

Cristina Ubaldini

Composta nel 1949 e dedicata a Giorgio Manganelli, la poesia *La presenza di Orfeo* di Alda Merini è il canto nel quale una strana poetessa impersona un ruolo forse inedito nella storia della lirica, rappresentando, in modo dissacrante e consacrante al contempo, il far poesia e l'essere al mondo. Questo, nel senso dato dal primo dei *Piccoli canti* che aprono la raccolta omonima²:

Se tutto un infinito
ha potuto raccogliersi in un Corpo,
come da un corpo
di sprigionare non si può l'Immenso?

Nel risvolto di copertina della prima edizione de *La presenza di Orfeo* (1953) si legge:

sarà bene precisarlo, si tratta di un caso molto complesso, e che implicherebbe se mai un'analisi piuttosto delicata. Da allora più d'uno si sarà chiesto che cosa nascondesse quella strana apparizione di poesia, nata su nessun terreno di cultura, eppure precisa nei suoi lineamenti estremamente raffinati e personali. C'è il mistero delle anime più semplici, c'è la grazia, il rapimento estremo, il dolore di fanciulla, c'è l'oscuro interrogarsi del sangue, l'estasi, espressi in modi violenti e sicuri che possono far pensare al linguaggio dei mistici in amore [...].

Pier Paolo Pasolini crederà di aver risolto questo «caso molto complesso» nel saggio *Una linea orfica* (1954), con una valutazione dai toni fortemente corrosivi, condotti al limite dello sprezzo.

E quanto la nostra orripilante istanza positivista non sia opportuna, lo sta a dimostrare l'età addirittura prepuberale in cui la Merini ha cominciato a scrivere i suoi versi orfici, così settentrionali [...]. Reborra no: ma certo il romagnolo Campana, per non parlare dei tedeschi, Rilke o George o Trakl, si può nominare: per ragioni di parentela razziale, s'intende, di analogia di *langue*, di substrato psicologico e di fenomeni patologici. Ché di fonti per la bambina Merini non si può certo parlare: di fronte alla spiegazione di questa precocità, di questa mostruosa intuizione di una influenza letteraria perfettamente congeniale, ci dichiariamo disarmati: [...]. *Uno stato di informità quasi di deformità irriflessa - passiva nel senso più attinente al suo sesso - ristagnante, arcaico, è quello in cui vive la Merini:* e da cui, destata dall'inquietudine nervosa, dei sensi infelici, si genera una mostruosa voce maschile a definirlo. A definirlo, per esser esatti, "oscurità" e "attesa". È da questo atto, inconsulto e irrazionale, di riflessione, nasce un abito raziocinante: per cui *dai versi della Merini è espunto ogni movimento di canto, riconducendosi la musicalità alla meccanica metrica: applicata, poi, su un discorso intellettualistico e spesso ironico, della specie decadente, alquanto goffo, d'altronde, e pesantemente colorato da uno spirito immaginifico che potrebbe essere (se la Merini fosse una letterata) di terz'ordine.* La Merini non è religiosa né cattolica: il cattolicesimo rientra attraverso una agiografia da santino sacrilego. *È soltanto la mancanza del senso dell'identità,* per cui essa si espande nel mondo intorno, *che configura nella Merini un dato mistico:* ma l'intervento che essa attende, per unificarsi, essere persona, non è precisamente quello divino... A voler concludere: quale sia, e se vi sia, una necessità e un'utilità in esperienze di questa specie [dei poeti orfici], non sapremo dire: provenienti come siamo - quali esitanti critici - da un gusto filologico che non distingue meglio o peggio, se tutto è storia stilistica e psicologica, e nulla è privo del più bruciante in-

¹ Devo l'"incontro" con questa poesia alla cara amica e collega Christine Ott che ha parlato di Alda Merini al Convegno binazionale "L'io fra autenticità e messinscena. Il problema del soggetto lirico nel post-moderno", coordinato dai Proff. Niva Lorenzini, Rainer Stillers e Christine Ott, Villa Vigoni, Como, 22-25 giugno 2011. Siano queste pagine un piccolo omaggio a lei e a tutti i partecipanti a quel Convegno.

² *La presenza di Orfeo* è la prima raccolta della Merini (pubblicata da Arturo Schwarz nel 1953 nella collana Campionario, diretta da Giacinto Spagnoletti; ristampata da Scheiwiller nel 1993).

teresse - e, d'altra parte, mossi da un moralismo che ha trovato il suo contenente, sia pur contingente, nel cosiddetto impegno post-bellico: che tende invece alla distinzione e alla sintesi.³

Ma gli risponderà pochi mesi dopo Giancarlo Vigorelli – con la lunga e articolata recensione a *Paura di Dio* su «La Fiera Letteraria»⁴ –, sostenendo fortemente il «valore metafisico della sua poesia [...] in senso antimistico ed antiermetico». Sarebbe il caso di rileggere integralmente questo fondamentale intervento critico, ma mi accontenterò di proporne alcuni passaggi:

Poesia metafisica, a veder bene, non è mai dire poesia antifisica. Direi che è la fisicità, per contrasto, della immaterialità della materia del suo canto a sbalordire dai primi versi.

[...]

Quel che tocca diviene poesia: diviene e non è che già lo fosse: in lei, donna, non c'è traccia di mania femminilmente poeticizzante.

[...]

Non è una figlia legittima di Rilke, perché, a leggere bene soprattutto l'ultimo libretto, *Paura di Dio*, nonostante il titolo così rilkeano, il lettore non può accorgersi che siamo ben distanti da quel "regno del Padre" da dove arte e ritorna l'intera poesia di Rainer Maria Rilke; e siamo invece, nei dintorni almeno, di quel "regno de Figlio", che Rilke ha sempre oppugnato e misconosciuto.

La poesia della Merini non è mai un ritorno «un retrocedimento, un riassorbimento nel mondo del Padre», ma è il diario quotidiano dell'abbandono da parte del Padre; si potrebbe dire, spiega Vigorelli, che la poesia è per lei la "dismisura", per come Kassner ha inteso il termine, della sua vita; una poesia metafisica che «porta ogni volta un'impronta incarnata». Ma è a questo punto che il critico giunge ad illuminare il vero cuore della sua poetica: «Né, malgrado i subitanei rapimenti, c'è in lei, neppure nelle estasi vere o meno, un'attitudine mistica. [...] siamo e restiamo alla *rixa animae et corporis*». Bisognava si fermasse qui.

Vigorelli, che era riuscito a presentare in un modo più rispettoso e ludico la sorprendente opera di questa giovane, è scivolato nelle ultime righe in una contraddizione che magnificamente fa da spia all'intima difficoltà vissuta anche dai lettori più avveduti, quelli che prima e meglio degli altri hanno compreso gli altissimi esiti della poesia di Alda Merini.

Dov'è il misticismo? E mi pare un errore quello compiuto da Pasolini, che ha dato posto alla Merini lungo una ideale "linea orfica" della nostra poesia recente. L'orfismo, dove traspare, non è che apparente, esterno; è di mano di Rilke, o di qualche lettura alla quale la Merini fu sospinta dopo che fu scoperta (qualche apocalittico inglese); né misticismo, né orfismo, ma elementare fisicismo. [...] come non essersi accorti che il suo mondo, che si fonda su un piccolo catechismo da prima comunione? [...] sono, in lei, le eredità inconse di una medievale poesia moralistica lombarda, quella nientemeno di un poeta che abitava dov'è nata, sulla stessa spalletta di fiume, fra Bonvesin da Riva...

Perché, dopo aver riconosciuto l'alchimia di una poesia - definita "sbalorditiva" - intimamente metafisica e fisica insieme, tornare a banalizzarne il senso rarissimo? Che cosa c'entrerà mai quel «piccolo catechismo da prima comunione» con una donna-poeta che sa non farsi incantare dalle sirene del «femminilmente poeticizzante»? Perché portarlo all'attenzione dei lettori in una interrogativa retorica pervasa dal detrimento? E l'«eredità incoscia» derivata da Bonvesin da la Riva non fa che aggravare la situazione. Sembrerebbe quasi che il critico si sia difeso da quel che l'uomo aveva percepito come una forza umana e poetica difficile da affrontare. Anche Maria Corti, la più affettuosa sostenitrice di Alda Merini nell'arte come nella vita, nell'introduzione alla raccolta *Fiore di poesia* (1998) non riesce a liberarsi come da un velo di resistenza:

³ In «Paragone», V, 60, dicembre 1954, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Mondadori, Milano 1999, vol. I, pp. 579-581 (i corsivi sono miei).

⁴ *La poesia della Merini e la "tentazione dei vivi"*, in «La Fiera Letteraria», X, 23, domenica 5 giugno 1955.

Nei primi due volumetti poetici della Merini non solo si individuano motivi che saranno di tutta la sua poesia futura, ma soprattutto colpisce l'intrecciarsi di temi erotici e mistici; [...]. Non è *naturalmente* poesia colta quella della giovane Merini, c'è uno stato di rapimento e di oscuro interrogarsi, sincero e violento, un tutto che è apparso subito alla sua uscita pubblica molto originale⁵.

Che una poetessa non sia "laureata" era fatto da doversi ancora giustificare. Ma Alda Merini nel 1949 aveva 18 anni e non credo fosse più così ingenua. D'altra parte, lei stessa ci ricorda quale fu il fervidissimo contesto culturale e umano nel quale riuscì a riservarsi un posticino:

Dalle scuole professionali - con un tema miracolosamente letto dall'insegnante di latino, Silvana Rovelli, nel quale avevo fatto un poco il verso a Carducci - venni iscritta con unanime assenso dei professori agli studi classici superiori e quindi preparata alla maturità. Furono anni duri, roventi, anni in cui - in una Milano distrutta - per resistere bisognava inventare il ritmo, la parola e una nuova scuola di poesia. In mezzo a questi fragori cominciai a innamorarmi e soprattutto a scrivere. [...] Gli anni trascorsi a Torino sotto la guida dello zio tenente-colonnello, l'educazione nella scuola torinese, l'amicizia con Maria Luisa Spaziani e gli amori anche discutibili con noti letterati del tempo hanno influenzato la mia prima produzione letteraria.⁶

In ogni caso dobbiamo a Vigorelli l'averla liberata per tempo dai marchi dell'orfismo⁷ - con buona pace di Carlo Betocchi⁸ - e del "femminismo poeticizzante"⁹, e ciò mi pare più che tanto. Salvi ormai tutti dalla peste della polemica di quegli anni, bruciante e viva resta ancora la necessità di stabilire l'intima dimensione di una poetica difficile, oscurata dalla sua stessa evidenza folgorante; perciò lascerei la via della "critica" per intraprendere una lettura intesa come pratica riflessiva.

La presenza di Orfeo mette in scena proprio la donna che fa poesia, che non si accontenta di essere relegata al ruolo di fittizia immagine poetica e che rivendica in modo poetico il proprio

⁵ M. CORTI, *Introduzione* a A. Merini, *Fiore di poesia. 1951-1997*, Torino, Einaudi, 1998, p. VII.

⁶ A. MERINI, *Nota* alla ristampa Scheiwiller, cit.

⁷ Tanto più che proprio la definizione di poesia o di poetica orfica non sembrerebbe così immediata. Ricostruirne qui l'intricato meandro di apparizioni e sparizioni nel corso della storia sarebbe impossibile, ma si vedano almeno J. T. JOHNSON, *Orpheus and the orphic mode in literature and the arts*, in «The register of the Spencer Museum of Art», V, 9, 1981, pp. 66-87; G. NEGRI, *Orfeo in alcuni luoghi della letteratura italiana*, in *Orfeo. Un approccio pluridisciplinare*, a cura di B. Guerra, Bottazzi Suzzara, Mantova 1990, pp. 67-79; *Orfeo e l'orfismo*, Atti del Seminario nazionale, Roma-Perugia 1985-1991, a cura di A. Mataracchia, «Quaderni urbinati di cultura classica», vol. 4, GEI, Roma 1993; *Le metamorfosi di Orfeo*, Convegno internazionale, Verona, 28-30 maggio 1998, Atti a cura di A. M. Babbi, Fiorini, Verona 1999; V. SCHERLIESS, *Aspetti del mito di Orfeo*, in *Dipingere la musica: strumenti in posa nell'arte del Cinque e Seicento*, a cura di S. Ferino-Pagden, Skira, Milano 2000, pp. 43-47; S. REYNAL, *Orfeo e l'orfismo. Morte e rinascita del mondo greco antico*, BESA, Lecce 2003; *Orfeo e le sue metamorfosi. Mito arte poesia*, a cura di G. Guidorizzi e M. Melotti, Carocci, Roma 2005.

⁸ Che ne rilevava, da subito, il «rapito orfismo» (cfr. M. CORTI, *Introduzione*, cit., p. VII). Ancora recentemente Filippo Giuseppe Di Bennardo è tornato sulla questione (*Orfeo sono io. Ed io sono Euridice* a cura di G. Falconi, Montichiari [BS] Zanetto, 2007). Egli sostiene che «Alda Merini realizza un'appropriazione del mito non convenzionale, proponendo una lettura decentrata del mito di Orfeo», (p. 93) e che «è indubbio che questa presenza orfica nella poesia di entrambi [Merini e Campana] sia la componente più notevole della loro vita, in un costante rapporto di simbiosi con il proprio sentire poetico, tanto da non riuscire a distinguere in molti momenti il confine tra le due sfere di conoscenza» (p. 101). Al di là della validità di questo giudizio, il libro di Di Bennardo inquadra ampiamente il problema, offrendo letture interessanti dei componimenti nei quali compare la figura del mitico poeta: *La presenza di Orfeo*, *Orfeo a Orfeo* (in *Destinati a morire*), 4 (in *La Terra Santa*), 27 (ivi), XXI (in *Fogli bianchi*), *Canto di risposta* (in *Destinati a morire*).

⁹ Altro discorso è il processo di trasformazione in "icona pop" di femmina-poetessa al quale la stessa Alda Merini non si è certo sottratta negli ultimi anni.

posto nel mondo, non solo come incarnazione di un'anima, ma come un complesso di anima e corpo¹⁰. Questa figura dimostra che l'immagine vera del Femminino nasce, non dalla proiezione, ma nell'incontro, non nel vagheggiamento, ma nell'immanenza. E soprattutto, in questi versi in modo particolare trova solido fondamento un processo di "sconvolgimento" del tradizionale nesso lirico fra un "io" poetico e una figura-Anima assente o sfuggente. Vorrei seguire il dipanarsi dell'intero componimento – per altro già molto ben analizzato anche da Carla Gubert in un ampio e documentato studio¹¹ –, cercando di seguirne l'itinerario mitico-psicologico-poetico.

1 Non ti preparerò col mio mostrarmi
2 ad una confidenza limitata,
3 ma perché nel toccarmi la tua mano
4 non abbia una memoria di presagi,
5 giacerò nell'informe
6 fusa io stessa, sciolta dentro il buio,
7 per quanto possa, elaborata e viva,
8 ridivenire caos...

9 Orfeo novello amico dell'assenza,
10 modulerai di nuovo dalla cetra
11 la figura nascente di me stessa.
12 Sarai alle soglie piano e divinante
13 di un mistero assoluto di silenzio,
14 ignorando i miei limiti di un tempo,
15 godrai il possesso della sola essenza.

16 Allora, concretandomi in un primo
17 accenno di presenza,
18 sarò un ramo fiorito di consenso,
19 e poi, trovato un punto di contatto,
20 ammetterò una timida coscienza
21 di vita d'animale
22 e mi dirò che non andrò più oltre,
23 mentre già mi sviluppi,
24 sapienza ineluttabile e sicura,
25 in un gioco insperato di armonie,
26 in una conclusione di fanciulla...

27 Fanciulla: è questo il termine raggiunto?
28 E per l'addietro non l'ho maturato
29 e non l'ho poi distrutto
30 delusa, offesa in ogni volontà?
31 Che vuol dire fanciulla
32 se non superamento di coscienza?
33 Era questo di me che non volevo:
34 condurmi, trascurando ogni mia forma,
35 al vertice mortale della vita...
36 ma la presenza d'ogni mia sembianza
37 quale urgenza incalzante di sviluppo,
38 quale presto proporsi
39 e più presto risolversi d'enigmi!

40 E quando poi, dal mio aderire stesso,
41 la forma scivolò in un altro tempo
42 di più rare e più estranee conclusioni,

¹⁰ Sul tema si veda L. BIAGINI, *Nella prigione della carne: appunti sul corpo nella poesia di Alda Merini*, «Forum Italicum», 2001, 2, pp. 442-456.

¹¹ Cfr. C. GUBERT, *Dall'assenza come rifiuto di limiti all'assenza ritrovata. La ricerca di identità nelle poesie giovanili di Alda Merini*, in «Galleria», IL, 1, gennaio-aprile 1998, pp. 24-43.

43 quando del mio “sentirmi” voluttuoso
44 rimane un’aderenza di dolore,
45 allora, allora preferii la morte
46 che ribadisse in me questo possesso.

47 Ma ci si può avanzare nella vita
48 mano che regge e fiaccola portata
49 e ci si può liberamente dare
50 alle dimenticanze più serene
51 quando gli anelli multipli di noi
52 si sciolgano e riprendano in accordo,
52 quando la garanzia dell’immanenza
53 ci fasci di un benessere assoluto.

54 Così, nelle tue braccia ordinatrici
55 io mi riverso, minima ed immensa;
56 dato sereno, dato irrefrenabile,
57 attività perenne di sviluppo.¹²

Si tratta di una canzone di sei stanze (di 8 - 7 - 11 - 13 - 7 - 8 versi), con un congedo di 4 versi, endecasillabi e settenari, liberi.

La successione delle stanze, un chiasmo quasi perfetto per la loro lunghezza, allude a un discorso circolare, o meglio, a un processo che, dopo aver percorso una direttrice spinta fino alle estreme conseguenze, si converte e torna a restituire un nuovo significato pieno e risolutivo alla posizione di partenza.

La “vicenda”, forse per la prima volta in questa prospettiva rovesciata, è cantata da una Euridice che si rivolge in poesia a un Orfeo, anch’egli poeta¹³.

(1-8) Se vuoi tutto, esordisce lei, ti darò tutto; non mi ti mostrerò per quel che sono, non ti chiederò di accontentarti di una «confidenza limitata», roba da esseri umani, ma tornerò al buio e all’informe e ti accoglierò lì; io lo so che andrà a finire male, ma non posso dirtelo, e così starò al gioco, accetterò di essere «fusa», nonostante sia viva e formata, accetterò di tornare caos; vuoi la poesia? ti do la poesia.

(9-15) L’io lirico si fa figura-Anima per amore di un altro io lirico; non un mascheramento, ma una offerta di sé alla poesia, in nome di un amore anche carnale. È terribile la violenza che subisce un corpo vivo, elaborato, quindi un corpo già formato, nel tornare ad essere inconscio per quel «novello» Orfeo, forse non così autentico, che pur essendo “presente” si ostina ad essere «amico dell’assenza»; terribile l’atto che «di nuovo» dà forma alla fanciulla, quasi fosse un plagio, più che una creazione.

Povero Orfeo, costituirai il «piano», il percorso di questa ricreazione, e ne sarai l’esecutore¹⁴; ti concedo di cantare il silenzio di me, anche se non sai niente delle forme che avevo già; avrai di me l’essenza, l’astrazione che è silenzio, che è assenza; perché ai non-dèi è dato solo essere *figura*, riflesso, e non essenza piena.

(16-26) L’io-donna-poeta concede al tu, poeta a sua volta, di far di se stessa Anima informe per esser formata dalla poesia di lui in un processo metamorfico ambiguamente fisico e metafisico; si fa innalzare-sprofondare e dissolvere e poi accetta di farsi formare e trasformare

¹² Inserisco per praticità la numerazione dei versi; ne riporterò lungo il commento, fra parentesi, le indicazioni.

¹³ Mi viene alla mente solo il caso del romanzo *Lei dunque capirà* (Garzanti 2006) di Claudio Magris, i cui connotati di esperienza privatissima hanno forse prodotto una qualche difficoltà di troppo alla piena realizzazione artistica: l’autore lascia alla “sua” Euridice il compito di raccontare, dall’altra parte dello specchio, rivolgendosi al Presidente della Casa di Riposo/Ade, il proprio dolore di Orfeo destinato a perdere per sempre la moglie, a seguito di una lunga malattia: «Sono stata io. Lui voleva sapere e io gliel’ho impedito. [...] l’ho chiamato con voce forte e sicura, la voce di quando ero giovane, dall’altra parte, e lui [...] si è voltato» (p. 54).

¹⁴ Non escluderei un’allusione, in questi passaggio, al celeberrimo doppio iperbato carducciano del *Bove*, v. 14: «il divino del pian silenzio verde».

in varie forme di presenza: ramo fiorito, vita animale e infine fanciulla.

Il tuo canto mi farà ripetere gli stadi della coscienza, a partire da quello più elementare di un ramo fiorito, che non può far altro che “consentire”, passando per la timida, ma più efficace, coscienza animale. È «un gioco insperato d’armonie» quello che riesci a creare, in questa minima parodia petrarchesca¹⁵; insperato, non so se da me, che pensavo di sapere tutto, o da te, che eserciti in questo momento una «sapienza ineluttabile e sicura». E quando sentirò di star raggiungendo lo stato conclusivo di fanciulla, ormai quasi del tutto cosciente di me, restituita alla volontà, «mi dirò che non andrò più oltre» e tu continuerai sapientemente, senza che ci si possa far nulla, a svilupparmi, a farmi crescere, fino a diventare una fanciulla, una fanciulla fatalmente cosciente di tutto, ormai.

Una fittissima tramatura di parole-chiave rimanti o consonanti segnala le tappe di questo rapporto in trasformazione: confidenza, assenza, essenza, presenza, consenso, coscienza, sapienza, coscienza, presenza, sembianza, urgenza, aderenza, immanenza, immensa. Si va dall’astratto al concreto al trascendente. E l’inversione del processo avviene per il tramite di tre interrogative che sconquassano da dentro il gioco di Orfeo.

Il primo verso della quarta stanza (27) è il cuore dell’intero componimento: qui si realizza un particolarissimo moltiplicarsi di piani semantici nel quale il discorso si blocca, si volge su se stesso e torna indietro. «Fanciulla» è «termine». Ora, “termine” significa sia “fine” o “confine”, sia “parola”; e “fanciulla” è, nella mitologia greca, Core/Persefone, la Fanciulla per eccellenza. La figura-Anima è giunta al culmine dell’evoluzione; e culmine dell’evoluzione formale della poesia è proprio il «termine raggiunto»; nella parola scritta si incarnano e si informano la Parola e la vita. Oltre a ciò, in un gioco che è stato di mistero e di silenzi, non si può andare.

(27-39) Ma questo conseguimento non è una certezza piena ed accettata, anzi compare in una interrogativa tragica e quasi sprezzante: non può essere questo il termine; io, che mi sono concessa, non l’ho fatto per ottenere questo risultato. L’interrogativa apre alla crisi: è questo che ho ottenuto? e non ho fatto quel che ho fatto proprio per non ottenere questo? e non ho già distrutto quel che avevo lasciato costruire perché sentivo la mia «volontà» offesa e me stessa «delusa»?

Anche in questo caso l’etimologia amplifica i riverberi di senso: se “deluso” è chi si sottrae al gioco perché non lo riconosce più, “illuso” è chi vi era stato coinvolto; la perdita di coscienza è perdita del contatto e quindi estromissione.

Se l’Anima è alterità, come posso “io” accettare di disciogliermi definitivamente nell’Anima alla fine di un gioco di parole e di forme che “io” ti ho concesso e che m’era servito solo per salvare te dalla delusione? non volevo arrivare «al vertice mortale della vita...», io non la volevo quell’eternità. Adesso che sono tornata a me, la «presenza» è mia, non tua, sono io ad essere *hic et nunc*; e sento tutta l’«urgenza» di una cosa diversa dalla sublimazione trasformante: io ho bisogno di «sviluppo». E quanto rapidamente riesco ad uscire da questa trappola degli enigmi!

Ancora una volta la parola e il suo significato. Il termine «sviluppo» torna tre volte: nel momento più alto della ricreazione poetica della fanciulla, qui, e poi in chiusura della lirica. E porta in sé due livelli semantici opposti: uno vile, colloquiale, sgradevole, che rimanda al divenir donna di una fanciulla; l’altro, che nulla ha da spartire con i tabù della sessualità, significa letteralmente lo sciogliersi, lo svolgersi di un intrico, di una matassa; metaforicamente, il risolversi di una questione, il suo progredire. Qui indica la trasformazione della fanciulla che diventa donna ed esce dalla trappola della verginità - *status* psicologico che l’avrebbe inchiodata, intatta, in una dimensione fissata - ed entra nel mondo del corpo, della vita e della morte. E questa morte, che è prova del possesso di sé, è preferibile a qualsiasi stato di perfezione immutabile e indolore¹⁶.

¹⁵ Nella canzone delle metamorfosi, *RVF* 23, il poeta si figura di subire una serie di trasformazioni dovute all’amore per Laura: in lauro, cigno, sasso, fontana, uomo, selce, cervo. Non sottovaluterei il portato ironico di questa allusione che si fa ribaltamento dei *tópoi* della lirica tradizionale.

¹⁶ *L’intatta. Archetipi e psicologia della verginità femminile*, a cura di J. Stroud e G. Thomas, Como, red, 1987.

(40-53) Nonostante questo mio «aderire» di me con me, questo «“sentirmi” voluttuoso», che è bene mettere tra virgolette - perché si capisca che è un sentirmi in tutti i sensi, della coscienza e della carne - mi abbia lasciato solo dolore, alla fine, va bene. Insomma, lasciata la me-Fanciulla e la me-Parola, divenuta me-donna, quando di quel grumo che è *eros-pathos-mathos*, persi *eros* e *mathos*, era rimasto solo «un’aderenza di dolore», allora avrei preferito morire, per tenermi tutto, perdendo tutto. E così, posso parlarti da questo punto del mio percorso che ha riunito le opposte dimensioni dell’esistenza, psichica e fisica: la perdita, l’assenza, la dimenticanza che vai cercando, la si può ottenere in altro modo, in modo immanente, e “sereno”, recitando un gioco in cui entrambi abbiamo una parte, in cui possiamo creare un accordo fra le nostre tante identità; senza irrigidirci, ciascuno, in una sola eterna immutabile maschera. Perché l’immanenza è un bene assoluto, è la nostra garanzia; il corpo ci fascia e ci salva e ci consente tutti i travalicamenti; solo così la dimenticanza è benessere, perché non è mai perdita, ma acquisizione. È «nella vita» che si può avanzare mano nella mano, illuminati da una fiaccola; e l’essenziale è sapere che l’eros del mondo consente di darsi liberamente e reciprocamente.

(54-57) Con il termine «immensa» si conclude la lista delle parole-chiave, legata in una endiadi ossimorica: «minima ed immensa». Che il mondo sia una immensa selva di opposizioni che vanno coniugate lo dimostra lo straordinario ricorrere doppio di molti di questi termini, con una funzione che si incrementa o si trasforma tra la prima e la seconda occorrenza, in una sorta di incastro di tasselli variati che rende il ritmo del discorso fortemente cadenzato - tutt’altro che primitivo o inconscio, ma anzi perfettamente mimetico ed espressivo¹⁷: timida coscienza/superamento di coscienza; accenno di presenza/presenza di ogni mia sembianza; fanciulla/fanciulla; termine/conclusioni.

Ecco che, quando sono tra le tue braccia, che danno un limite e un senso, sono tutto insieme, il grande e il piccolo, io, «minima e immensa», presente e viva, in un’esperienza degli opposti (che poi è l’unico modo per l’uomo di parlare con Dio: tenere il punto e cercare il dialogo); «dato», cioè cosa concreta, fatta di carne che gode, «sereno» perché pienamente in sé; «irrefrenabile» perché in relazione col divino; «attività», quindi azione viva e vitale; «perenne» e non eterna, perché sono una donna e non l’Anima; di «sviluppo».

Rimane qui tutto il senso doppio di questa ultima parola, le cui valenze assumono anche una sfumatura vagamente profetica: sviluppo del mio corpo come in un miracoloso eterno rifiorire; delle fasce che immobilizzano i corpi degli infanti; delle fasce delle venture camicie di forza; dei lini che avvolgono le salme.

Io non sono Euridice, avvolta nelle sue bende bianche¹⁸, e tu sei solo un «Orfeo novello», che non celebra l’Alterità con la sua storia, ma si limita ad essere «amico dell’assenza»; io parlo, ti guardo e ti tocco e godo di te presente, e mi sottraggo ad ogni impedimento mentre mi abbracci, perché tu mi fasci e mi liberi.

La storia di Orfeo ed Euridice - che avrebbe come elementi costitutivi proprio assenza, invisibilità, perdita e riconquista, - è ormai giunta al superamento dello stadio di inconsapevolezza e all’acquisizione concreta e completa di una dimensione esistenziale piena, e quindi androginica. Insomma, è divenuta più simile a quella di Amore e Psiche¹⁹.

¹⁷ Per la stessa ragione mi pare non primitiva o rozza, ma espressiva, la forma verbale in clausola del primo verso, «mostrarmi»: un concentrato di tutto quel che sarà, il mio “mostrarmi a te” che è un tutt’uno perché io e te dobbiamo concretamente unirvi come accade alle nostre particelle pronominali poste qui in bilico su quel che sta per avvenire.

¹⁸ R. M. RILKE, *Orpheus. Eurydike. Hermes*: «Sie aber ging an jenes Gottes Hand, / den Schritt beschränkt von langen Leichenbändern» (in *Neue Gedichte*, in *Poesie. 1907-1926*, a cura di A. Lavagetto, Einaudi, Torino 2000, p. 110).

¹⁹ Nonostante questa storia iniziatica si fondi su un nucleo narrativo tra i più comuni (basterà ricordare gli esempi celeberrimi della Bella e la Bestia e di Cenerentola), l’unico testimone antico (l’attribuzione è stata ampiamente discussa dai critici) è un autore di epoca tarda come Apuleio che inserisce la cosiddetta “favola di Amore e Psiche” in un’opera estremamente complessa come le *Metamorfosi*. Si veda, per quel che ci interessa in queste pagine, almeno J. HILLMAN, *Il mito dell’analisi*, Adelphi, Milano 1991, *passim*; M.-L. von FRANZ, *L’Asino d’oro*, Bollati Boringhieri, Torino 1985, in particolare i capp. 7-9, pp. 69-112.

Psiche è la fanciulla rapita da un *monstrum* ignoto e costretta ad un amore segreto ed esclusivo; privata del mondo e della conoscenza, il dio la tiene “prigioniera” di un rapporto confuso nella cecità di una notte eterna. Ma Psiche, sobillata dalle sorelle, fa luce sul mistero e perde temporaneamente quel meraviglioso stato di grazia, privo di sviluppi e destinato ad una eternità bloccata. Al termine di lunghe prove la fanciulla torna al suo compagno trasformata, consapevole e “individuata”; torna, ma in una dimensione superiore rispetto a quella di partenza. È, come spiega Eric Neumann, il percorso iniziatico di una psicologia femminile che deve entrare in rapporto col “maschile” senza esserne annullata:

il cammino d’individuazione di Psiche è un processo di plasmazione delle forze uroboriche fino allora prive di forma. [...] L’azione di Psiche ha spezzato definitivamente questo circolo. Hanno fatto irruzione luce e consapevolezza, e relazione individuale e amore hanno preso il posto del piacere anonimo e dell’oscuro abbraccio della mera istintualità.²⁰

Ciò che si realizza in questa favola è il “mistero” dell’unione in una coppia divina. Ed è proprio ciò che avviene nei versi di Alda Merini e che ella stessa spiega in *Reato di vita*:

E la figura di Orfeo che simbolo è?

Orfeo sono io. E io sono Euridice. Sono l’ambivalenza, l’androgino. La donna non si deve guardare, non si deve specchiare, insuperbire, ma deve vivere nell’umiltà il segreto della sua poesia. Il Mistero dell’amore poetico.²¹

La poetessa è la figura che nasce dall’unione e non dalla perdita. La coscienza femminile si sottrae ai pericoli mortali della mancanza di forma e della resa all’indifferenziato opponendosi con armi femminili, poetiche, e conseguendo una propria identità, una nuova dimensione d’esistenza, un nuovo rapporto nel quale “due” restano due nell’unione. Quindi non si identifica esclusivamente con l’una o l’altra *persona* della “coppia lirica”, ma fa della poesia il luogo della congiunzione di Orfeo ed Euridice, di Amore e Psiche, in un certo senso “superando” anche la figura di Saffo, nella quale mantiene di fatto immutata la dinamica lirica io-tu²².

Psiche ed Eros, finalmente “sposati” e accolti nell’Olimpo, avranno una figlia dal nome fatale: Voluptas.

²⁰ E. NEUMANN, *Amore e Psiche. Un’interpretazione nella psicologia del profondo*, Astrolabio, Roma 1989, p. 81

²¹ A. MERINI, *Reato di vita. Autobiografia e poesia*, Melusine, Milano 1994, p. 147.

²² Sulle ascendenze saffiche della Merini, comprovate dalle numerosissime affermazioni della poetessa nei versi, nelle prose e nelle interviste, cfr. P. SAGGESE, *Alda Merini, Saffo e la passione d’amore*, in «Riscontri», 2003, 2-3, pp. 67-78.