



Un disegno di Selene Favuzzi che illustra la poesia *Il gabbiano* di Alda Merini e Giovanni Nuti.

In ricordo di Alda

Omaggio a una delle voci più forti della poesia contemporanea, che ha celebrato con le sue parole l'Italia e le donne, dolore e speranza, amore e follia, il tutto e il nulla.

di Selene Favuzzi

Desiderava che la sua vita fosse più memorabile delle poesie.

Voleva lasciare un segno non solo nelle menti ma nei cuori.

Non temeva la morte e la desiderava quasi con dolcezza, verso la fine.

Il suo caparbio anticonformismo e quelle che lei chiamava "le ombre della mente" l'avevano portata su strade lontane: strade battute e sentieri di campagna, al limite con la follia.

Alda Merini.

Era considerata la più grande poetessa italiana vivente e molti s'erano accostati alla poesia grazie alle sue parole che si rivolgevano al lato più intimo di tutti noi.

Ha attraversato gli orrori di "quel poema di amore e di morte" chiamato manicomio e ne ha tratto fuori brandelli di senso, d'attaccamento alla vita e distacco da essa, frammenti di fede.

Sempre con una sigaretta accesa fra le dita e i capelli corti e ribelli, la sua voce roca raggiungeva l'animo di chiunque l'ascoltasse, lasciando dei piccoli semi,

che come nella parabola evangelica potevano cadere su terra fertile o meno, scavando a fondo nell'animo umano.

Poche parole; liriche brevi compongono le sue ultime raccolte.

Versi prosciugati sino all'immediatezza sempre priva d'ermetismo e termini che desiderano cantare la vita quotidiana e farla risplendere sino a brillare "come oro colato".

Questo sono le sue poesie: la grandezza della sua Musa era nell'umiltà del suo aspetto e del suo cuore; nel sorriso

sornione e autoironico che guardava il mondo specchiarsi in egual modo nell'arte e nelle cose più insignificanti.

Nasce a Milano il 21 marzo 1931 in una famiglia poco abbiente con tre figli (il padre era impiegato in una compagnia d'assicurazioni e la madre casalinga).

Bocciata nella prova di Italiano all'ammissione del liceo "Manzoni", frequenta le scuole professionali e inizia a studiare pianoforte, strumento che l'accompagnerà per tutta la vita.

Scrivendo le prime liriche appena quindicenne e l'anno successivo frequenta la casa di Giacinto Spagnoletti, considerato il vero scopritore della poetessa.

Lì incontra Maria Corti, Davide Turoldo, Luciano Erba e, fra gli altri, Manganelli, che sarà per lei maestro di stile, mentore e amante.

Purtroppo però già allora iniziano a richiudersi attorno a lei le rigide sbarre dei manicomi.

Nel 1950 Spagnoletti la include nella sua *Antologia di Poesia Italiana Contemporanea 1909-1949*, dove appaiono le sue liriche *Il gobbo* e *La luce*.

Da quel momento la sua vita segue due strade parallele e distanti, che si intrecciano in un unico vibrante serbatoio di vita da cui attinge per creare.

L'albatro (A. Merini, G. Nuti)

Io ero un uccello
dal bianco ventre gentile
qualcuno mi ha tagliato la gola
per riderci sopra
non so.

Io ero un albatro grande
e volteggiavo sui mari
qualcuno ha fermato il mio viaggio
senza nessuna carità di suono.

Ma anche distesa per terra
io canto ora per te
le mie canzoni d'amore.

(da *Vuoto d'amore*, Einaudi, Torino, 1991)

Il dolore ne ha sviscerato il fondo, il suo animo ribelle ne ha permesso il lucido sguardo, la follia vi ha aggiunto l'aura di grandezza che nasce da una lacrima scivolata su un sorriso.

La relazione con Salvatore Quasimodo e l'affetto degli amici più vicini, la stima di Montale e la pubblicazione delle sue poesie dall'editore Vanni Scheiwiller nel volume *Poetesse del Novecento*, s'alternano come lampi e bagliori improvvisi al matrimonio con il panettiere Ettore Carniti e alla nascita della prima figlia, al cui pediatra è dedicata la raccolta del 1955, *Tu sei Pietro*, a elettroshock e dolore attonito nel manicomio "Paolo Pini" sino al 1972, che provocano un silenzio durato vent'anni.

Con *La Terra Santa* la sua voce riprende forza e riparte dall'orrore ancora vicino, con l'intensità della follia alternata alla realtà, che le varranno il premio Librex-Guggenheim, alla pari di Luzi, Zanzotto, Caproni, Fortini.

Alla morte del marito, Alda inizia un'amicizia a distanza col medico e poeta tarantino Michele Pierri, al quale dedicherà numerose liriche e una raccolta poetica come *Rime petrose*.

Nel 1983 si sposano, e la poetessa si trasferisce a Taranto, dove la serenità è pur sempre precaria per il riaffacciarsi delle oscure ombre della mente, che continuano a far presa su di lei.

Subisce le torture di un ospedale psichiatrico pugliese, dal quale la nuova famiglia riesce finalmente a tirarla fuori nel 1986, quando decide di tornare a Milano, dove riprende a frequentare i vecchi amici.

Diverse pubblicazioni consolidano il suo ritorno sulla scena letteraria, raccolte del calibro di *L'altra verità. Diario di una diversa, Folle, folle, folle d'amore per te, Nel cerchio di un pensiero, Le briglie d'oro, La volpe e il sipario* e molte altre.

Nel 1996 Alda Merini viene proposta per il Premio Nobel per la Letteratura dall'Académie française.

È morta al San Paolo di Milano il 1° novembre e i funerali di stato sono stati celebrati nel Duomo.

Era una donna dalla levatura straordinaria, che l'Italia intera non deve e ha bisogno di non dimenticare, "perché se l'uomo non sente il dolore non sente né la musica, né la poesia, né la vita e neanche la morte". ■

Il deserto rosso

I vivi colori di una natura morente in un film che ha rinnovato la "forma" del cinema.

di Francesco Pipoli

Fabbriche e fumi, colori sbiaditi, fotografia sovraesposta e sfocata: nei titoli di testa si trova già in nuce tutto lo sviluppo di uno dei film più significativi del cinema di Michelangelo Antonioni: *Il deserto rosso*. Uscito nel 1964, il nono film del regista (il quarto con Monica Vitti) presenta un tema attualissimo in una forma già moderna. È la storia della moglie di un affermato ingegnere, Giuliana, che nel mondo borghese di una Ravenna industrializzata e disumanizzata prova a ricostruire un equilibrio precario dopo aver già tentato il suicidio. Nascosto ogni residuo della malattia dietro una fallace maschera di normalità, cerca la salvezza nell'amore per il figlio e nella relazione con un amico del marito, Corrado (Richard Harris).

Nel gioco delle simbologie, consueto in un regista come Antonioni, l'ambiente svolge un ruolo di primaria importanza: panoramiche di impianti elettrici, carrellate su rifiuti industriali, navi da carico che scivolano davanti alla camera fissa, si rincorrono in tutto il film. Il deserto industriale che circonda i personaggi impersona un duplice ruolo: è contemporaneamente specchio del loro stato interiore e causa del loro malessere, senza che si possa dire quale dei due momenti venga prima.

"Ho paura delle strade, delle fabbriche, dei colori, della gente, di tutto" è l'urlo di disperazione della protagonista, sempre più distaccata da un mondo perennemente tetro a causa dell'inquinamento, che l'inseguire le esigenze del progresso economico ha reso malsano e pericoloso. Così – come ha osservato Morando Morandini – la donna diventa "l'antenna più sensibile di una nevrosi comune nel contesto della società dei consumi e della natura inquinata".

L'altra funzione del paesaggio è affidata soprattutto al colore, che Antonioni, avvalendosi della collaborazione del geniale direttore della fotografia Carlo Di Palma, usa qui per la prima volta, facendone l'elemento unificante dell'intera opera. Nelle prime inquadrature il colore, come se fosse un'invenzione del cinema da utilizzarsi con parsimonia, sembra steso per brevi pennel-

late su una tela in bianco e nero; si procede poi verso un crescendo di tonalità e contrasti, fino a risolvere l'intera inquadratura in macchie colorate, grazie alla messa a fuoco imperfetta. Il colore è usato in funzione soggettiva, esprime stati d'animo, e per questo si allontana dalla sua forma naturale: alberi spogli dai rami viola brillano sullo sfondo di una palude nebbiosa; una bambina dalla pelle scura prende il sole su una spiaggia rosa, ricordando i dipinti esotici di Gauguin. Nell'ultima battuta del film, il giallo del fumo delle fabbriche è connesso con la presenza del veleno: il colore diventa, allora, simbolo di ciò che è nocivo; per questo motivo scompare in un rosa omogeneo quando si realizza l'amore tra la protagonista e Corrado, ultimo vano appiglio per la salvezza dal finale trionfo della malattia.

Il film è completo a livello formale e alla fotografia rivoluzionaria si affianca un sapiente uso dei suoni martellanti delle industrie che, insieme alla musica elettronica, fungono, invece, da centro unificatore per le singole scene. Sotto di essi la macchina da presa scorre fluida in movimenti arditi, mentre il regista gioca con un montaggio dai tagli netti, che si fa frammentato nella parte finale, dove gli stacchi non seguono più una logica temporale o narrativa.

Tutti questi elementi sono caratterizzanti di un film che è stato definito "mito della sostanziale e angosciosa bellezza autonoma delle cose" (Morando Morandini), ma che, proprio seguendo questa definizione, può essere considerato l'espressione dell'estetizzante bellezza autonoma della forma cinematografica, che nel cinema moderno, grazie proprio ad autori come Antonioni, inizia ad assumere una sua indipendenza dalla trama, centro imprescindibile del cinema classico. È per questo che *Il deserto rosso*, seppure meno riuscito di altri film del regista, incarna al meglio quel processo di gioco formale che sarà ammirato dalle generazioni successive, come quella della New Hollywood, che amerà, per usare le parole di Brian De Palma, "giocare con la forma" dei film italiani e francesi. ■