<sup>3</sup>) e di Anna Maria Chiavacci Leonardi (1997).

ciglia (terza stanza) fino a farne interiore *spada di ghiaccio* (quarta stanza) che schiaccia, come in una morsa, assieme al *sasso*, ossia la rocciosa gelata dintorno, ogni residuo principio vitale fino al completo soffocamento del sofferente; né, esattamente come per le ombre piombate e per sempre ficcate in Cocito, c'è ormai più da sperare nel disgelo di una primavera che sia ritrovata salute e speranza di vita.

Osservato fin qui, l'utilizzo della fonte dantesca altro non sembra che un efficace espediente retorico-stilistico per illustrare con forza lo strazio proprio e di chi ha condiviso la medesima infelice sorte. Ma, come già si è visto, il colloquio della Guidacci con le proprie fonti raramente (se non mai) è ricondotto a fini meramente espressivi. Due, a mio avviso, sono in questo caso le prospettive che apre l'impiego dell'orribile panorama del basso Inferno della *Commedia*.

Sono innanzitutto le stesse posizioni indicate, a capo chino (v. 3) e supina (v. 6), che con immediatezza rimandano alle posture più verosimilmente comuni per gli infermi, sistemati a sedere nei corridoi o a letto nelle stanze della clinica, ridotti alla semi-immobilità e al silenzio dalla personale prostrazione e dai brutali e vacui metodi di cura.

La ghiaccia di Cocito, per chi legge *Neurosuite* con in mente il testo dantesco, funziona dunque come drammatico specchio della condizione dei malati in ospedale psichiatrico e come filtro rivelatore della loro penosa degenza. E serve per di più a moltiplicare la descrizione della personale esperienza del dolore per tutte le teste e i volti che, quasi si allargasse improvvisamente lo sguardo, emergono dal livellante e gelido biancore delle corsie:

Non le trombe degli angeli: ci basta un campanello,  
 lo scalpiccio somnesso, il fruscio d'una scopa  
 (...)  
 voci pallide come questa luce  
 che ci chiamano... E i morti che noi siamo

docilmente si levano sui loro letti-tomba  
Incontro alla condanna quotidiana.

(*Altro risveglio* 1-2 e 5-8)

7. *Altro risveglio*, appena citata, inviterebbe a deviare dal percorso dantesco e infernale per l'attrazione che indubbiamente esercita il saltuario affiorare di riecheggiamenti baudeleriani dalla serie di *Spleen* dei *Fleurs du mal*: qui ad esempio per la figurazione dei letti-tomba, che più che al sepolcro dell'eretico Farinata, detto proprio *letto* (*Inf.* X 78), fa pensare a *Je suis comme le roi d'un pays pluvieux* 9 «Son lit fleurdelisé se transforme en tombeau...»; altrove per l'insistita rappresentazione dell'allucinazione come uno scoppio di selvagge e squillanti campane (*Delirio* vv. 1 sgg.) che potrebbe essere memore dei salienti vv. 13-16 di *Quand le ciel bas et lourd* «Des cloches tout à coup sautent avec furie / et lancent vers le ciel un affreux hurlement, / ainsi que des esprits errants et sans patrie / qui se mettent à geindre opiniâtrément». Se anche però esiste una sussunzione del linguaggio della melanconia baudeleriana alla cifra originale di *Neurosuite*, se cioè Margherita ha convocato l'orribile suggestione del Baudelaire più cupamente affossato nell'angoscia per dar forza all'espressione della propria afflizione, non ne derivano, mi pare, che vigorosi slanci occasionali. L'aspetto più interessante di quest'ordine di riferimenti resta insomma l'associazione dello *Spleen* baudeleriano all'espressione del proprio interiore tormento, come se in quel penoso malessere, in quella incapacità di armonizzarsi all'esistente si riconoscessero i segni della propria malattia.

Diverso, sono convinto (e in parte già abbiamo visto), è il caso di Dante, e vale dunque senz'altro la pena proseguire l'analisi da *Ombra in Cocito*. Esiste infatti un altro cruciale aspetto del libro che questa lirica aiuta a cogliere. Accanto alla crisi esistenziale, al dubbio e alla disperazione di fede che già abbiamo toccato e che la *Commedia* di Dante contribuisce ad illuminare, è

presente in *Neurosuite* anche uno strisciante e oppressivo senso di inadeguatezza, di errore e di dolente emarginazione dai più. Una sorta di colpa 'sociale'.

È pur vero che la coscienza di tale condizione è più volte accampata con fermo orgoglio, a fronte soprattutto della stolida eppur saccente e pretenziosa metodologia degli psichiatri (si ricordino in particolare *Al dottor R* e *Al dottor Z*, *Psico-tests* e anche *Madame X*), in nome di una superiore sensibilità e di una più ambiziosa e disperata determinazione a indagare, cogliere le verità ultime dell'esistenza, fino alla vertigine del dubbio e fino a rimanere offesi dall'angoscia della disperazione, fino a scontare per ciò e per di più, con l'Inferno della clinica, il giudizio e il marchio della colpa

#### I SAGGI HANNO SEMPRE RAGIONE

I saggi hanno sempre ragione  
 e sanno tutto: come chi corre cadrà,  
 chi si protende in alto stringerà solo nuvole,  
 chi lecca il miele da una lama di coltello  
 si taglierà la lingua.  
 E noi siamo la vivente conferma  
 della loro saggezza: noi che corriamo e cadiamo,  
 tendiamo le braccia a un amabile nulla  
 rivestito di nebbia iridata,  
 e ora stiamo confusi  
 davanti al loro duro tribunale  
 né possiamo aprir bocca e discolparci,  
 con la lingua che sanguina  
 per la caccia al miele.

Il vertice di tale rivendicazione si tocca in *Non voglio*, poesia che porta in esergo la parziale citazione, in traduzione italiana, di un passo piuttosto noto di Sir Osbert Sitwell (1892-1969) tratto da *Laughter in the next room* (1949), quarto tomo della sua imponente autobiografia

di militare, saggista e poeta<sup>60</sup>. «I belonged by birth, education, nature, outlook and period to the pre-war era, a proud citizen of the great free world of 1914» – scriveva Sitwell in anni in cui il mondo in cui si trovava a sopravvivere gli appariva proporre come soli modelli (*paragons*) «the sabre-toothed tiger and the ant», e dove «the butterfly is condemned for its wings, which are uneconomic»<sup>61</sup>.

### NON VOGLIO

*La farfalla è condannata per le  
sue ali, che sono antieconomiche*  
OSBERT SITWELL

Tutti i vostri strumenti hanno nomi bizzarri  
e difficili, ma io vedo chiaro  
e so che in fondo sono solamente  
metri e gessetti con cui misurate  
e segnate – segnate e misurate  
senza stancarvi.

(...)

Io non voglio che mi tagliate un pezzo d'anima!  
Se ne ho troppa per entrare nel vostro mondo,  
ebbene, non voglio entrarci.

Sono un poeta: una farfalla un essere  
delicato, con ali.  
Se le strappate, mi torcerò sulla terra,  
ma non per questo potrò diventare  
una lieta e disciplinata formica.

(vv. 1-6 e 11-18)

60. Nello stesso anno di *Neurosuite* uscirono in rivista due traduzioni della Guidacci di poesie di Sitwell sotto il titolo *Due ritratti (Post scriptum, Il giardiniere)*, «Persona», a. XI, n. 3, marzo 1970, p. 18.

61. La citazione è invece assente nella redazione di *Non voglio* pubblicata nello stesso 1970 in veste identica, salvo però per la presenza di un punto esclamativo finale, su «Forum Italicum» (dettagli bibliografici nella nota in appendice *Gli immediati dintorni di «Neurosuite»*).



Com'è evidente dalla strofa di chiusura, e come spesso accade nella produzione di Margherita, il testo sotto la cui egida s'inscrive la lirica informa questa di sé e le dà risonanza ulteriore. La Guidacci dichiara infatti inconciliabile la propria natura con i tempi ciechi e crudeli in cui si trova a vivere (tali in quanto da lei così giudicati) assumendo appieno le icone di Sitwell. Dichiarata e palese è infatti l'identificazione con la farfalla che serve a rivendicare come propria un'essenza effimera ma votata all'espressione della propria ricerca e della propria interiorità, quasi questa trovasse – come del resto nella Dickinson<sup>62</sup> – naturale manifestazione nella vitale proiezione in aria delle ali colorate. Ed è importante che tale rivendicazione venga fatta coincidere con l'attività di poesia (v. 14), che si fa così liberazione dell'immaginazione, strumento di conoscenza e assieme di rivelazione dell'umano e del suo enigmatico destino. Rivendicazione che per di più avviene grazie al recupero – come ha ben notato la Del Serra<sup>63</sup> – di una nota formula ungarettiana, «Sono un poeta» (*Italia*, v. 1)<sup>64</sup>: un modo, si dovrà dire allora, che serve a marcare una tagliente distanza fra l'idea di poesia come grido di appartenenza e di soluzione di sé nel legame sociale, di patria (cose possibili un tempo? al tempo della stessa «pre-war era» di Sitwell?) e la modernità con la sua offerta di una materiale vita brutta e preordinata come quella della terrestre formica (v. 18), che sembra trovare il suo fine e la sua felicità nell'economia dei compiti che le sono pre-imposti. Ne consegue, credo, che all'unica categoria non nominata, i felini dai denti a sciabola, appartengano coloro ai quali la poesia è rivolta: psichiatri e medici verosimilmente e con essi quanti siano pronti con la freddezza dei

62. Cfr. in particolare *From the Chrysalis* [1099] «My Cocoon tightens — Colors tease — / I'm feeling for the Air — / A dim capacity for Wings / Demeans the Dress I wear — / A power of Butterfly must be — / The Aptitude to fly / Meadows of Majesty concedes / And easy Sweeps of Sky — / So I must baffle at the Hint / And cipher at the Sign / And make much blunder, if at last / I take the clue divine —», tradotta dalla Guidacci in E. Dickinson, *Poesie e lettere...* cit., p. 346.

63. M. Del Serra, *Le foglie...* cit., p. 116.

64. Cito da Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, Milano, Mondadori, 1990<sup>13</sup>, p. 57, ma la prima edizione del testo risale a *Il porto Sepolto* del 1916.

loro strumenti (dal personale, mortificante giudizio alla clinica e alla crudeltà dei metodi di cura) a conculcare, uniformare e ridurre al suolo dove essi stessi e le formiche poggiano le zampe chi per vocazione è irriducibile al sistema e può e vuole staccarsene. Ne consegue anche l'idea, mi pare, della determinante funzione del contesto sociale nel determinare la malattia e l'alienazione mentale, un concetto che la Guidacci peraltro già aveva espresso nella sua prima lettura della vita e delle poesie di Smart del 1969:

Se si pensa alla società mercantile inglese della metà del Settecento, che già conteneva le premesse materiali dell'industrialismo, ed aveva una mentalità esclusivamente utilitaria, una società che comprimeva l'immaginazione e diffidava dell'entusiasmo e, nei suoi riflessi letterari, imponeva regole e convenzioni aride, ci si domanda se anche questa società non avesse in sé i germi di una propria follia; di fronte alla quale, quella del «povero» Kit Smart... era una luminosa e misteriosa immagine di salute.<sup>65</sup>

Quanto la Guidacci tenesse a rimarcare la propria differenza e il tragico fulgore della propria emarginazione da malata in clinica lo si desume anche dalle brevi serie di testi che l'autrice ha diffuso a ridosso della pubblicazione di *Neurosuite* o anche anni dopo l'uscita della raccolta<sup>66</sup>. Nella scelta per «Forum Italicum» (1970) è infatti proprio *Non voglio* a chiudere significativamente la miniserie aperta da *Città murata*, mentre la più ampia e drammatica opzione dello stesso anno per «L'Approdo Letterario», che allinea pezzi come *Accettazione*, *Iniezione serale*, *Alba in ospedale*, *La madre pazza*, e *Furioso*, si chiude con la già ricordata *Gridi*, e quindi con la collocazione di quanto patito per la malattia e le cure nel più vasto orizzonte del peccato e del male che marchiano le origini stesse dell'umanità, la cui storia fratricida viene a identificarsi con un unico lungo e lugubre urlo: «O forse è solo

---

65. Si cita da M. Del Serra, *Le foglie...* cit., p. 83.

66. Rimando nuovamente alla nota conclusiva *Gli immediati dintorni...* cit. per i dettagli bibliografici per i brevi florilegi cui si fa qui di seguito riferimento.

un grido / che continua nel tempo – ed Eva ancora / urla su Abele  
mentre ad Hiroshima / la torva cenere disegna nell'aria / l'ultima  
clava di Caino». Non prima però di aver inserito al terz'ultimo e  
decimo posto i versi di *Quasi una potenza* che sembrano celebrare  
la sinistra diversità e la inquietante distanza dalla massa dei reclusi  
per malattia mentale:

Quasi una potenza

Nostra dimora è un'alta torre rossa  
che si erge sulla città.

Sfrecciano i nostri pensieri  
simili a neri uccelli clamorosi.  
Il passante che per la sua strada  
va intento ad una mèta  
alza il capo, turbato dal grido, dall'ombra,  
appena in tempo a intravedere  
il saettante ritorno nel nido imprendibile.

Qui non vi è nessun faro  
che illumini la notte.  
Soltanto noi, sui rossi cieli del tramonto,  
scagliamo i nostri raggi tenebrosi.

L'idea della torre e del nido imprendibile (v. 9) a ben vedere altro  
non è che l'ennesima immagine di altezza e di volo per significare  
l'assoluta distanza dell'interiorità di Margherita e di chi con lei  
condivide la sorte di paziente in clinica psichiatrica da chi con  
strumenti patetici e brutali (nella scelta de «L'Approdo Letterario»  
*Quasi una potenza* segue immediatamente a *Incoronazione-  
elettochoc*) vorrebbe conoscerne e misurarne le indomite  
profondità per ricondurle alle normali e preordinate mète dei  
*passanti* (figura equivalente alla formica di *Non voglio*). Idea  
che puntualmente è riaffermata nell'ampio florilegio per «Quinta  
generazione» del 1984 dove è ripubblicata *I saggi hanno sempre*

*ragione*, e che riemerge anche in *Atlante*, la lirica che la stessa Guidacci ha voluto includere a rappresentare *Neurosuite* assieme ad altri tre pezzi in un volumetto edito in occasione di una pubblica manifestazione a lei dedicata nel 1986 dal Comune di Scarperia<sup>67</sup>: «Davanti a te la mia anima è aperta / come un atlante: puoi seguire con un dito / dal monte al mare azzurre vene di fiumi, / numerare città, / traversare deserti... / Ma tu non sentisti la morte distruggere la mia parte regale, / né salisti furtivo / col mio intimo Efialte per un tortuoso sentiero. / E dunque cosa conosci?» (vv. 1 sgg.). E fra le sette poesie estratte da *Neurosuite* per «Epoca» del 4 aprile del 1971 non figura forse *Puro di cuore*, dove, nonostante non si sia di fronte all'ottusa ferocia dei medici ma ad una presenza benevola, si rimarca comunque l'imprendibilità agli occhi esterni della propria abissale afflizione: «...penetri per i neri corridoi / fino alla cella dove sono rinchiusa, / ed esclami gioioso: 'Dov'è l'oscurità / di cui tanto piangevi? Sei tutta illuminata'. / Tu non sai che la luce che vedi / è quella che tu irraggi, essendo puro di cuore, / e quando la tua visita è finita / essa ti segue, io resto / di nuovo spenta» (vv. 2 sgg.)?

Eppure la disperata resistenza da opporre, in qualità di condannata, ai carnefici, la proclamazione della propria tragica e visionaria altezza di fronte allo sguardo degli stolidi *passanti*, e persino l'affermazione dolorosa dell'inafferrabilità del proprio dramma, nonostante siano così insistiti, non assurgono mai al ruolo di motivo-chiave di *Neurosuite*. Nell'assetto definitivo della raccolta li supera – si è visto – la rinata coscienza di un personale splendore da consegnare alla morte; uno splendore che è più alta consapevolezza della natura della propria sofferenza e della più vasta terrena tragedia degli uomini (*Promessa d'Adamo* 9-14

67. *Incontro con Margherita Guidacci. Antologia di poesie scelte dall'autrice*, prefazione di Renzo Milani, Scarperia, Cassa Rurale ed Artigiana del Mugello, 1986, rist. 1997 con prefazione di Francesca Latini (da cui si cita), p. 27. Alla Guidacci fu dedicata quell'anno la VII edizione dell'Infiolata e le vie e le piazze del centro storico di Scarperia, paese di cui la famiglia di Margherita era originaria, furono coperte da disegni floreali ispirati alle sue poesie.

«Ora darò / a ogni cosa il suo nome / senza arretrare, / qualunque sia la cosa / e qualunque sia il nome / ch'io debbo darle.», e che insieme è percezione che Dio stesso di tale sofferenza si serve per render preziosa testimonianza di luce e di terribile verità (*Ostrica perlifera* 1 «Dio mi ha chiamata ad arricchire il mondo...»). Il libro insomma non si chiude né con la sterile e orgogliosa affermazione della propria alterità di *Non voglio* e neppure con lo scenario angoscioso e senza redenzione poco fa ricordato di *Gridi*, che pure l'autrice stessa ha voluto indirettamente indicare come cruciale per intendere l'intera raccolta:

Anche *Neurosuite* aveva una sua coralità: c'era il senso che il male non era soltanto mio, e non era neppure soltanto degli altri malati, ma era il male del mondo che si rifletteva in ciascuno di noi. Quindi, non si trattava soltanto del singolo, ma si trattava di tutto il mondo che era malato: doveva guarire anche il mondo se si voleva che guarissero i singoli.<sup>68</sup>

Viene dunque da chiedersi se le due selezioni in rivista del '70 altro non rappresentino che, *in nuce*, possibili orientamenti alternativi della raccolta intera, poi superati. Quasi la Guidacci avesse lasciato trasparire nella simultanea pubblicazione delle due miniserie e del libro completo l'incertezza dell'esito esistenziale del suo sofferto e tormentatissimo percorso di malattia e di creazione poetica.

Al di là però dell'esito offerto dalla chiusa del libro, bisogna osservare che in *Neurosuite* il senso del proprio disadattamento, sancito dall'infermità, non conosce soltanto forme di estrema rivendicazione come quelle finora osservate. Esiste, latente e meno vistoso, quasi musicalmente fosse un tempo moderato o lento che si appaia ai movimenti più rapinosi, un doloroso sguardo cosciente sulla propria vita di relazione. Si ricordi *Una storia ingloriosa* (vv. 2-4 e 8-9):

68. M. Guidacci, *Poesia come un albero...* cit., p. 38, ora in parte ristampato in *Margherita Guidacci. La parola e le immagini...* cit., p. 55 (da cui si cita).

(...)  
 Io restavo sotto – non vi fu alcun segno  
 della mia presenza  
 fuorché il segno degli altri su di me.  
 (...)  
 Cedetti sempre, a tutto,  
 variando solo il grado della resa...

o ancora *Guardando fuori*, vv. 3 sgg., dove la condizione di rabbiosa passività è estesa a tutti i degenti

...fu nostra immagine  
 un fanciullo incapace di giocare con gli altri  
 che sporge di sul muro  
 il viso furioso e piangente,  
 e qualcuno lo canzona con urli,  
 qualcuno gli fa smorfie,  
 uno forse, per pura pietà,  
 abbozza contro voglia un invito  
 che più di tutto lo ferisce –  
 eppure non sa andarsene,  
 resta incollato al muro, incombe come un'ombra  
 sul gioco degli altri...

Che in tale condizione, precedente il conclamarsi depressivo della malattia, sia avvertito lo strisciare della colpa, foss'anche solo riflesso della colpa originaria il cui peso Margherita ha ben presente a se stessa («In me l'amaro splendido frutto che ahimè gusterai / ancor prima del latte; in me il cancello sbarrato / e la spada per custodire il cancello» è un passo terribile di *Versi per un nascituro* nella raccolta *Paglia e polvere* del 1961), credo sia indubitabile. Il peccato e il male di Margherita, l'accidia, la sua asfissiante prostrazione insomma, non sono solo fonte di possibile disperazione in Dio, come già si è visto, ma colpevole ferita nei rapporti sociali e negli affetti. E c'è un testo preciso nella raccolta in cui il senso di tale colpa è apertamente manifestato. Manifestato

ma non illuminato a fondo. Solo osservato negli occhi inumani dei *giudici*:

#### ETERNITÀ DI PENA

Allineati contro la parete  
Stanno i giudici: silenziosi, eretti  
(...)  
Noi siamo condannati e lo sappiamo  
Perché siamo colpevoli.  
Ma qual era la colpa? Ci sforziamo  
di ricordare,  
e qualcosa già affiora  
come un sogno impigliato nella lenza  
della memoria, ma quando tiriamo  
ricade giù con uno strappo...  
(...)  
Che malvagio segreto  
nascondiamo? Forse così malvagio  
che come seppie anneriamo le acque  
per non vederlo?...  
(...)  
I giudici lo sanno,  
ma non vogliono dirlo. Stanno eretti,  
consumandoci con i loro sguardi  
(...)  
E la pena è su di noi:  
non espiazione (qual è la sua causa?)  
né speranza (qual è la sua durata?)  
ha solo un nome: pena, inutile pena  
che a nulla si raffronta  
tranne che al proprio futuro  
di ardente vuoto, specchio dentro specchio  
eternità di pena!

Sbaglieremmo se scorgessimo nello sguardo dei *giudici* (figure equivalenti ai 'sapianti' e al loro *tribunale* de *I saggi hanno sempre ragione*) gli occhi, come altrove, degli psichiatri in

clinica. L'osservazione di Margherita dal suo luogo di condanna e di pena qui allarga il proprio campo. E a comprenderlo aiuta proprio il fondo dell'Inferno dantesco di *Ombra in Cocito* da cui è partita da ultimo la nostra osservazione. Chi altri sono i dannati nel ghiaccio della Caina e della Tolomea, che le posizioni dei malati in clinica così ferocemente ricordano, se non i traditori dei parenti e degli ospiti? C'è dunque ancora una volta nei passi danteschi tanto esplicitamente evocati l'indicazione occulta del dramma di un vincolo sociale e affettivo che la malattia psichica ha infranto. Infrazione che viene fatta vivere, e anche, credo, viene vissuta, come irrisconoscenza e accidioso sottrarsi agli attesi doveri familiari e sociali, colpevole abbandono nell'avvilimento a fronte dello scontato affetto dei propri cari e dello stimolo delle relazioni sociali che ci si aspetta che ciascuno intraprenda.

Se quindi la dannazione che si sconta senza benefici o vantaggi in clinica può esser frutto di una prostrazione che apre atroci dubbi di fede su cui può già esser stesa l'ombra del peccato, esiste anche un tribunale umano che a nient'altro che a irresponsabili ed ingrati negligenze sa attribuire l'irragionevolezza della depressione. Il processo di colpevolizzazione dell'infermo comincia insomma ben prima dei tormenti della degenza, prima del gelido verdetto di Minosse, prima del «nome greco» affibbiato alla visita per l'internamento, e prima ancora della sala d'attesa della clinica (*Sala d'attesa*, v. 23).

In questa luce acquistano profonda drammaticità quelli che a uno sguardo superficiale possono apparire dolorosi bozzetti di visite in ospedale e che invece altro non sono che la prosecuzione di dissidi vissuti nell'intimità familiare (vedi *Due mondi* o anche *Lite*<sup>69</sup> e *Quando è accaduto il peggio*), mentre sempre aperta rimane la prospettiva, finite le cure, di un non gradito ritorno dell'inferno:

---

69. Di un doloroso dissidio matrimoniale, in anni precedenti il ricovero, è testimone la raccolta *Un cono d'ombra*, con la quale la poetessa vinse il «Premio Cervia» del 1965 e che ora figura ripubblicata fra le *Poesie disperse* in M. Guidacci, *Le poesie...* cit., pp. 509-13.



«Tornato dall'immensa e gelida pianura / non ho paura dei fiocchi di neve / che mi cadono ancora dentro gli occhi, / ma ho paura del loro riflesso negli occhi degli altri. / ...mi sgomenta il brivido di chi mi sta vicino, / la conversazione interrotta, l'inquieto sorriso. / V'era tepore nel cerchio che avevano ricostruito / (appena un po' più stretto) senza di me. / ...Mi hanno desiderato, dicono, ma ora è chiaro / che rimpiangono invece la mia assenza» (*Reduce*, vv. 1 sgg.).

E i giudizi morali infine che traspaiono nei titoli *Finzione* e *L'ipocrita* attribuiti a poesie dove si mette in scena l'apparente recuperata docilità al rito consueto dei comportamenti sociali, quasi a dar intendere che le convergenti aspettative di psichiatri e familiari hanno raggiunto lo scopo di 'normalizzare' la paziente, non possono far pensare che il giudizio di colpa alla fine è stato introiettato?

E l'«intimo Efialte» di *Atlante*, inconoscibile (ai medici) causa di morte della parte migliore (quella *regale*) di Margherita, che spiega dunque con un'infida immagine di tradimento il sopravvento della prostrazione sulla personalità dell'autrice, non deporrà alla fine per il riconoscimento di una propria subdola e colpevole inclinazione all'avvilimento come altra faccia della vocazione al volo?

8. Prima ancora che colto riferimento poetico la citazione che affiora in tutto il suo nitore dai versi della Guidacci è frutto dunque di una profonda e prolungata interlocuzione dell'autrice con i 'contemporanei' da lei avvertiti come più affini, le cui pagine, per quanto remote nel tempo, non cessano evidentemente di parlarle. La parola in questo caso di Dante (ma altrove, si è visto, la parola della Dickinson o di altri più o meno illustri letterati se non addirittura la parola atavica e sempre risorgente alla coscienza della Scrittura) dilata la profondità della stesura poetica, apre prospettive ulteriori di senso; serve a far spazio alla

creazione letteraria in questioni di bruciante attualità in quegli anni come il senso e l'utilità delle cure psichiatriche e della stessa brutale reclusione in clinica o come il peso e la responsabilità che l'industrializzata e materialistica società moderna ha nel determinare l'alienazione mentale degli individui. È utilizzata ancora per indagare il sottile crinale interiore (ma vi sottosta un ben più cruciale dilemma teologico ed etico) fra i ripidi e contrapposti spioventi del peccato e della incolpevole debolezza psichica.

Alla parola di Dante in *Neurosuite* è affidato infine addirittura il rimosso, l'interiorizzato 'tradimento' degli affetti e dei benevoli vincoli sociali che l'autrice sembra quasi non osi riconoscere con la propria lingua. La parola di Adamo è in questo caso la parola stessa di Dante.

## GLI IMMEDIATI DINTORNI DI «NEUROSUITE»

Il ricco fondo Margherita Guidacci depositato presso il Gabinetto Vieusseux di Firenze contiene, fra le molte altre cose, un dattiloscritto di un volume rimasto inedito dal titolo *Grande arco*, raccolta che avrebbe dovuto comprendere *La sabbia e l'angelo*, *Morte del ricco*, *Giorno dei Santi*, *Paglia e polvere*, *Un cammino incerto*, *Neurosuite*, e *Terra senza orologi* (A.9); un quaderno contenente stesure di poesie di *Neurosuite* e di *Terra senza orologi* (A.51); un ulteriore quaderno autografo databile al biennio 1968-1969 (A.89) che raccoglie abbozzi, stesure provvisorie con correzioni e anche autotraduzioni in inglese di un manipolo di testi che sarebbero poi confluiti in *Neurosuite* (il quaderno costituiva uno dei pezzi più interessanti della mostra documentaria di Firenze-Scarperia 15 ottobre-14 novembre 1999, cfr. *Margherita Guidacci. La parola e le immagini...* cit., p. 55); e anche bozze di stampa della raccolta con correzioni e aggiunte (A.100). La parte del fondo costituita dalla donazione Anna Meucci contiene inoltre una redazione dattiloscritta di *Neurosuite* di 81 carte con interventi autografi dell'autrice.

Pubblicazione anticipata e autonoma rispetto alla raccolta hanno avuto diciotto poesie (cfr. M. Guidacci, *Le poesie...* cit., p. 219): *Città murata*, *Altro risveglio*, *Arance*, *Non voglio* («Forum Italicum», n. IV, 1, marzo 1970, pp. 77-80, con introduzione di Silvio Ramat, dov'è fra l'altro annunciata l'imminente pubblicazione della raccolta per Neri Pozza); *Clinica neurologica*, *Accettazione*, *Iniezione serale*, *Alba in ospedale*, *Attesa di visitatori* (poi riunita alle altre col diverso titolo *Ora del passo*), *Al dottor Z*, *La madre pazza*, *Furioso*, *Incoronazione-elettrochoc*, *Quasi una potenza*, *Di notte*, *Gridi* («L'Approdo Letterario», n. 49, n. s., marzo 1970, pp. 7-14, con analogo annuncio della vicina uscita delle stesse in volume); *Nero con movimento*, *Svuotati d'anima* in un invito della Galleria d'Arte San Giorgio di Mestre del febbraio 1970.

Sono seguite inoltre altre brevi selezioni: *Sette poesie da «Neurosuite»* (*Il segno*, *Distico*, *Qui*, *Puro di cuore*, *Angoscia*, *Sii pronto*), in «Epoca», a. XXII, n. 1071, 4 aprile 1971, p. 114, e *I saggi hanno sempre ragione e Vittoria e sconfitta* all'interno di una più vasta scelta dall'opera poetica in «Quinta generazione», a. XII, nn. 125-126, novembre-dicembre 1984, pp. 39-47 (rifunzionalizzata ad altra tematica e ad altro contesto appare invece la pubblicazione di *Capo delle tempeste* in *La fine dell'anno*, a cura di D. Pušek, con un disegno di G. Botroni, Laghi di Plitvice, Lugano, 1978, che include poesie come *Indovinello del calendario*, *Anno nuovo*, *Notte di capodanno* etc. incentrate sull'incertezza dell'avvenire agli occhi dell'uomo).

Quattro testi di *Neurosuite*, nell'ordine *Ostrica perlifera*, *Atlante*, *Capo delle tempeste* e *Gridi* furono da ultimo ristampati per cura dell'autrice, tutti con data 1969, in *Incontro con Margherita Guidacci...*, cit. pp. 26-29.

Fra le prime reazioni critiche all'uscita di *Neurosuite* sono da ricordare almeno: Giacomo V. Sabatelli, *Neurosuite*, «Città di Vita», n. VI, 1970, p. 640; Dario Bellezza, *Consapevole impazzisce*, «Paese sera» libri, 19 marzo 1971; Piero Polito, *Margherita Guidacci*, «Paragone», n. 254, aprile 1971, pp. 138-41; Jolanda Insana, *Verifica esistenziale con «Neurosuite»*, «La Gazzetta del Sud», 10 agosto 1971; Guido Stella, «*Neurosuite*» di Margherita Guidacci, «Humanitas», n. 8-9, agosto-settembre 1971, pp. 717-19; Gian Paolo Biasin, *Diario di una poetessa inquieta*, «Forum Italicum», n. 3, settembre 1971, pp. 456-58; Giancarlo Pandini, *Neurosuite*, «La Stagione» (Parma), n. 4, 1971, p. 31; Gino Nogara, «*Neurosuite*» o *l'amara pietà*, «Il Gazzettino» (Venezia), 12 gennaio 1972; Ferruccio Mazzariol, «*Neurosuite*» di Margherita Guidacci, «L'Osservatore Romano», 8 marzo 1972.

Il presente lavoro nasce come ampliamento e rielaborazione di un intervento tenuto nel luglio del 2011 in Palazzo dei Vicari a Scarperia.

Ringraziamenti sinceri devo agli eredi di Margherita Guidacci e in particolare al figlio Lorenzo Pinna per la gentilezza della corrispondenza e le utili informazioni ricevute. Preziosi rilievi e indicazioni devo alla generosità di Pietro Cataldi e all'amicizia di Francesca Latini. Un grazie sincero va inoltre a Lucia Strappini e Luigi Trenti per il caldo incoraggiamento ricevuto a intraprendere lo studio di *Neurosuite*.

Di alcune osservazioni puntuali sono infine debitore alla tesi di Sara Milani, «*I miei veri contemporanei sono quelli che appartengono alla mia medesima linea spirituale*». *Citazioni e rapporto con i classici nella poesia di Margherita Guidacci*, condotta sotto la mia guida e discussa presso l'Università per Stranieri di Siena nella primavera del 2011.



## INDICE DEI NOMI

- Agostino, 40 e n.  
Angelini C., 12  
*Antologia palatina*, 32
- Baudelaire C., 16, 46  
Becherucci I., 9 n.  
Bellezza D., 60  
Betti F., 12  
Biasin G. P., 60  
Bompiani G., 41 n.  
Botroni G., 59  
Bruna, 28  
Bruneau J., 24 n.
- Cannon C., 40 n.  
*Cantico dei Cantici*, 20  
Caproni G., 7  
Cataldi P., 61  
Cesario, 34  
Chaucer Geoffrey, 40  
Chessa S., 40 n.  
Chiavacci Leonardi A., 44 n.  
Chimenz S. A., 34  
Coleridge S. T., 40, 41 e n.  
Colet L., 24  
Contini G., 36 n.
- Dante Alighieri, 10, 21, 22, 26,  
27, 28, 29, 30, 31 e n., 32, 34, 36,  
42, 43, 44, 45, 46, 56, 57, 58  
De Andrade C. D., 25 n.  
Del Serra M., 8 e n., 10 e n., 11 e  
n., 17 n., 18 n., 21 e n., 23 e n., 33  
n., 36 n., 49 e n., 50 n.  
De Robertis D., 8 n.  
Di Cagno M., 23  
Dias B., 30  
Dickinson E., 14 e n., 15 e n., 16  
e n., 18, 19 e n., 25 e n., 49 e n.,  
57  
Du Cange (Du Fresne) C., 34
- Elia (profeta), 18  
Eliot T. S., 10 e n.  
*Esodo*, 19
- Fallani G., 32 n.  
Flaubert G., 24 e n.  
Fozzer G., 22 n.  
Frabotta B., 33 n., 43 n.  
Frattini A., 21 n.
- Gepponi C., 9 e n.  
Gerolamo, 29  
Ghilardi M., 7 n., 8 e n., 9 n.  
Giudici G., 7  
Giulio, 28  
Giusti S., 9 n.  
Guillén J., 17, 18, 20  
Guinizelli Guido, 35
- Holland J. G. (Mrs.), 25 n.
- Insana J., 60  
Latini F., 52 n., 61

- Leopardi G., 10  
*Libro dei Re (Reges)*, 18  
Lombardi S., 9 n.  
*Luca* (Vangelo di), 20  
Lucarini Poggi P., 11 n.  
Lucrezio, 29  
Luzi M., 7 e n., 41 n.
- Machiedo M., 9  
Madeleine, 28  
Marchi M., 19 e n.  
Marrani G., 18 n., 42 n.  
Mazzanti G., 8 n.  
Mazzariol F., 60  
Merini A., 39 n.  
Meucci A., 59  
Milani R., 7, 52 n.  
Milani S., 61  
Minarelli T., 9  
Monet C., 12, 14  
Montale E., 43  
Mosè (patriarca), 19
- Nogara G., 60
- Palach J., 9  
Pampaloni G., 7  
Pandini G., 60  
Petrarca Francesco, 36 n., 37  
Petrocchi G., 22 n.  
Piccioni L., 49 n.  
Pietrobono L., 35  
Pinna L., 61  
Polito P., 60  
Porena M., 32 n.  
Pušek D., 59
- Rabatti I., 8 n., 12 n.  
Ramat S., 59  
Renoir A., 11, 12 e n., 13, 14 e n., 15  
Rosselli A., 22  
Russi V., 18 n.
- Sabatelli G. V., 60  
*Salmi*, 16, 28, 40  
Santoliquido A., 8 n., 21 n.  
Sapegno N., 44 n.  
Seroni A., 7  
Sitwell O. (Sir), 47, 48 e n., 49  
Smart C., 22, 23 e n., 24 e n., 25 e n., 29, 50  
Spagnoletti G., 8  
Spera L., 18 n.  
Stella G., 60  
Strappini L., 18 n., 61
- Tintori E., 21  
Tommaso d'Aquino, 34, 35  
Tonelli N., 9 n.  
Torraca F., 43  
Trenti L., 61
- Uffreduzzi M., 21 n.  
Ugo di San Vittore (pseudo), 40 e n.  
Ungaretti G., 10, 49 e n.
- Virgilio, 30
- Wadsworth C., 15, 16  
Weiss G., 12  
Wordsworth W., 15