



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in

Filologia Moderna

Tesi di Laurea

***“Parole” di Antonia Pozzi:
un’analisi stilistica***

Relatore

Prof. Andrea Afribo

Laureanda

Martina Brentan

n° matr.1132566 / LMFIM

Anno Accademico 2017 / 2018

INDICE

INTRODUZIONE.....	5
Capitolo1: LE EDIZIONI DI “PAROLE”.....	7
Capitolo 2: ANALISI DELLO STILE DI “PAROLE”.....	13
2.1 Titoli.....	13
2.2 Aspetti metrici.....	15
2.2.1 Lunghezza delle poesie.....	15
2.2.2 Divisioni strofiche.....	15
2.2.3 Versificazione.....	18
2.2.4 Rime e pararime.....	21
2.3 Lessico.....	23
2.4 Figure retoriche.....	36
2.4.1 Similitudine, enallage, metafora e analogia.....	36
2.5 Aspetti sintattici.....	37
Capitolo 3:ANTOLOGIA DEI TESTI COMMENTATI.....	47
Meriggio.....	48
Amore di lontananza.....	52
Filosofia.....	55
Canto della mia nudità.....	58
Novembre.....	61
La porta che si chiude.....	64
In riva alla vita.....	68
Prati.....	72
Grido.....	75

In un cimitero di guerra.....	77
Alba.....	79
Lume di luna.....	81
Il porto.....	84
Riflessi.....	88
L'allodola.....	89
Lieve offerta.....	92
Sgorgo.....	94
Periferia.....	96
Viaggio al nord.....	99
Periferia.....	102
Via dei Cinquecento.....	105
Bibliografia.....	109

INTRODUZIONE

Il presente lavoro è un'analisi dello stile delle poesie di Antonia Pozzi.

Nel primo capitolo ripercorro la storia editoriale di *Parole*. Nel secondo capitolo presento un'analisi dello stile della poesia di Pozzi, presentando aspetti relativi a metrica, lessico, stile e sintassi. L'ultimo capitolo è un'antologia di testi commentati, che ho selezionato in quanto li ritengo significativi nell'esemplificare le caratteristiche dello stile analizzate nel capitolo precedente. I componimenti percorrono tutto l'arco della produzione poetica di Pozzi.

Capitolo1: LE EDIZIONI DI “PAROLE”

Nessuna delle oltre trecento poesie di Antonia Pozzi fu pubblicata mentre la poetessa era ancora in vita. Fu il padre Roberto Pozzi a volere un'edizione privata delle poesie della figlia già nel 1939, l'anno successivo alla sua morte. A lui va ricondotto insieme al merito di aver salvato dall'oblio un'opera di grande valore, anche un intervento di modifica cui sottopose i versi di Antonia per farli rientrare nel proprio gusto poetico e per nascondere la vicenda amorosa con Antonio Maria Cervi. La prima edizione pubblica vide la luce nel 1943 presso l'editore Mondadori e venne curata dall'amico Vittorio Sereni. Egli inizialmente non comprese appieno la portata della poesia della compagna di studi, tanto da applicare al titolo della raccolta *Parole* il sottotitolo *Diario di poesia*. L'edizione suscitò però l'interesse di Eugenio Montale che nel 1945 pubblicò un articolo sul “Mondo” di Firenze, che diventerà poi l'introduzione delle successive edizioni Mondadori¹. L'articolo ebbe l'effetto di provocare un ripensamento in Sereni circa la valutazione della poesia di Pozzi, tanto che in una lettera dell'8 dicembre 1945 scrisse ad Alessandro Parronchi²:

Nell'ultimo numero del “Mondo” mi ha lasciato una certa perplessità, per vari motivi, l'articolo di Montale. Prima di tutto, il suo giudizio all'Antonia (che tu sai, forse, quanto mi fosse amica) mi ha fatto rimordere il cuore di averla considerata più sotto l'aspetto della storia dell'anima.

Montale infatti, in un passaggio del suo scritto, si era così espresso:

Ci sono due modi di capire questo libro: si può leggerlo come il diario di un'anima e si può leggerlo come un libro di poesia. E se decidiamo per il secondo caso, vedremo Antonia cessare di essere facile e ovvia, ed acquistare il diritto ad essere giudicata in seconda istanza, alla stregua della poesia di sempre.

Nelle edizioni successive di *Parole* Sereni, perciò, fece progressivamente sparire il sottotitolo, togliendolo dalla copertina in quella del 1948 ed eliminandolo completamente in quella del 1964. Entrambe queste edizioni uscirono ne “Lo Specchio”

¹ Montale 1948 (poi 1964). Il testo è comparso per la prima volta col titolo *Parole di poeti*, “Il Mondo”, 1 dicembre 1945, p. 6; successivamente è stato in parte ripubblicato con il titolo *Poesia di Antonia Pozzi*, “La Fiera Letteraria”, 21 novembre 1948, p. 3.

² Colli – Raboni, a cura di, *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni – Alessandro Parronchi (1941 – 1982)*, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 58 (Bernabò 2009, 87)

di Mondadori, e Montale in proposito commentava, in margine all'articolo contenuto nell'introduzione: «non mi resta che rallegrarmi con l'editore, e un po' con me stesso per l'atto di fede che ha permesso di includere il libro in una collezione di opere poetiche veramente significative del nostro tempo».

Il giudizio critico di Montale circa la poesia di Pozzi oscilla: è entusiasta per «il “fuoco” che le sue poesie compongono nell'animo del lettore» e trova nella «purezza del suono e la nettezza dell'immagine il suo [di Antonia Pozzi] dono nativo», con questo collocandola tecnicamente alle esperienze versiliberisme del principio del secolo e di un certo Ungaretti. Tuttavia coglie anche nella poesia «un'aerea uniformità [che] era il suo limite più evidente».

Il Montale critico crede che le ultime prove di Pozzi la stessero avviando a «esperienze e impegni più penetranti». Il punto che rappresenta l'arrivo dell'opera della giovane poetessa quindi, sarebbe potuto diventare una felice “partenza”, se solo la sua vita non si fosse interrotta tanto precocemente.

Dei versi di Pozzi il Montale poeta si ricorderà molto più tardi quando calcherà una propria poesia anepigrafa del 1979 a Clizia sul modello di *Confidare* poesia di Pozzi del 1934, che tra l'altro era stato l'unico richiamo testuale nell'introduzione montalina.

Il primo verso della poesia di Montale cita letteralmente il primo verso di *Confidare*:

Confidare

Ho tanta fede in te. Mi sembra
che saprei aspettare la tua voce
in silenzio, per secoli
di oscurità.

A C.

Ho tanta fede in te che durerà
(è la sciocchezza che ti dissi un giorno)
finché un lampo d'oltremondo distrugga
quell'immenso cascame in cui viviamo.

Tu sai tutti i segreti,
come il sole:
potresti far fiorire
i gerani e la zàgara selvaggia
sul fondo delle cave
di pietra, delle prigioni
leggendarie.

Ho tanta fede in te. Son quieta
come l'arabo avvolto
nel barracano bianco,
che ascolta Dio maturargli
l'orzo intorno alla casa.

8 dicembre 1934

Ci troveremo allora in non so che punto
se ha un senso dire punto dove non è
spazio
a discutere qualche verso controverso
del divino poema.

So che oltre il visibile e il tangibile
non è vita possibile ma l'oltrevita
è forse l'altra faccia della morte
che portammo rinchiusa in noi per anni e
anni.

Ho tanta fede in me
e l'hai riaccesa tu senza volerlo
senza saperlo perché in ogni rottame
della vita di qui è un trabocchetto
di cui nulla sappiamo ed era forse
in attesa di noi spersi e incapaci
di dargli un senso.

Ho tanta fede che mi brucia; certo
chi mi vedrà dirà è un uomo di cenere
senz'accorgersi ch'era una rinascita.

Il debito verso la poesia di Pozzi è chiaro ed esplicito, e sembra confermare il giudizio positivo assegnato molti anni prima. Citiamo le parole di Giovanna Ioli in merito:

Montale non è un autore che sperpera parole senza un fine preciso e le sue citazioni sono sempre portatrici di un reticolo interpretativo che gli permette di spalancare una storia usando poche parole che la rispecchiano, come in un vero e proprio labirinto di rifrazioni. Ho tanta fede in te, dunque, scritta probabilmente nel 1979 con altre liriche dedicate a Clizia, si riallaccia a quel saggio del '45, che Montale

chiama “l’atto di fede”, appunto, “che ha permesso di includere il libro in una collezione di opere poetiche significative del nostro tempo”³.

Lo stesso Sereni includerà nella sua poesia, specialmente in *Frontiera* molti richiami testuali alla poesia di Pozzi, segnalati puntualmente da Georgia Fioroni⁴. È indubbio che l’appartenenza allo stesso ambiente culturale – letterario e un conseguente confronto costante dei propri versi con quelli degli altri appartenenti alla medesima cerchia intellettuale portasse a contaminazioni reciproche⁵. Ed è vero che non è possibile in alcuni casi stabilire chi sia stato il primo ad adottare un certo motivo tematico o stilistico. Tuttavia talvolta è stato possibile ricostruire il percorso di queste influenze; ad esempio per il motivo della frontiera, sappiamo che fu Pozzi ad inaugurarla. Compare infatti nella poesia *Viaggio al nord* del febbraio – marzo 1937 e tornerà in Sereni in *Inverno a Luino* scritta nell’aprile dello stesso anno⁶.

Tornando al percorso editoriale di *Parole* notiamo che, dopo il successo delle prime edizioni che portò negli anni ’41-’73 alla produzione anche di traduzioni antologiche dei versi di Pozzi in tedesco, romeno, inglese e spagnolo, negli anni Settanta la poesia di Pozzi venne dimenticata. Due le importanti eccezioni a questo panorama generale: nel 1972 la lettura di Carlo Annoni⁷ e nel 1976 l’antologia della poesia femminile in Italia dal primo dopoguerra in poi di Biancaria Frabotta, *Donne in poesia*⁸, che si apriva con alcune liriche di Pozzi.

La riscoperta di Antonia Pozzi iniziò alla fine degli anni Ottanta. Grazie a Onorina Dino e ad Alessandra Cenni vennero pubblicate le poesie che erano state escluse dalle precedenti edizioni e vennero ripristinate le lezioni originali di quelle poesie che avevano subito manipolazioni da parte del padre. È del 1986 *La vita sognata ed altre poesie inedite* e del 1989 *Parole* in edizione Garzanti. Nel 2004 vennero infine pubblicate presso Viennepierre le *Ultime poesie inedite*. L’edizione completa di tutte le poesie, quella cui ho fatto riferimento per il mio lavoro è *Parole. Tutte le poesie*, a cura

³ «Il primo a segnalare il debito montaliano verso la lirica di Antonia Pozzi è stato G. Savoca, *L’ombra viva della Bufera*, in *Tra testo e fantasma*, Roma, Bonacci, 1985, p. 168» (Mormina 2009b, 212)

⁴ Sereni 2013

⁵ Anceschi 1952 in Bernabò 2009, 103

⁶ Ivi, 94

⁷ C. Annoni, 1972, 242 – 259 (Ivi, 84)

⁸ B. Frabotta 1976 (Ivi)

di Graziella Bernabò e Onorina Dino, Milano, Àncora, 2015. Rimando alla nota *Norme editoriali e note al testo* in prefazione al testo per i criteri filologici adottati nella costruzione della raccolta.

Capitolo 2: ANALISI DELLO STILE DI PAROLE

2.1 Titoli

I titoli delle oltre trecento poesie di *Parole* presentano alcune caratteristiche di ripetitività e omogeneità, coerentemente con quanto avviene, come vedremo, anche per aspetti che riguardano il lessico e la sintassi dei testi.

Innanzitutto capita che lo stesso titolo venga assegnato identico o quasi a due o più poesie diverse. È il caso ad esempio di *Periferia*, titolo di due componimenti scritti a quasi esattamente due anni di distanza, 19 gennaio 1936 e 21 gennaio 1938. Come si vedrà nell'analisi, è interessante notare le somiglianze e soprattutto le differenze tra i due testi; in particolare nella seconda poesia si avverte la presenza di un elemento di denuncia sociale (e anche ambientale) assente nella prima. La riflessione sulla condizione di miseria degli abitanti della periferia milanese doveva derivare alla poetessa dalla frequentazione assidua di questi luoghi a partire dal 1937. Riflessione che trova riscontro nella scrittura a partire successiva e che vedrà l'esempio più emblematico in una delle ultime prove di Pozzi, *Via dei Cinquecento*.

Altre ripetizioni si trovano nei titoli che riportano una indicazione temporale che si riferisce al momento della giornata in cui è ambientata la poesia. È il caso di *Crepuscolo*, titolo che si ripete identico in due occasioni, e una terza volta con variazione *Ultimo crepuscolo*.

Citiamo alcuni altri esempi: *Mattino* (due volte); *Sera d'aprile*, *Sogno dell'ultima sera*, *Sera*, *Sera sul sagrato*, *Sera a settembre*; *Capriccio di una notte burrascosa*, *Notturmo invernale*, *Notturmo*, *Notte e alba sulla montagna*; *Alba*.

I titoli appena visti rispecchiano la ricorsività di un motivo all'interno di queste poesie, ma anche in altre con titoli diversi. Come vedremo, molto frequentemente nei testi viene esplicitamente indicata l'ambientazione temporale in un momento della giornata, con una preferenza per il tramonto, al quale è associato spesso un altro motivo ricorrente, anche nei titoli: il motivo del ritorno, del cammino verso casa sul far della sera. I titoli con questa indicazione sono *Ritorno vespertino* e *Ritorno serale*.

Altri titoli fanno riferimento alla stagione o al mese identificabili all'interno delle poesie in quanto esplicitamente dichiarati e/o per la presenza di elementi naturali e atmosferici che vi alludono. Questo motivo è un filo rosso che percorre la raccolta. Molti sono i titoli che riportano questa indicazione temporale: *Fantasia settembrina*, *Novembre*, *Notturmo invernale*, *Sera d'aprile*, *Settembre*, *Sole d'ottobre*, *Pianure a maggio*, *Precoce autunno*, *Ottobre*, *Maggio desiderio di morte*, *Periferia in aprile*, *Sera a settembre*.

I titoli sono formati per ampia parte da una sola parola, in genere un sostantivo (con modalità che possono ricordare Ungaretti), che soprattutto nella seconda metà della produzione è spesso preceduto dall'articolo determinativo. Questa caratteristica ci induce a ritenere la titolazione pozziana generalmente fedele alla trazione. Le eccezioni si trovano nelle poesie più antiche.

Ascrivibili alle novità novecentesche relative ai titoli individuate da Mengaldo⁹ sono i titoli estratti da un verso della poesia: in *Sorelle a voi non dispiace...* (verso incipitario) e *In riva alla vita*.

Altra novità è rappresentata dai titoli in cui viene intaccata una regola base del titolo tradizionale, ovvero la coreferenzialità di testo e titolo. Per le poesie *Visione*, *Largo*, *Deserto*, *Limiti* è infatti difficile individuare un collegamento logico tra titolo e contenuto del testo.

Bambinerie in tinta chiara ricorda titoli crepuscolari che contengono una sinestesia; e crepuscolari sono anche i titoli *Solitudine*, *Crollo e Io*, *bambina sola* e *Colloquio*, il quale come i *Colloqui* di Gozzano è anti-eloquente, anzi anti-lirico per eccellenza.

Alcune poesie presentano titoli almeno in parte extra-contenutistici, metasegnici. È il caso del trittico di canti del 1929 *Canto selvaggio*, *Canto rassegnato* e *Canto della mia nudità* e ancora *Elegia*, *Lettere brevi*, *Canzonetta*, *Fiabe*. Altri sono di tipo religioso-biblico: *Preghiera*, *Lamentazione*, *Preghiera alla poesia*.

⁹ Mengaldo 1991a

2.2 Aspetti metrici

2.2.1 Lunghezza delle poesie

Dei 322 testi di *Parole* 203 superano i 15 versi e si può pertanto affermare che le poesie lunghe sono una larga maggioranza all'interno della produzione di Pozzi. Senza poter parlare di divisioni nette e studiate, è però possibile individuare qualche tendenza metrica lungo l'arco temporale di scrittura.

Le poesie brevi si concentrano soprattutto nel primo anno di attività e ritornano poi dal 1935, quando la loro lunghezza si attesta circa sulla misura limite dei 15 versi.

Le poesie più lunghe superano i 60 versi: *Lamentazione* (64), *Il porto* (68), *L'incubo e Rossori* (72); *Colloquio* (78) e *Domani*, la più lunga, (79). Le poesie che superano i 70 versi sono tutte dei primi mesi del 1931; periodo a cui risalgono anche altri testi di lunghezza notevole: *L'orma del vento* 58, *Nel duomo* ed *Esempi* 55, *Sogno dell'ultima sera* 57. Con l'eccezione della prima dell'elenco e di *Nel duomo* le altre sono formate di un'unica lassa. L'adozione di un modulo ripetuto per un certo numero di testi con datazione ravvicinata è usuale nella poesia di Pozzi e riguarda molti aspetti dello stile (le stesse poesie appena viste presentano anche affinità sintattiche, quali le molte pause forti all'interno del verso).

All'estremo opposto, anche le poesie più brevi, che contano dai 3 ai 5 versi, sono tutte monostrofiche: *Crepuscolo*, 3 versi; *Visione*, 4 versi; *Sdolcinerie*, *Scambio*, *Minacce di temporale*, *Contemplazione istantanea*, *Deserto* e *Ai fratelli* 5 versi.

2.2.2. Divisioni strofiche

Le poesie pluristrofiche sono quasi il doppio delle monostrofiche, le quali sono più frequenti tra le prove dei primi anni (abbiamo visto sopra quelle del 1931). A partire dal 1933 inizia una maggiore alternanza tra le une e le altre, fino al passaggio alla prevalenza di pluristrofiche nella produzione dal 1934.

Tra le pluristrofiche l'isostrofismo perfetto è raro: lo troviamo in *Cadenza esasperata*, *Gelosie*, *Preghiera*, *Filosofia*, quartine a rima alternata le prime tre e incatenata la quarta; in *Paesaggio siculo*, *In sogno*, *Pianure a maggio*, quartine non rimate; e ancora in *Vicende d'acque*, *Fuochi di Sant'Antonio*, *Per Emilio Comici*.

L'isostrofismo imperfetto è, invece, più ampiamente diffuso: lo contiamo in circa una ventina di testi: *L'erica*, *Sonno*, *Ritorno serale*, *L'armonica*, *Cimitero di paese*, *Salire*, *Saresti stato*, *Maternità*, *Gli occhi del sogno*, *Minacce*, *Inverno lungo*, *Dopo la tramontana*, *Fiabe*, *Creatura*, *Radio*, *Brezza*, *Precoce autunno*, *La vita*, *Salita*, *Messaggio*, *Luci libere*.

Alcune poesie presentano poi uno schema alternato per quanto riguarda la lunghezza delle strofe, perfetto o imperfetto: *Sogno nel bosco* (6, 10, 6), *Strada del Garda* (10 4 9 4), *Barche* (6 12 6), *Non so* (5 3 5), *Fiume* (3 5 3 4), *Inizio della morte* (6 6 3 3); *Dopo* (2 4 2 4), *Sul ciglio* (3 1 3 3 1), *Notturmo* (3 2 2 4). Caso particolare è rappresentato dalla poesia *Echi* (4 6 4), nella quale le strofe prima e terza si ripetono identiche, a ricreare il motivo dell'eco.

La poesia del 1936 *A Emilio Comici* presenta lo schema: 5 1 5 6 5 6. Il verso isolato è l'endecasillabo (uno dei tre, su un testo di 28 versi) «Ti ha inchiodato il tramonto allo strapiombo»: la posizione staccata rispetto al resto del testo, ma anche, vorremmo notare, la lunghezza grafica del verso, rendono visivamente quanto enunciato dalla frase. Nella poesia *La roccia* del 1933 era già stato adottato un espediente analogo, con l'unico endecasillabo «fin che uno spigolo nero a strapiombo», seguito dal verso breve «spacchi l'azzurro». In questo caso però l'effetto risulta meno accentuato per via del contesto monostrofico. La poesia dal titolo emblematico *Sul ciglio* del 1935 presentava i due versi isolati «E a fianco il baratro» e «il volto della terra nel vuoto» con le due parole a fine verso di senso analogo allo *strapiombo*; la misura di questi versi però non è dissimile da quella dei versi adiacenti.

I versi isolati non sono infrequenti nei testi dal 1935 in poi. In *Sgelo* il verso «per aeree vie portati» può restituire come nei casi precedenti una percezione visiva del significato delle parole. In due casi è una domanda a rimanere sospesa tra gli spazi bianchi, senza ricevere risposta: «Non andiamo ai confini di una terra?» (*Approdo*) e «odi giunger gli

uccelli?» (*Mattino*). Nella poesia *Le montagne* è l'ultimo verso «e al brullo ventre fiorisca rosai» è l'ultimo verso a venire isolato, anche se sintatticamente legato alla strofa precedente, forse per potenziare la cifra lirica del verso. In una poesia come *Spazioso autunno* i due versi isolati «sono i visi delle ginestre morte» e «Inseguiamo fitte orme di zoccoli» perdono di peso in un contesto caratterizzato da strofe brevi e con rara punteggiatura. Non pochi sono infatti i testi nella poesia più tarda che presentano strofe brevi di 2 o 3 versi.

La divisione in strofe può servire a marcare alcuni passaggi, ad esempio segnare la progressione temporale. È il caso di *Febbre* del 1929, di due strofe, che si aprono rispettivamente con «Di prima notte» e «Più tardi». Nella poesia *Sogno nel bosco* del 1933 la prima strofa riporta l'indicazione «per tutto il giorno», la seconda «A sera [...] e all'alba». Le *Tre sere* della poesia omonima del 1934 si succedono in ciascuna delle tre strofe: «La prima sera», «Poi», «Stasera». Altrove il cambiamento riguarda il luogo, come avviene in *L'erica* del 1929: «Nel prato», prima strofa; «Nel bosco», seconda strofa.

La ripartizione in strofe può essere anche sfruttata a livello retorico. Le poesie *Barche* e *Attacco*, entrambe datate settembre 1933, presentano una ripartizione affine (altro caso di somiglianze tra testi con composizione ravvicinata nel tempo): sono divise in tre strofe e le strofe 1 e 3 si aprono rispettivamente con «Come» e «così», ripartendo graficamente i due membri del paragone. In *Vicende d'acqua* del 1929, i versi incipitari delle due strofe recitano «La mia vita era come una cascata» e «Ed ora la mia vita è come un lago»: alla progressione temporale tra la prima e la seconda strofa corrisponde un diverso comparante per il comparato *vita*.

La scansione delle strofe infine è segnata talvolta dalla ripetizione anaforica del primo verso di ciascuna strofa, o di parte di esso, come vedremo quando parleremo delle figure di ripetizione.

2.2.3. Versificazione

La poesia di Pozzi è caratterizzata da un'ampia gamma di versi di lunghezza diversa. Montale nella *Prefazione* dichiara che «Tecnicamente la sua lirica deriva dal versiliberismo del principio del secolo e da certe esperienze di Ungaretti»¹⁰.

Le prime prove di Pozzi, come abbiamo già in parte visto, sono caratterizzate da una metrica più riconoscibile. Individuiamo qualche caso di isostrofismo rimato che può essere di endecasillabi *Gelosie*, *Preghiera*; oppure di versi di lunghezza variabile, ma generalmente lunghi: *Spazzolate di vento*, *Cadenza esasperata*, *Filosofia*. Frequente è anche l'endecasillabo sciolto, in poesie con numero di versi variabile tra i 9 di *Un'altra sosta* e *Terrazza al Pincio* ai 37 di *Fantasia settembrina*. In altre poesie del periodo troviamo poesie di endecasillabi e settenari che possono essere variamente mescolati ad altri versi che in genere non superano la lunghezza di undici sillabe.

L'inserimento di versi brevi talvolta produce esiti significativi, come nel caso di *Meriggio* con il verso «io sono», che esprime una chiara consapevolezza dell'io nell'affermare la propria identità, attraverso una metafora. Mentre altrove, sembra seguire uno schema rigidamente scolastico, quando isola in numerose occasioni un avverbio in *-mente* all'interno di un verso parola: nella stessa *Meriggio* «perdutamente», in *Afa* «pesantemente», in *Pioggia* «penosamente» e «invincibilmente» e in *La porta che si chiude* «furiosamente» e «spietatamente». Pozzi riutilizzerà questo espediente però anche in una delle ultime poesie, *Via dei Cinquecento*, del 27 febbraio 1938, con l'avverbio «religiosamente»: il risultato in questo caso è, come vedremo nell'analisi della poesia, decisamente più originale.

A partire dalle poesie composte tra fine 1930 e inizio 1931 quali appunto *La porta che si chiude*, *Novembre* e *In riva alla vita* iniziano a comparire più frequentemente versi brevi e brevissimi alternati a versi più lunghi.

L'endecasillabo resterà il suo verso privilegiato e anche se la sua presenza si fa molto meno frequente, non scompare. Per un suo recupero significativo bisogna arrivare alla fine del 1934 con il “secondo canzoniere” d'amore dedicato a Remo Cantoni. Come

¹⁰ Montale 1948, 10-11

nota Fulvio Papi nelle poesie composte tra l'ottobre del 1934 e l'estate del 1935 «vi è la fioritura di versi brevi, simili al sussurro di una confessione come scoperta del proprio esperire, con l'endecasillabo che suggella la confessione e scolpisce il discorso»¹¹. E questo conduce a preziosi esempi di poesia, ad esempio in *Sorgo*:

perdutamente nascono pensieri
lieve trascorre una parola bianca
ancora il pianto ha dolcemente nome.

Per trovare una massiccia presenza dell'endecasillabo però bisognerà arrivare alla produzione dell'ultimo anno, in testi quali *Periferia in aprile* (4 endecasillabi su 17 versi), *Treni* (6 su 19), *Fine di una domenica* (7 su 25), *Le montagne* (6 su 17), *Voce di donna* (8 su 19), *Periferia* (9 su 22). In quest'ultima poesia citata è interessante notare la costruzione di un parallelismo, nel quale si alterna un verso lungo endecasillabo a uno brevissimo:

[mi conduci]
Vicino a vecchi dai lunghi mantelli,
a ragazzi
veloci in groppa a opache biciclette,
a donne,
che nello scialle si premono i seni –

Una struttura simile, che isola il secondo membro in un verso breve, era già di *Prati* del 1931, anche se con uno scarto di lunghezza minore tra primo e secondo membro:

che questa vita è,
dentro il tuo essere,
un nulla,
e che ciò che chiamavi la luce
è un abbaglio,
[...]

¹¹ Papi 2009, 23

E che ciò che fingevo la meta
è un sogno

Come abbiamo visto per i versi isolati, anche i versi brevi, in un contesto di versi più lunghi, hanno funzione di messa in evidenza. Un uso più studiato di questo espediente si trova nelle poesie più mature. In “*Don Chisciotte*” del 1935 troviamo la parola-verso «liberata»: la declinazione al femminile è spia dell’identificazione del protagonista del testo con l’io, o meglio con la poetessa stessa; questo fatto può creare un collegamento con la poesia *Il cane sordo* del 1933, il cui verso finale era composto di una sola parola, «libero». Sembra essere una conferma dell’identificazione dell’io anche con l’animale, la cui libertà è data dalla condizione di privazione del senso dell’udito. Altrove versi brevi possono aggiungere, rallentando il ritmo di un enunciato, un certo grado di lirismo a espressioni quali «A cuore scalzo / e con laceri pesi / di gioia». È questa l’ultima strofa della poesia *Luci libere* del 1938 e si differenzia dalle altre strofe appunto per la brevità dei versi che la compongono.

Vediamo infine un caso particolare di verso, l’unica occorrenza nella raccolta di verso a gradino. Si tratta della poesia *Intemperie* del 23 maggio 1935 nella quale Pozzi allude alla morte del compagno di università Gianni Manzi, che si era suicidato il 17 maggio 1935. Il verso a gradino è presente in due strofe, con due versi anaforici. La tipologia di verso ricalca la semantica della *scala bianca*:

Dove sei,
bianca scala?

 Ti scendevo

fra le robinie
e non aveva fosse la terra.

[...]

Dove sei,
bianca scala?

 M’è sfuggito

un grido: manca il suolo.

2.2.4. Rime e pararime

A conclusione di questa rassegna sugli aspetti metrici della poesia di Pozzi diamo uno sguardo al panorama delle rime, il quale, premettiamo, non è particolarmente ricco. È raro trovare uno schema di rime definito all'interno della raccolta. Le occorrenze si concentrano nella produzione più antica, dove persistono come abbiamo visto, altri aspetti relativi a una metrica non ancora liberata, quali la misura dei versi e la lunghezza delle strofe.

Nel caso di *Filosofia*, poesia di quartine a rima incrociata, è avanzabile l'ipotesi che Pozzi avverta l'esigenza di adottare una forma solenne e composta per narrare la tragedia altrui. All'interno delle strofe 2 e 3 inoltre ritorna inoltre più volte l'assonanza *-uxo*: in *caduto*, *sicuro*, *voluto* che anticipano le sonorità della paronomasia *lutto - lusso* al verso 11.

Le assonanze spesso intervengono anche a bilanciare l'assenza totale o parziale di rime, anche seguendo uno schema come nella poesia *In un cimitero di guerra* che presenta uno schema alternato ai versi 16-19 «pino», «croce», «infiggo», «tombe». A volte l'assonanza si riduce a sola insistenza sulla stessa vocale tonica. In *Canto della mia nudità*, per affinità con la parola *nudità*: languido, giunture, puro sangue, nuda qualcuno. Stesso suono vocalico si ripete in *La porta che si chiude*, in questo caso richiamando *chiude* e un senso appunto di chiusura: angusto, chiude, duro, luce.

Altre modalità di rima impropria frequentate sono la rima grammaticale (in *Meriggio*: sbocciare - affondare e al mezzo crudelmente – perduto; in *Amore di lontananza*: conservavo – accarezzavo); e la rima identica, o epifora: in *Novembre* è la parola significativa «crisantemi», in *Lieve offerta* per tre versi consecutivi è «vento» (insiste anche un'allitterazione onomatopeica con la parola «vive»).

Nella produzione più tarda rinveniamo la quasi totale assenza di rime o fenomeni pararimici: in *Periferia* del 1936 troviamo solo l'assonanza *echi – misteri*, mentre *Viaggio al nord*, *Periferia* del 1938 e *Via dei Cinquecento*, testi che analizzeremo nella seconda parte, sono totalmente anarimi. Per questi ed altri testi, che assommano a

questa caratteristica anche una varietà nella misura dei versi e delle strofe si può parlare di metrica libera secondo la definizione data da Mengaldo¹².

¹² Mengaldo 1991b

2.3. Lessico

Continuiamo questa analisi dello stile poetico di Antonia Pozzi con qualche osservazione sul lessico di *Parole*. Sin da una prima lettura delle poesie della raccolta si ha la percezione che le stesse parole vengano ripetute di testo in testo. In effetti, il lessico di Pozzi è caratterizzato da un alto tasso di ripetitività che interessa soprattutto la classe dei sostantivi.¹³ Essi, infatti, sono i principali responsabili del carattere uniforme e omogeneo del linguaggio della poetessa.

Chiaramente la ricorsività conferisce a queste parole un valore significativo e questo è confermato dal fatto che esse generalmente si trovano in punti notevoli del testo: nel verso incipitario o nell'*explicit*, oppure a inizio o fine verso, posizioni nelle quali sono spesso anche soggette ad anafora o epifora.

I lemmi in assoluto più ricorrenti, abbiamo detto, appartengono quasi esclusivamente alla classe dei sostantivi e sono: «cielo» (115 volte), «sole» (110), «vita» (92), «terra» (91), «mano» (90), «anima» (88), «sera» (83), «vento» (81), «ombra» (76), «occhio» (75), «stella» (72), «cuore» (71), «notte» (68). Tra questi si inseriscono un solo aggettivo «bianco» (91) e i verbi «vedere» (79) e «sapere» (75).

Possiamo notare innanzitutto la presenza di lemmi appartenenti alla sfera semantica della luce (*sole, stella*) e della sua assenza, il buio (*ombra, sera, notte*). Questi lemmi (insieme a «cielo») vengono usati soprattutto quando si indica il momento del giorno (a

¹³ I dati presentati di seguito sono tratti da Mormina 2009a. La concordanza è stata allestita da Mormina in occasione della tesi di dottorato *Storia e testo delle poesie di Antonia Pozzi. Concordanza e analisi*, Università degli studi di Catania, 2007/2008. Mormina rileva che il valore relativo alla frequenza media di utilizzo di un lemma (rapporto tra il totale delle parole impiegate e il numero di lemmi di base a cui esse sono riconducibili), che indica quante volte in media una parola compare nel testo, è pari a 8 e si colloca perciò tra i più alti attestati nella lirica del Novecento. Secondo quanto osservato nell'ambito della statistica linguistica, tra due opere di dimensioni diverse quella più lunga dovrebbe presentare di norma una frequenza media più elevata. Sebbene il lessico di Montale, che fra gli autori novecenteschi concordati possiede il vocabolario più esteso, sia lungo più del doppio di quello pozziano, la poetessa fa registrare una frequenza media nell'uso di un lemma maggiore (quella montaliana è di 7,14). Nel testo di Pozzi il gruppo dei sostantivi rappresenta il 45% del totale dei lemmi (valore inferiore, seppur di poco, a quello generalmente riscontrato negli autori concordati), e il 26,7% del totale delle occorrenze (valore superiore rispetto agli usi consueti). La conclusione è che percentualmente Antonia Pozzi impiega meno sostantivi degli altri autori, ma essi occupano più spazio nell'opera, e ciò evidentemente perché la poetessa inclina spesso verso la ripetizione. Un comportamento inverso si riscontra per la categoria dei verbi. Rispetto agli usi comuni, Antonia Pozzi impiega percentualmente più lemmi verbali diversi, realizzati però in un numero inferiore di occorrenze. Evidentemente questo significa un parco uso di ripetizioni. Il quadro descritto per i verbi vale anche per gli aggettivi, nei quali però i fenomeni sono meno accentuati.

volte con la specificazione della stagione come in *In riva alla vita* «sotto un cielo invernale senza rondini, / un cielo d'oro ancora senza stelle») in cui è ambientato il componimento, che spesso coincide con quello in cui il sole si trova in un punto notevole del suo tragitto, all'alba, al meriggio, o al tramonto. Molto frequente è, infatti, la dichiarazione esplicita dell'ambientazione temporale che, specialmente nelle poesie più antiche, si trova nel verso incipitario: «Stanotte i peschi» (*Mascherata di peschi*), «Stamattina» (*Presentimenti di azzurro*), «Al crepuscolo» (*Minacce di temporale*), «Stasera la mia sonnolenza» (*Pioggia*). La maggior parte dei testi è perciò caratterizzata da una certa gradazione di luce, che può subire variazioni all'interno di uno stesso testo (ad esempio in *Sogno nel bosco* e in *Le tue lacrime*), e che si trova su una scala che va dalla «doratura di sole» di *Meriggio*, alla notte nebbiosa di *Nebbia*.

Ai lemmi ad altissima frequenza appena visti, vanno aggiunti tutta una serie di altri lemmi, anch'essi molto frequenti, associati alla dicotomia luce – buio, e sono da una parte: *luce*, appunto, *lume*, *luna*; dall'altra: *buio*, *notturno*, *oscuro*. I due campi semantici, oltre a segnare lo scorrimento del tempo, portano con sé valori simbolici che, come vedremo, possono variare nel corso della raccolta.

Al campo semantico della luce va ricondotto anche l'aggettivo ad altra frequenza «bianco».

Esso è innanzitutto il colore della luce del sole, come leggiamo in *Distacco dalle montagne*: «bianchezza di sole» e in *Sole d'ottobre* «il sole [...] brucia / della sua bianca / bellezza».

Il bianco poi si trova spesso in contrasto con il nero o con altri lemmi appartenenti al campo semantico nel buio. In *Lieve offerta* il contrasto bianco – oscurità si sovrappone a quello alto – basso a indicare la poesia come aiuto ad affrontare le avversità della vita «Vorrei [...] / che la mia poesia ti fosse un ponte, / sottile e saldo, / bianco - / sulle oscure voragini della terra».

Nella poesia *In un cimitero di guerra* invece, è il colore della «coltre di neve» che ricopre le tombe; al bianco corrispondono qui la sacralità e il rispetto per i morti e il candore della neve contribuisce a creare un'atmosfera di «pace» che conduce l'io al «sogno / dell'estremo giacere» di contro alla «profonda / pena d'essere viva». In questa poesia quindi il bianco è associato alla morte, che ha qui connotazione positiva.

Altrove, al contrario, il colore bianco è associato alla vita, ad esempio in *Alba*: «Ed egli dormirà - / piccino - / nella sua culla bianca». In questo testo oltre al bianco anche la luce del sole che entra dalla finestra è segno di vita. La luce del sole può però anche in alcuni casi assumere una valenza negativa, ed essere ad esempio associata a un'idea di violenza distruttiva: «Io sono una nave [...] corrosa dal sole» *Il porto*, mentre il *Lume di luna* può compiere un miracolo di resurrezione: «Biancheggia l'anima al raggio / lunare [...] / sotto la pietra rinasce / d'incanto – il giardino distrutto. // Risorgono l'erbe calpeste - / rivivono gli alberi morti».

Come si può già aver intuito dagli esempi sopra riportati, la poca varietà di sostantivi, impiegati ripetutamente, viene compensata dall'originalità stilistica dell'uso. I lemmi ad alta frequenza infatti vengono spesso infilati all'interno di figure retoriche, accostati sapientemente a verbi ed aggettivi per creare sintagmi inediti.

Vediamo qualche esempio relativo ancora agli aggettivi bianco e nero. In *Giacere* l'aggettivo *bianco* riferito al sostantivo ad alta frequenza *anima* viene impiegato all'interno di una sinestesia: «il candore trasognato / di bere, / con le pupille larghe, l'anima bianca della notte»; il sostantivo sinonimo *candore* viene invece accostato all'aggettivo *trasognato*.

Nella poesia *Paura* l'aggettivo *nero* viene impiegato in un'enallage; nel verso «sotto il peso nero dei cieli», esso è riferito sintatticamente al sostantivo *peso*, ma a senso è legato a *cieli*.

Infine in *Notte e alba sulla montagna* troviamo entrambi gli aggettivi, *bianco* e *nero*, impiegati rispettivamente in una metafora e in un'analogia: «prati vestiti di seta bianca e gli alberi, draghi neri».

Gli esempi di questo tipo potrebbero continuare. Scopriremo oltre quanto la poesia di Antonia Pozzi sia estremamente ricca per quanto riguarda l'aspetto retorico.

Vediamo ora soltanto un paio di altri casi che coinvolgono gli altri lemmi del campo semantico di luce – ombra. Nella poesia *In riva alla vita* leggiamo la semplice similitudine: «l'ombra come una lunga mano velata» e in *Lume di luna* l'altrettanto facile metafora: «Stelle [...] / o fiori eterni».

Per terminare questa rassegna sui lemmi associati alla luce, segnaliamo che nelle poesie più tarde, quando l'ambientazione diventa spesso cittadina, la luce è quella artificiale dei fanali, la luce del sole incendia le fabbriche (*Periferia*, 1938) e la luce infine può segnalare una presenza umana: «Lampi di brace nella sera / e stridono / due sigarette spente in una pozza» (*Periferia*, 1936). La parola *fanale* è frequente in questi testi ambientata in periferia, nei quali ricorrono i motivi della fabbrica, dei treni, della nebbia, dei crocicchi, del gioco del calcio. È il lessico della *Linea lombarda* secondo la definizione di Anceschi¹⁴ che caratterizza anche il lessico del primo Sereni. In Pozzi si mescolerà nelle poesie più tarde anche un certo realismo di denuncia sociale (*Via dei Cinquecento*).

Tra le parole più alta frequenza *luce*, *buio*, *notte*, *stelle*, *cielo*, *cuore* rientrano anche tra quelle maggiormente presenti nel lessico di Ungaretti¹⁵. Non è un caso, infatti non solo queste, ma anche altre parole che troviamo frequentemente in Pozzi appartengono al repertorio ungarettiano: *mare*, *nebbia*, *amore*, *silenzio*, *acqua*, *morte*. Ed è soprattutto il modo in cui queste parole vengono usate a richiamare Ungaretti. Esse si trovano infatti spesso all'interno di sintagmi analogici che possono ricordare le modalità ungarettiane, come nei casi seguenti: «Il sudore perlaceo del mare» (*Crepuscolo*); «bagnarsi di luce» (*Meriggio*); «sforbiciare l'acquoso cielo» (*Minacce di temporale*); «a cuore scalzo» (*Luci libere*). In *Nebbia*, poesia del 1937, è presente un preciso rimando testuale a Ungaretti: «[...] un albero / solo ho compagno nella tenebra piovosa», mentre in Ungaretti: «Solo amica ho la notte» (*Segreto del poeta*).

Mentre il lessico ungarettiano, pur interessando soprattutto la produzione dei primi anni, ritorna, come abbiamo appena visto, in tutta l'opera di Pozzi, maggiormente circoscritto alle prime prove poetiche è quello crepuscolare, pur presente in modo massiccio. Toni riconducibili a una poetica crepuscolare che si fonda sulla sfera sentimentale e intimistica del soggetto, della sua depressione e regressione a fanciullo malato che piange¹⁶, e tipici soprattutto di Corazzini, si rintracciano in Pozzi in un titolo come *Io, bambina sola* e nelle espressioni «bimba malata» (*Febbre*), «io sono stanca, / stanca

¹⁴ Anceschi 1952, *Linea lombarda: Sei poeti*. (Editi e inediti di Vittorio Sereni, Roberto Rebora, Giorgio Orelli, Nelo Risi, Renzo Modesti, Luciano Erba). Ed. Magenta (Bernabò 2009)

¹⁵ Afrìbo in Afrìbo – Soldani 2012, 84

¹⁶ Ivi, 61-64

logora, scossa» (*La porta che si chiude*); «Ho le braccia dolenti e illanguidite» (*Solitudine*).

Il bacino lessicale crepuscolare, che in alcuni casi si sovrappone a quello di Ungaretti, è formato dalle parole ad alta frequenza: *cuore, anima, malinconia, buono, tristezza, solitudine, dolore, morire, bara, lutto, pianto, lacrime, vuoto*.

Sono questi lemmi frequenti e significativi anche in Pozzi. Nella poesia del 1929 *Cadenza esasperata* affianca a un certo espressionismo nella prima strofa, «Rabbiosa e scema esasperazione / delle mie unghie rosicchiate / e queste parole dannate / che graffiano la carta con furiosa esasperazione», toni crepuscolari nelle espressioni «melensaggine lacrimosa», «ansiosamente», «desolatamente», «una bambina che bamboleggerà sempre – come ha fatto finora -».

Vediamo di seguito una carrellata di altre occorrenze dei lemmi sopracitati: «lutto» (*Filosofia*); «e la mia animetta sbiadita / si stiracchia in singhiozzi, / per riscattare col dolore altrui / la sua vita inutile» (*Riscatti illeciti*); «Dopo tanto piangere, / mi sento fisicamente sfibrata» (*Crollo*); «Tu mi fai bianca e buona come un bimbo / che dice le preghiere e s'addormenta» (*Pace*); «lascia ch'io sola pianga» (*Lagrime*); «c'è un'aria d'abbandono, oggi, pei campi, / un'aria di solitudine festiva / che fa più triste la tristezza dell'ora [...] mi sento morire, morire di vergogna» (*Rossori*); «Tante volte piango, pensando / alla mia cinghia di scuola» (*Limiti*); «il cielo è cieco e stupito / come una tazza vuota» (*Vuoto*).

Come avviene nei crepuscolari anche nella poesia di Pozzi ogni cosa, umana o non, è coinvolta nei medesimi motivi: «cielo / malato di nuvole nere» (*Lampi*); «la roccia dura piange [...] un freddo pianto di gocce chiare» (*Dolomiti*); «Tetraggine lenta, sfinita / di un cortile umidiccio [...] malinconia di una piccola finestra a ogiva [...] foglie morte [...] povero tralcio» (*L'ora di grazia*).

Pozzi tuttavia non di rado esula dal ristretto campo semantico dei colori e dei suoni crepuscolari. Il bianco che è onnipresente nella poesia d'avanguardia come colore degli ospedali e della religiosità, assume in Pozzi, come abbiamo già visto, anche valenze diverse, molto distanti. Una connotazione che corrisponde a quella crepuscolare si rileva nella poesia *Deserto* nella quale il bianco è il colore della neve, ma anche di «un letto disfatto di ospedale».

La scala cromatica dei crepuscolari non si allontana mai dalle tinte tenui, dai grigi, mentre Pozzi predilige il netto stacco chiaroscurale e frequentemente compaiono colori più accesi: il verde dell'erba, l'azzurro del cielo (attribuibili a un chiarismo lombardo), il rosso del sangue, i tanti colori dei fiori, i colori accesi e preziosi degli affreschi e dei mosaici.

Il campo semantico e lessicale del *silenzio* è, invece, ampiamente frequentato anche nella poesia di Pozzi. Essa è infatti una poesia prevalentemente visiva; sono le immagini a riempire con la loro presenza il testo.

Il lemma *silenzio* quando compare è generalmente messo in evidenza dalla posizione, alla fine del verso, come avviene in *Sorelle a voi non dispiace...*, *Notturmo invernale*, *Sogno sul colle* («frate silenzioso»), *Sgorgo* («mute / stanze»), *La notte inquieta*; oppure occupa un verso intero in *La porta che si chiude* («il silenzio»), *In riva alla vita* («e silente»).

La natura è spesso la fonte del silenzio: un silenzio prodigioso di rispetto per i morti, «per voi taccion le strade / e tace il bosco d'abeti» (*In un cimitero di guerra*); un silenzio di pace che si trasferisce anche all'io «Boschi miei / vi è tanta pace / in questa vostra muta / rovina / che in pace ora alla mia / rovina penso» (*Settembre*); un silenzio di partecipazione commossa alle vicende umane «Montagne [...] mute piangete» (*Morte delle stelle*).

Nella poesia *Il cane sordo*, la condizione di perenne silenzio cui è soggetto l'animale, correlativo oggettivo dell'io¹⁷, è anche il motivo della sua libertà. «L'uso della sibilante in quasi ogni verso (*sordo, castello, sopra, spalti, protesi, sussulti, rimosso, nessuno, segreta, ecc*) allude al silenzio»¹⁸. Questo espediente retorico che riguarda l'aspetto fonico ritorna anche in altri testi: in *Novembre* «un'esile scia di silenzio / in mezzo alle voci» e in *Don Chisciotte* «Sulla città / silenzi improvvisi».

I suoni che emergono da questo fondo di silenzio sono pochi e contengono in genere una valenza simbolica forte. Uno dei suoni più frequenti è quello prodotto dalle

¹⁷ Bernabò 2009, 91-92

¹⁸ Spano 2008, 12

campane, sostantivo che ricorre in tanti testi. In *Ritorno serale*: è il loro suono a interrompere il silenzio: «mentre le stanche campane discordi interrogano il silenzio –». Quando, invece, il suono delle campane interviene a provocare un cambiamento nell'azione e innesca una riflessione, come avviene in *In riva alla vita*, si adotta l'espedito dell'anafora, quasi a riprodurre il suono ripetitivo dei rintocchi: «Gridano le campane, / gridano tutte / per improvviso risveglio, / gridano per arcana meraviglia».

Abbiamo detto poco sopra che quella di Pozzi è una poesia prevalentemente visiva e infatti, il suono può trasformarsi in immagine, come avviene in *Ritorno vespertino* «Inesorabili le campane / a mazzate sonore / percuotono il capo stanco del sole» e in *Notte e alba sulla montagna*: «Già escono dai campanili le voci / delle nuove campane: / a groppa a groppa, / urtandosi, salgono - / gregge in cerca del sole -».

Questo vale anche per altri tipi di suoni; troviamo spesso, lungo tutta la raccolta, sintagmi che costituiscono sinestesie che coinvolgono udito e vista: «gocciola qualche nota» (*Riscatti illeciti*), «sviolinata crepuscolare» (*Quadro*), «argenteo canto» (*Lume di luna*) «silenzio oscuro» (*Notturmo*); «la nebbia, candore sordo» (*Tre sere*); «bianco urlo» (*Sgelo*); «ridere rosso, il peso / del silenzio» (*Periferia*).

Per quanto riguarda i suoni umani, se per antonomasia crepuscolari sono il silenzio e il pianto, riteniamo che di ascendenza ungarettiana sia l'urlo, il *Grido* di «/-aiuto-/-» di una poesia del 1932.

Da ultimo per quanto riguarda il confronto con la poesia d'avanguardia, se la massiccia presenza di lessico botanico da un lato può rimandare a un motivo del lessico crepuscolare, che usa una nomenclatura precisa di stampo pascoliano, dall'altro lato è pur vero che Pozzi usa certe terminologie da esperta conoscitrice della natura, specialmente montana. Lo dichiara esplicitamente lei stessa in *Radici*: «E conosco / io sola / il nome d'ogni fiore / che fiorirà».

Notiamo a margine che, soprattutto nella produzione dei primi anni si rinvennero tracce di lessico (e non solo) da Leopardi, Pascoli e D'Annunzio, ma anche dantismi, che Pozzi cerca di riproporre con esiti personali nella propria poesia.

Di Leopardi troviamo l'impiego di parole dell'Infinito quali appunto «infinito», «siepe», «mare» (Amore si lontananza), ma anche un sintagma come «per le mute / stanze» che ricorda le «quiete / stanze» di *A Silvia*, per altro con identico enjambement cataforico.

Per quanto riguarda invece Pascoli segnaliamo l'uso di deverbali in -io del tipo «balenio» (*Pioggia*), «brulichio» (*Ritorni*), «rimescolio» (*Terrazza al Pincio*), «lavorio» (*Giorni in collana*), «mormorio» (*Vicende d'acqua*).

La poesia *Pace* dedicata ad Antonio Maria Cervi vede nel verso incipitario un richiamo esplicito al D'Annunzio di *La pioggia nel pineto* con l'imperativo del vero – parola «Ascolta:».

Echi danteschi infine si avvertono in *In riva alla vita*: la dittologia con polisindeto «e deserta e silente», riferita a «via», la parola «vita», il sintagma «in mezzo», «i giunchi», pianta del *Purgatorio* e infine l'*explicit* «cammino».

Abbiamo incontrato più volte nella nostra analisi fino a questo punto il motivo della morte, legato alla luce e al buio e al lessico malinconico crepuscolare.

La poesia di Pozzi è in effetti serpeggiata dall'idea della morte con ovvie ricadute sul lessico. Tuttavia è da osservare un aspetto particolare per quanto riguarda l'uso del lemma «morire». Partiamo dall'analisi di alcuni versi della poesia *Il porto*¹⁹ datata 20 febbraio 1933, di cui si conservano le varianti.

25 io sono una nave che cerca

26 [un porto suo per morire]

27 [per morire]

I versi 26-27 del manoscritto autografo sono stati entrambi espunti. Adriana Mormina osserva che:

¹⁹ «Tutte le citazioni delle poesie di Antonia Pozzi sono tratte da *Parole*, ed. critica a cura di A. Cenni e O. Dino, Milano, Garzanti, 2001. L'apparato critico, selettivo, non comprende le varianti studiate nel presente saggio. Ringrazio Onorina Dino, custode dell'Archivio Pozzi, per avermi consentito di consultare tutti i manoscritti dell'autrice e il materiale conservato» (Mormina 2009b, 205-206)

La poetessa ha scritto per due volte, e per due volte cancellato, l'espressione «per morire». Nella stesura definitiva non ne resterà traccia, l'idea della morte sarà trasfigurata in metafora: «io sono una nave che cerca / per tutte le rive / un approdo». Ora, il lemma verbale «morire» è usato dall'autrice in complesso 36 volte di cui 7 accompagnate da negazione. Ciò significa che per più di un quinto le occorrenze del lemma affermano il non verificarsi dell'azione, il suo vanificarsi. Gli usi registrati per gli altri poeti del Novecento danno valori molto distanti²⁰. A parte Gozzano, nessun autore, nemmeno quelli che presentano frequenze assolute più elevate di Antonia Pozzi (e Gozzano è tra questi), associa la negazione al verbo «morire» così tante volte come fa la poetessa milanese, né per alcuno la forma negativa rappresenta un quinto del totale delle occorrenze del lemma.

Nei testi poetici di Antonia Pozzi è forte il bisogno di scongiurare la morte, che spesso affascina con la sua promessa di pace e di riposo. Perciò la sequenza di varianti espunte ne *Il porto* potrebbe essere una conferma di questa tendenza a rimuovere la morte nella sua forma positiva e a eliminarla dallo spettro delle possibilità che si presentano all'uomo che cerca di alleviare il dolore del vivere.

Alla morte Pozzi infatti spesso allude per mezzo di perifrasi: «se accadrà ch'io me ne vada [...] quando accadrà che senza ritorno / io me ne debba andare» (*Novembre*), «il sogno / dell'estremo giacere» (*In un cimitero di guerra*).

Alla sfera semantica della morte appartengono tutta una serie di parole, che in parte rientrano nel lessico crepuscolare, e sono: *cimitero* (in *Sterilità*, *Luce bianca*, *Cimitero di paese*), *tomba* (in *Offerta a una tomba*), *cassa* e *bara* (in *L'incubo*), *croce* (in *In un cimitero di guerra*). A queste si aggiungono fiori e piante tipicamente cimiteriali: i crisantemi (*Novembre*), i «grevi mazzi» (*I fiori*), l'«additare nero di cipressi» (*Offerta a una tomba*).

Come le altre parole chiave, queste che riguardano il campo semantico della morte vengono evidenziate tramite la loro posizione all'interno del verso o del testo, oppure coinvolte in figure di ripetizione.

Sono isolate nell'ultimo verso della poesia le espressioni «amore morto» (*Inezie*), «sulle madri dei morti» (*I mosaici di Messina*), «morire» (*La roccia*), «nella sua bara» (*Fiume*), «sulla strada del morire» (*Inizio della morte*), «bara» (*Saresti stato*), «temere e chiamare la morte» (*Nebbia*).

²⁰ «ad esempio, Govoni usa il lemma 20 volte, e soltanto 1 volta lo fa precedere dalla negazione; Corazzini se ne serve in totale 91 volte, delle quali 3 hanno forma negativa; in Gozzano il rapporto è di 56 con 9; in Moretti di 20 con nessuna; in Palazzeschi di 59 con 4; in Sbarbaro di 23 con 1; in Ungaretti di 24 con 1; in Montale di 70 con 2; in Saba di 40 con 1» (Mormina 2009a, 205-206)

In *Capriccio di una notte burrascosa* la parola «morti» è ripetuta in anafora per quattro volte negli ultimi cinque versi della poesia.

Interessante notare a chi sono riferite queste espressioni. I morti possono essere i già morti, in particolare i morti di guerra, tra i quali un posto d'eccezione spetta ad Annunzio Cervi, il fratello poeta di Antonio Maria, al quale sono dedicate intere poesie. La morte dei caduti di guerra però, pur essendo già avvenuta viene assimilata alla vita, in espressioni ossimoriche quali «No, non sei morto» e «la tua morte è Vita» in *Vita*.

Il lemma *morte* o altre espressioni ad esso affini non vengono impiegati per un altro decesso già avvenuto, quello del cane di famiglia, nell'elogio *Per un cane*.

La morte sembra riguardare maggiormente le persone ancora in vita, quali *in primis* l'io stesso che in svariate occorrenze immagina o sogna la propria morte (*Canto selvaggio*, *Canto della mia nudità*, *Alpe* per citarne alcune), addirittura in *Sogno sul colle* afferma che desidererebbe essere un frate e, dice, «scavarmi / lentamente una fossa [...] mi coricheranno / ponendomi sul cuore / come fiori / morti / queste mie stanche mani / chiuse in croce».

Il lessico della morte investe altresì la natura, coprotagonista con l'io di tante liriche: *Bontà inesausta*, «foglia morte»; *La sorgente*, «in terra / muore a singulti la tua vita effimera»; *Spazio notturno*, «ginestre morte»; *Approdo*, «volpi gracili vedute morire».

Nel mondo umano c'è anche una categoria di individui, quella dei bambini, che oscilla tra la pienezza vitale e la morte. I bambini che cantano al suono delle campane rappresentano la massima espressione di vita a cui l'io guarda mantenendo una certa distanza, da *In riva alla vita*. Dall'altro lato però il bambino di *Filosofia* «in ventiquattro ore è morto, atrocemente» e per quello di *Inezie* «bisogna / in mezzo al pianto pensare / a prender le misure della bara». In entrambi i casi l'insistenza su un motivo come questo è finalizzata alla resa di un messaggio di grande valore per la poetessa: una riflessione sul senso della filosofia e della religione nel primo caso e sulla tragicità della fine dell'amore nel secondo. A questo proposito notiamo che, tra vita e morte c'è un limbo di non-vita in cui abita il «bimbo mio non nato» (*Domani*), il figlio desiderato e mai avuto da Antonio Maria Cervi, citato in molti testi. L'aggettivazione

attribuita al sostantivo bimbo/bambino è in questo senso significativa: in *Scena unica* «bambino / finto», in *Fiabe* «bambino / addormentato» in entrambi casi *explicit* del testo.

Ritorniamo per finire quest'analisi lessicale a quanto già accennato circa quella che potremmo definire, insieme all'io, la protagonista della poesia di Pozzi, ovvero la natura, e in particolare quella montana. Si è già fatto riferimento al lessico botanico che può avere una derivazione crepuscolare di stampo pascoliano, ma che può anche essere frutto dell'esperienza di vita della poetessa.

Alla montagna e ai suoi elementi viene spesso associato un lessico che rimanda al corpo femminile e alla maternità: «grembo della montagna» in *Tramonto corrucciato*, «Cervino [...] al tuo grembo» in *Cervino*, «il canto del torrente [...] sopra il suo grembo» in *Attendamento*.

Vediamo di seguito una poesia, una delle ultime scritte da Pozzi che contiene una sorta di omaggio a quelle che per lei sono le madri montagne:

Le montagne

Occupano come immense donne

la sera:

sul petto raccolte le mani di pietra

fissan sbocchi di strade, tacendo

l'infinita speranza di un ritorno.

Mute in grembo maturano figli

all'assente. (Lo chiamaron vele

laggiù – o battaglie. Indi azzurra e rossa

parve loro la terra). Ora a un franare

di passi sulle ghiaie

grandi trasalgon nelle spalle. Il cielo

batte in un sussulto le sue ciglia bianche.

Madri. E s'erigon nella fronte, scostano
dai vasti occhi i rami delle stelle:
se all'orlo estremo dell'attesa
nasca un'aurora

e al brullo ventre fiorisca rosai.

Pasturo, 9 settembre 1937

Le montagne subiscono una personificazione (si vedano le espressioni sottolineate) in *immense donne* con la capacità di procreare.

Anche le *Dolomiti* acquistano vita in quanto «Non monti, anime di monti sono / queste pallide guglie».

Con modalità ungarettiane le montagne sono in *Morte delle stelle* con un'analogia, «Montagne - angeli tristi», mentre nella poesia precedente, *La grangia*, la stessa identificazione avveniva per mezzo di una similitudine: «La montagna [...] sembra un grand'angelo».

La partecipazione dell'io al mondo naturale è confermata dall'uso di apostrofi quali in *Distacco dalle montagne* «Questa è la prova / che voi mi benedite – / montagne –» e in *Settembre* «boschi miei»; in quest'ultimo esempio l'aggettivo possessivo apporta una connotazione affettiva come anche in *Sogno dell'ultima sera* «la mia montagna».

Il lessico della montagna è ampiamente frequentato: oltre ai fitonimi quali *stella alpina*, *colchici*, *asfodeli*, *miosotidi*, *abeti*, si rinviene un ampio lessico appartenente al campo semantico dell'ambiente montano: *roccia*, *nevai*, *lago*, *sorgente*, *cascata*, *vetta*, *cima*, *prati*, *boschi*, *pascoli*, *greggi*; *capriolo*, *falco*, *daino*. Oltre a questi nomi comuni Pozzi inserisce anche toponimi che rimandano a luoghi più o meno circoscritti: *Montello*, *Cervino*, *Grappa*, *Dolomiti*, *Cimon della Pala*.

Interessante è notare l'inserimento soprattutto nella seconda parte della produzione poetica, di lessico preso dalle fiabe (la stessa parola fiaba torna in occorrenze), che spesso è associato alla montagna: in *Notte e alba sulla montagna* come abbiamo già visto a proposito dell'uso degli aggettivi bianco e nero, leggiamo l'analogia « gli alberi,

draghi neri». In *Fiabe* l'ambiente montano «tra filari di guglie grigie» è popolato da «donne con i capelli verdi», «nani», «tesori sepolti» e «arcobaleni».

Nell'ultima strofa della poesia appena citata troviamo il verbo per eccellenza collegato alla montagna nella poesia di Pozzi, il verbo *salire*: «Sali» (*Fiabe*), «non si può salire» (*Lago in calma*), «che sale» (*Domani*), «salire» (*Sogno sul colle*); e inoltre i sostantivi «salita» (*Capriccio di una notte burrascosa*) e «ascesa» (*Dolomiti*).

2.4 Figure retoriche

2.4.1 Similitudine, enallage, metafora e analogia

La poesia di Pozzi è ricchissima a livello retorico. Come abbiamo già osservato in precedenza, la retorica frequentemente interviene a bilanciare la sovrabbondanza di ripetizioni a livello lessicale. Gli stessi sostantivi vengono impiegati all'interno di sintagmi con esiti di volta in volta originali. La figura retorica a cui Pozzi fa più ampiamente ricorso è la similitudine. In una poesia brevissima, di soli 5 versi, come *Deserto* del 1932 una similitudine occupa il testo per intero:

A notte
ombre di cancelli sulla neve
come ombre di grate
sopra un letto disfatto
di ospedale.

Nelle prime prove di scrittura sembra sfruttare questo strumento come espediente per alzare la temperatura poetica del testo. Le similitudini a quest'altezza hanno caratteristiche di semplicità e chiarezza e coinvolgono generalmente l'io ed elementi della natura: *Soste*: «anima [...] come mollusco gelatinoso», *Canto della mia nudità*: «e le caviglie e le giunture, / ho carni e salde come un puro sangue», *Copiatura*: «l'anima [...] come un'avvinazzata corolla di papavero».

Altra modalità per l'aumento della liricità è l'impiego dell'enallage: «un additare nero di cipressi» (*Offerta a una tomba*), «corrosione tremula della pioggia» (*Pioggia*); «tensione nella del mio piede» (*Canto della mia nudità*); «striata da un tremulo volo di stelle filanti» (*In riva alla vita*); «sotto il peso nero dei cieli» (*Paura*).

Nonostante similitudini del questo tipo di quelle viste sopra permangono a lungo nelle poesie di Pozzi (*Prati*: «siamo come l'erba dei prati», *Paura*: «nuda come uno sterpo», *Giorno dei morti*: «e resto come un pioppo nudo», *Sogno nel bosco*: «Io [...] come ciuffo d'erice»), notiamo via via comparsa di immagini più ardite.

Già ne *La porta che si chiude* del 1931 la similitudine che troviamo in apertura «io [...] come il pilastro di un cancello angusto» dà avvio a due complessi grappoli metaforici,

che coinvolgono il campo semantico della luce e quello del buio, quello dell'aperto e del chiuso (analizzeremo nel dettaglio questa poesia e i suoi artifici retorici nella seconda parte).

Nella di poco successiva *In riva alla vita*, la similitudine «io [...] come un cespo di giunchi» è inserita all'interno di una più complessa figura metaforica: «[...] ed io sosto / pensandomi ferma stasera / in riva alla vita / come un cespo di giunchi / che tremi / presso un'acqua in cammino».

Nella poesia più tarda gli accostamenti di comparato e comparante si fanno più originali. In *Confidare* del 1934 la similitudine è resa insolita per la presenza di un comparante non usuale: «[...] Son quieta / come l'arabo avvolto / nel baraccano bianco».

La similitudine diventa analogia esplicita quando accosta due elementi appartenenti a campi semantici distanti: ne *La notte inquieta* del 1935 troviamo l'accostamento «l'alba come una foglia / dissepolta che ci insegue».

Analogie implicite sono invece presenti sin dalle prove più antiche: «gocciola qualche nota smorta» (*Riscatti illeciti*), «bere [...] l'anima bianca della notte» (*Giacere*); come anche analogie implicite: «Prato azzurro del cielo» (*Sera d'aprile*); «gran velo del cielo»; «il mare eterno di te» (*Giorno dei morti*).

Analogie più ardite appartengono, ancora un volt, alla produzione più matura: «quando / il suolo lieve mi fiorirà / la grazia / delle tue labbra» (*Sgelo*), analogia implicita; «A cuore scalzo / e con laceri pesi / di gioia» (*Luci libere*), analogia preposizionale.

In queste ultime prove anche una metafora semplice è resa originale dal contesto in cui è inserita. In *Fine di una domenica* il campo semantico del figurante che si trova in *explicit* di strofa, prosegue con senso proprio strofa successiva «il cielo dello stadio bianco, quasi / soffice lana. // Calmi greggi dormono».

2.4.2 Figure di ripetizione: anfora e allitterazione

Ricordando quanto abbiamo visto a proposito dell'alto tasso di ricorsività del lessico, guardiamo ora alle figure di ripetizione, e in particolare all'anafora. La ripetizione di

una o più parole all'inizio di un verso è frequentissima in tutta la raccolta, con effetti diversi, tra alcuni testi e altri. Si tenga presente che quelle descritte di seguito sono tendenze che si è cercato di individuare nell'evoluzione della poesia di Pozzi lungo la raccolta che segue un ordine cronologico di successione dei testi. Pertanto sarà possibile trovare testi che presentano caratteristiche non affini a quelle degli altri coevi.

Nelle poesie più antiche, nelle quali è più forte l'influsso di motivi crepuscolari, l'anafora ha il compito di enfatizzare ciò che l'io intimamente sente e vuole. Frequenti sono le ripetizioni di forme verbali esortative rivolte a un tu che a volte può essere individuato nell'anima stessa dell'io, secondo un motivo di Corazzini. In *Canto della mia nudità* all'anafora «Guardami», «Guarda», «Vedi» si somma un *ordo verborum* marcato, con l'inversione dell'ordine sostantivo – aggettivo, che conduce a toni quasi melodrammatici: «pallida è la carne mia», «incavato ho il ventre», «Incerta / è la curva dei fianchi». Analogamente, anche gli altri due canti del trittico presentano anafore; in *Canto rassegnato* ancora un imperativo, questa volta rivolto all'amato «mio dolce amico»: «Vieni», due volte; e in *Canto selvaggio*: «Ho gridato di gioia», due volte, «Ho adorato», più la preposizione *su*, in tre versi successivi.

Toni più malinconici compaiono in una poesia come *Lagrime*, nella quale la stessa frase viene ripetuta prima in posizione di anafora e poi di epifora: «Lascia ch'io sola pianga [...] Lascia ch'io pianga». Con ordine invertito in *Alpe* «[...] Sì, bello morire. [...] Bello cadere». Anche in *Vita*, dedicata ad Annunzio Cervi troviamo la stessa tipologia di ripetizione, in questo caso per negare la morte del caduto in guerra: «No, non sei morto» (versi 1 e 9), perché, come afferma nel verso conclusivo «nel mio amore, la tua morte è Vita». Come si era visto per *Canto della mia nudità*, anche in questo caso, si aggiunge a scopo enfaticamente anche un ordine sintattico marcato: «[...]L'anima agguantata / m'hai e sgualcita[...]» ai versi 1 e 2 è ripreso in anafora ai versi 6 e 8: «scagliato l'hai». Nei soli primi 9 versi della poesia quindi si accumulano molte ripetizioni.

Un alto tasso di ripetitività caratterizza anche le poesie scritte a partire dal tardo 1930 e che presentano novità a livello metrico, quali l'introduzione di versi brevi e brevissimi. Anche le ripetizioni presentano caratteristiche nuove.

Originale in *Novembre*, è l'attacco copulativo «E» di ciascuna delle due strofe. Inoltre i versi più brevi del testo, 3 e 4 «di me / nel mio mondo», si ripetono quasi identici nel terzultimo e quartultimo verso: «per me / nel mondo». Il testo è interamente percorso da figure di ripetizione. Già nella prima strofa l'anafora di «resterà» e il parallelismo: «[...] un'esile scia di silenzio / in mezzo alle voci - / un tenue fiato di bianco / in cuore all'azzurro -». Altra anafora riguarda il pronome «qualcuno» intervallato dal verso con la ripetizione a contatto «chissà dove – chissà dove»: con questo espediente, al quale va aggiunta l'epifora di «crisantemi», viene riprodotta l'angosciosa speranza dell'io di non venire dimenticata.

Un'analoga ricchezza di figure di ripetizione, con effetti simili, caratterizza anche molti testi coevi, tutti con accenti crepuscolari: *La porta che si chiude*, *In riva alla vita*, *L'incubo*, *Domani*, *Rossori*, *La disgrazia*. In *Sogno dell'ultima sera* Pozzi adotta anche la ripetizione ternaria di origine pascoliana e riproposta dai crepuscolari: «è l'ultimo, è l'ultimo, è l'ultimo», «piangendo, piangendo, piangendo».

Un effetto diverso ha l'anafora nella breve poesia *Grido* del 1932: i primi tre dei complessivi dieci versi presentano la metafora «Non avere», che prosegue con un sintagma di uguale significato ai versi 5 e 6 «essere senza». Questo elenco che insiste sulla negazione apre il terreno al prorompere al verso 8 del grido di «- aiuto -», il verso – parola che concentra su di sé tutto il senso del testo. Nel componimento precedente *Prati*, invece, l'anafora di «Forse» nell'*incipit* delle strofe 1 e 2 lasciava aperta una possibilità di senso per la vita.

La poesia *Il porto* del 1933 che prende spunto dal motivo del *Battello ebbro* di Rimbaud somma alle moltissime anafore anche allitterazioni, probabilmente in questo caso su ispirazione simbolista. Stessa cosa succede nei testi coevi *Lume di luna* e *I fiori*: un grande numero di ripetizioni, anafore ed epifore, e ricco tessuto fonico. In *Lume di luna* il verso «antico argenteo canto», la somiglianza fonica tra le parole riproduce una certa musicalità. E la parola *canto* rima con *pianto* del verso seguente, creando un ossimoro. In *I fiori* le allitterazioni creano una sorta di parallelismo, che si sovrappone a quello sintattico: «E questo mare nero / e questo cielo livido / e questo vento avverso».

Questi testi rappresentano probabilmente la vetta di ripetitività nella raccolta. Nella produzione successiva troviamo soprattutto richiami a distanza che rivestono un ruolo almeno potenzialmente logico-costruttivo sull'impianto globale della poesia, ad esempio delimitando le ripartizioni strofiche del testo. L'anafora riguarda per intero il primo verso (*Stelle sul mare*), o solo parte di esso (*Inezie*), e può interessare tutte le strofe o solo alcune (*Come in una fiaba*), eventualmente con una successione di anfore diverse (*Ninfee*). L'anafora può scandire anche un testo monostrofico (*Acqua alpina*). Per differenziare questo schema può in una poesia come Settembre Pozzi ricorrere al chiasmo: «Boschi miei [...] miei boschi».

È nell'ultima parte della produzione, dal 1935 in poi che si verifica una sorta di liberazione da questa, a volte eccessiva, presenza ripetizioni, le quali a livello lessicale si diradano fortemente, anche se persistono e anzi aumentano quelle foniche: in *Sgorgo*, nessuna anafora o epifora, ma molte allitterazioni; in particolare l'ultima strofa è investita dall'insistenza su due suoni: «si stempera l'inverno nello sgorgo / del mio più puro sangue, / ancora il pianto ha dolcemente nome / perdono».

Possiamo notare in questo una convergenza tra l'ultima Pozzi e il primo Sereni. Come nota Dal Bianco, «in *Frontiera* sono piuttosto rari i richiami lessicali forti in configurazione anaforica»²¹. Tuttavia non sembra intervenire in Pozzi, contrariamente a quanto avviene nella poesia dell'amico, un'abbondanza di anfore grammaticali, che coinvolgono in particolare le preposizioni *di* e *a*. Questo motivo che accomuna Sereni agli ermetici è infatti quasi assente in Pozzi (anfore di questo tipo si trovano, non a contatto, in *Morte di una stagione*: «A buio [...] All'alba»; *Periferia* del 1936: «Fra lame d'acqua buia [...] Fra poco»; *Periferia* del 1938: «a ragazzi [...] a donne»), che usa piuttosto ripetizioni di elementi di scarso peso semantico non in anafora, ma in costruzioni ternarie asindetice. In *Via dei Cinquecento*: «odor di cenci, d'escrementi, di morti —».

La predisposizione al parallelismo di varia natura, ad esempio sintattica o riguardante modi e tempi verbali, è comune a Pozzi e Sereni. In Pozzi è caratterizzata dall'asindeto. Di seguito alcuni esempi:

²¹ Dal Bianco 1997, 362

Treni: «e per le mute vie serali, ai lenti, / legni dei carri e dentro il sangue». *Montagne*: «se all'orlo estremo dell'attesa / nasca un'aurora // e al brullo ventre fiorisca rosai». *Voce di donna*: «Curva sul focolare aduno bragi, / sopra il tuo letto ho disteso un vessillo»; «con la fiducia che dai alle cose / come acqua che versi sulle mani / o lana che ti avvolgi intorno al petto». *Viaggio al nord*: «I nostri fiori / son fari rossi e verdi / alle folate di tormenta, l'albero / di nostra vita si biforca agli scambi»; con chiasmo e polisindeto: «t'uccide / tra lumi or sottilissima la neve / e il vin dolce ti smemora / terra perduta».

Nella poesia *Via dei Cinquecento* del 27 febbraio 1938, una delle ultime poesie composte da Pozzi vengono sovrapposti due parallelismi a costruzione ternaria. Il primo riguarda l'ultimo verso della prima strofa e i primi due della seconda e costruito sul *non*. Il secondo coinvolge i primi tre versi della seconda strofa, e il legame in questo caso è semantico – sintattico. Vediamo di seguito il testo:

Pesano fra noi due
troppe parole non dette

e la fame non appagata,
gli urli dei bimbi non placati,
il petto delle mamme tistiche

La costruzione ternaria oltre che in questo testo è presenti anche in altri componenti di questa fase di produzione. Ad esempio in *a Emilio Comici* troviamo due tricolon; nel primo i membri sono preceduti da articolo, nel secondo invece no (come vedremo l'omissione dell'articolo è frequente nelle ultime prove poetiche):

Dove hai lasciato le tue vesti,
i volti
delle ragazze, i remi?

[...]

Né la luna
disgelerà giardini, chiaro riso
di donne intorno ad un fanale,
o tepido
sciogliersi di capelli [...]

Le ripetizioni, come abbiamo accennato per le poesie *Il porto*, *Lume di luna* e *I fiori*, riguardano anche l'aspetto fonico. Una diffusa presenza di allitterazioni interessa maggiormente l'ultima produzione; per citare alcuni testi: *Spazioso autunno*, a Emilio Comici, *Viaggio al nord*, *Treni*, *Periferia* del 1938, *Via dei Cinquecento*.

L'insistenza su un suono può portare con sé delle valenze di significato. Possono rivestire una funzione onomatopeica: ne *Il cane sordo* «sopra gli spalti [...] senza sussulti» e in *Novembre* «scia di silenzio» la sibilante riproduce la condizione di silenzio. Stessa cosa vale per il rumore del vento in *Risveglio notturno* «l'urlo del vento ai vetri» e in *Prati*: «vive nel vento». Il sintagma «ridere rosso» di *Periferia* mima il suono della risata.

Spesso le allitterazioni si concentrano nell'ultimo verso della poesia per metterlo in evidenza: in *Risveglio notturno*, «Dov'era Dio?»; *Stagioni* (verso staccato), «Voglia di vita»; *Sogno sul colle*, «chiuse in croce»; *Naufraghi*, «ricoprirsi si rovi / nati in noi»;

Una funzione analoga hanno le allitterazioni che interessano le dittologie: *La porta che si chiude*, «stanca logora scossa»; *In riva alla vita*, «deserta e silente»; *Sera d'aprile*, «sole / stupita»; *Rossori*, «piccola, piccina, oscura»; *Incantesimi*, «lenta e lieve».

2.5 Aspetti sintattici

Analizziamo ora qualche aspetto che riguarda la sintassi delle di *Parole*. La poesia di Pozzi è generalmente paratattica, ma è soprattutto nelle prove prime prove, quando l'influsso crepuscolare si fa sentire anche a livello lessicale, che l'andamento è più prosastico²². In comune con i crepuscolari, oltre ai diffusi fenomeni di ripetizione, vi è anche l'aumento della dialogicità. I tu cui l'io si riferisce con forme testuali tipiche del discorso orale, sono vari, innanzitutto l'amato, in *Pace* («Ascolta», «Vedi», «Ma vieni»), *Flora alpina*, *Canto rassegnato* («Vieni»), *Le mani sulle piaghe* («E quando te ne sarai andato, / fratello»); *Preghiera* («Accettami così, ti prego [...] fammi credere // alla vita, Antonello»), *Colloquio* («Ti ricordi, mio piccolo amore [...] Piccolo amore, piccolo amore, Ti rammenti?»). Oppure può esserci un dialogo impossibile con il bimbo mai nato: *Domani* («Oh bimbo, bimbo mio non nato [...] Vedi, piccolo»). E ancora Lucia Bozzi in *La porta che si chiude* («Tu lo vedi, sorella [...] -tu lo sai- »), o altre amiche, in *Sorelle a voi non dispiace....* Nella poesia *L'incubo* si rivolge alla nonna, «Nonna, stanotte / ho sognato ch'eri morta» e agli uomini che portano la bara con discorso diretto libero, dal verso 50 fino alla fine. Il tu può essere altresì, come avviene nei crepuscolari, una proiezione dell'io: «Anima, sii come il pino» (*Esempi*), «Anima, del tuo fiorire / perché ti duole?» (*Crepuscolo*), «O vita» (*Sonno*). In *Canto della mia nudità* il tu cui sono indirizzati gli imperativi non è specificato «Guardami, sono nuda [...] Guarda [...] Vedi».

Ancora crepuscolare è l'adozione in questo contesto di una punteggiatura fitta, che conduce alla frantumazione della frase. Ciò avviene in particolare nell'appena citata *Canto della mia nudità* e in altre poesie del 1929. Nel verso in cui questo si verifica si genera un enjambement con il verso successivo.

In queste poesie però l'ordine delle parole può essere marcato, al contrario di quanto avviene per la paratassi crepuscolare, nelle quale non intervengono fenomeni retorici di compenso di questo tipo. Prendendo ancora come esempio *Canto della mia nudità* troviamo un ordine aggettivo – sostantivo marcato, che dona un tono patetico: «pallida è la mia carne mia [...] incavato ho il ventre [...] incerta è la curva dei fianchi».

²² Afribo in Afribo - Soldani 2012, 67-68

Prendiamo spunto da quanto abbiamo appena visto per le prime prove poetiche di Pozzi per osservare i cambiamenti nella sintassi nella produzione successiva. Un andamento dialogico è meno frequente nelle prove più mature, ma non compare mai, e un tu è rintracciabile anche in alcune ultimissime prove.

Per quanto riguarda la punteggiatura invece, essa si fa meno fitta, nelle ultime prove e comunque ricorre nelle posizioni canoniche di fine verso o fine strofa. Una costante che percorre tutta l'opera è l'uso del trattino che può sostituire tutto la gamma dei segni di punteggiatura di pausa. In una prova giovanile come *Filosofia*, il trattino aggiunge dettagli: «un marmocchio di otto mesi – robetta molle, saliva, sorrisino -», oppure aveva una funzione contrastiva: «e trovava soltanto un riso velato – un povero riso in sordina». In *Riflessi* elimina la mediazione del come nell'analogia: «Parole – vetri». In uno degli ultimi componimenti, *Via dei Cinquecento* la funzione è invece quella di enfatizzare il tricolon in climax: «e l'odore - / odor di cenci, d'escrementi, di morti -».

Altro tratto caratteristico, che ritorna saltuariamente in vari punti della raccolta, è l'uso dei puntini di sospensione, più frequentemente nelle ultime poesie: *Fine di una domenica*, *Periferia*, *Luci libere*, *Per Emilio Comici*.

La tendenza poi per la sintassi a oltrepassare i limiti del verso è propria un po' di tutta la raccolta. Come vedremo quando analizzeremo questa poesia, in *Amore di lontananza*, uno dei primi componimenti, Pozzi prende spunto da Leopardi per enjambements che non hanno però in Pozzi la stessa funzione. In questa prova precoce sembra piuttosto che ad una scrittura prosastica venga applicato l'endecasillabo e che quindi la frase si interrompa al raggiungimento del numero di sillabe. All'estremo opposto per quanto riguarda la cronologia delle poesie, in *Treni* del 1937, in un contesto di metrica libera i molti enjambements contribuiscono a creare un'atmosfera allucinata.

Per quanto riguarda l'*ordo verborum*, notiamo un'inversione dell'ordine nome - aggettivo analoga a quello delle prime prove anche in *La notte inquieta* del 1935, «dissepolti foglie» e in *Periferia* del 1936, «curvi profili, laceri varchi». Delle inarcature riguardano testi appartenenti all'ultima produzione; nell'ultima strofa di *A Emilio Comici*: «ma te solo / vedrà / alla tua fune / gelida avvolto»; e in apertura di testo in due componimenti, *La Sorgente* «Al tuo monte / che il vento esilia / dietro siepi di gemme

chiuse / risali in sogno» e *Fine di una domenica* «Rotta da un fischio all'ultimo tumulto / s'è scomposta la mischia».

Vediamo infine due caratteristiche relative alla sintassi dell'ultima Pozzi che si rintracciano anche nella poesia ermetica, ovvero il sostantivo assoluto, non preceduto dall'articolo e un uso improprio delle preposizioni. Per quanto riguarda il primo aspetto vediamo nella poesia a *Emilio Comici* abbiamo già visto la presenza di due tricolon, uno con l'articolo davanti a ciascun membro e l'altro senza. Ancora in *Viaggio al nord* leggiamo «l'albero / di nostra vita» e «il vin dolce ti smemora / terra perduta» e in *Periferia in aprile* «Intorno aiole». Per quanto riguarda invece le preposizioni, in *Viaggio al nord* *a* è usata al posto di *in*, rendendo possibile il parallelismo: «son fari rossi e verdi / alle folate di tormenta, l'albero / di nostra vita si biforca agli scambi»; in *Periferia in aprile*: «in quella / che ancor resta alle cime / umida neve»; *Fine di una domenica* «a fronte d'alte case / in rozze strade».

Capitolo 3: ANTOLOGIA DEI TESTI COMMENTATI

Meriggio

(a L.B.)

In questa doratura di sole
io sono
una gemma pelosa
legata crudelmente con un filo di refe
perché non possa sbocciare
a bagnarsi di luce.
Accanto a me tu sei
una freschezza riposante d'erba
in cui vorrei affondare
perdutamente
per sfrangiarmi anch'io
in un ebbro ciuffo di verde –
per gettare in radici sottili
il mio più acuto spasimo
ed immedesimarmi con la terra.

Milano, 19 aprile 1929

Circa la genesi di questa che è una delle prime prove della sua produzione poetica, si è forse autorizzati a pensare che Antonia Pozzi abbia messo in versi una riflessione nata nell'immediatezza dell'esperienza di trovarsi immersa in un assolato pomeriggio primaverile. La scrittura non ha dunque origine da un pensiero astratto, ma l'impulso viene generato da una circostanza concretamente vissuta. La poesia porta, infatti, data

19 aprile 1929 e il titolo *Meriggio* indica il momento della giornata che fa da sfondo alle immagini metaforiche del componimento. La collocazione temporale non è esplicitata nel testo, al contrario di quanto avviene in altre poesie dello stesso periodo, nelle quali, invece, in posizione incipitaria troviamo questo riferimento, più o meno specifico («Stanotte», «Stamattina», «Al crepuscolo», «Oggi», «Ieri»)²³. In *Meriggio* esso è comunque desumibile dal verso 1 «In questa doratura di sole», dove il deittico che precede l'enallage indica la specificità di un particolare momento che l'io lirico vive in prima persona.

La dedica a *L.B.* è già presente nella precedente *Soste* dell'11 aprile 1929, e ritornerà in altre poesie successive. Si tratta dell'amica Lucia Bozzi²⁴ la quale, grazie a questo riferimento, è possibile identificare con il «tu» del verso 7.

Ci troviamo in presenza di un componimento breve, un'unica lassa di 15 versi di lunghezza variabile, dalle 3 sillabe del verso 2 alle 13 del verso 4. Questa disomogeneità è però compensata attraverso due elementi che restituiscono ordine e circolarità. Il centro della poesia è occupato dall'unico endecasillabo «una freschezza riposante d'erba»; e il primo e l'ultimo verso contano entrambi 10 sillabe. Si viene così quindi a creare un effetto di specularità e viene contestualmente messo in evidenza il verso 8.

Il testo è povero a livello rimico, infatti, sono individuabili solamente due rime grammaticali tra i versi 5 e 9 *sbocciare - affondare* e tra 4 e 10 (ma al mezzo) *crudelmente - perdutoamente* in cui il secondo elemento della coppia è una parola-verso (10). Non intervengono fenomeni pararimici di compenso quali assonanza e consonanza e anche il tessuto fonico non è particolarmente ricco. Sono da segnalare l'allitterazione alla fine del verso 4 «filo di refe», e quella che interviene a legare i versi 5 e 6, tra i quali insiste un tenue enjambement «sbocciare / a bagnarsi».

La poesia è chiaramente divisibile a livello retorico e semantico in due parti le quali corrispondono a livello sintattico a due periodi separati dal punto alla fine del verso 6. Uno schema semplice che vede la presenza di una figura metaforica per ciascuna delle due sezioni, come vedremo di seguito.

Dopo l'espressione temporale al verso 1, i versi 2-6 sono occupati da una metafora in cui l'io si autorappresenta come «una gemma pelosa / legata crudelmente con un filo di

²³ Rispettivamente in *Mascherata di peschi*, *Presentimenti di azzurro*, *Minacce di temporale*, *Le pratoline*, *Bambinerie in tinta chiara*.

²⁴ Si veda la nota a *Soste*, Pozzi 2015, 46

refe / perché non posa sbocciare a bagnarsi di luce». Notiamo già in questa e in altre prove precoci un tratto che attraverserà tutta la poesia pozziana, ovvero l'identificazione, tramite similitudine o metafora, dell'umano con elementi del mondo naturale (ma l'identificazione spesso avviene anche con oggetti); mentre meno frequentemente è il figurato ad essere elemento della natura e il figurante ad essere umano, come nella di poco precedente *Mascherata di peschi*. Questa di *Meriggio* è la prima occasione nella quale Pozzi si vale per rappresentare sé stessa della metafora e non della similitudine («come un cencio cinerino», «come un mollusco gelatinoso»)²⁵ o di una forma volitiva («vorrei essere anch'io un rapanello»²⁶). L'«io sono» viene isolato a occupare l'intero verso 2, come a voler evidenziare il fatto di essere riuscita a trovare un'immagine di cui è finalmente soddisfatta per descrivere sé stessa: un io che avverte con disagio l'impossibilità di una vita piena e libera²⁷. La metafora è impreziosita dall'analogia e sinestesia «bagnarsi di luce». Non viene lasciato al lettore il compito di trarre da solo una riflessione sul senso della metafora, ma viene guidato in questo da un avverbio dal significato inequivocabile: «crudelmente». Sul piano lessicale è interessante notare la presenza di due sostantivi, appartenenti allo stesso campo semantico, emblematici di tutta la raccolta, «sole» e «luce»²⁸, entrambi in posizione di fine verso.

La seconda parte, versi 7-15, gira anch'essa intorno a una metafora con il mondo vegetale. Il «tu» per l'io lirico è, con una enallage, «una freschezza riposante d'erba». L'espressione relega il figurante in ultima posizione, dando precedenza alla sensazione appunto di «freschezza» che guadagna l'autorità di sostantivo, perdendo la funzione di aggettivo. La metafora continua coinvolgendo anche l'io che vorrebbe essere protagonista della stessa identificazione. Il focus quindi resta per un solo momento sul «tu» e torna repentinamente sull'io. Da notare infatti, i due verbi intransitivi pronominali «sfrangiarmi» e «immedesimarmi», il pronome «io» in punta di verso e il possessivo «mio». La trasformazione che porterà all'«immedesimarmi con la terra» dell'io nell'ultimo verso è graduale e scandita dall'anafora di «per», ai versi 11 e 13. Interessante a livello lessicale il verbo intransitivo «sfrangiarmi», che rende in modo

²⁵ Rispettivamente in *Cencio e Soste*

²⁶ *Primizie di stagione*

²⁷ Bernabò 2015, 19

²⁸ Mormina 2009a, 361. Il lemma «sole» ricorre 110 volte, secondo solo a «cielo», 115.

visivo l'atto di diventare un ciuffo d'erba. L'aggettivazione poi aiuta nell'intento di esprimere attraverso le parole un desiderio dell'anima; in particolare si veda «freschezza *riposante*» (dove il sostantivo, abbiamo visto, è da pensare come un aggettivo elevato a nome) e «il mio più *acuto* spasimo» (in cui l'aggettivo, già dal significato potente, è al grado superlativo). A livello lessicale notiamo infine, come nella prima parte la presenza di un lemma ad alta frequenza nell'intera produzione, ovvero l'ultima parola della poesia «terra»²⁹.

Per concludere, un'analisi della sintassi, che si presenta complessivamente lineare. I due periodi sono caratterizzati da andamento ipotattico, senza risultare ostici per la comprensione. Non si rilevano infatti inarcature. Fatto notevole è l'asindeto tra le due subordinate coordinate, collegate da anafora, tra i versi 12-13, separati da un trattino «-», segno grafico che ritorna più volte nell'opera della poetessa.

²⁹ Ivi. Il lemma ricorre 91 volte

Amore di lontananza

Ricordo che, quand'ero nella casa
della mia mamma, in mezzo alla pianura,
avevo una finestra che guardava
sui prati; in fondo, l'argine boscoso
nascondeva il Ticino e, ancor più in fondo,
c'era una striscia scura di colline.
Io allora non avevo visto il mare
che una sol volta, ma ne conservavo
un'aspra nostalgia da innamorata.
Verso sera fissavo l'orizzonte;
socchiudevo un po' gli occhi; accarezzavo
i contorni e i colori tra le ciglia:
e la striscia dei colli si spianava,
tremula, azzurra: a me pareva il mare
e mi piaceva più del mare vero.

Milano, 24 aprile 1929

L'unica lassa di 15 endecasillabi sciolti, insieme ad alcuni emblematici rimandi lessicali («colline», «colli», «orizzonte», «mare») fanno riecheggiare in questi versi l'*Infinito* leopardiano. Anche la situazione descritta, dell'io di fronte a un paesaggio, è propria dell'Idillio e, benché la precocità di questo componimento all'interno della produzione pozziana, possa far presagire di trovarsi di fronte a una prova scolastica di "copia-incolla", vedremo di seguito come gli esiti della poetessa siano totalmente originali.

Altro elemento che accomuna le due liriche è la presenza di un significativo numero di enjambements: «l'argine boscoso / nascondeva» (4-5), «non avevo visto il mare /che una sol volta» (7-8), «ne conservavo/ un'aspra nostalgia» (8-9), «accarezzavo / i contorni» (11-12); preceduti da due più deboli «casa/ della mia mamma» (1-2), «guardava/ sui prati» (3-4). Ci sembra che Pozzi adotti questo espediente per rendere più discorsivo, fluente e prosastico il racconto di un ricordo, come se lo stesse narrando a voce. Una funzione quindi completamente estranea a quella che la critica ha ipotizzato per l'*Infinito*³⁰, e che potremmo definire prosastici.

Amore di lontananza è, infatti, l'affiorare alla memoria di un momento del passato, probabilmente dell'infanzia (si veda l'affettuosa espressione «della mia mamma»). A proposito di ciò notiamo l'uso dei tempi verbali: l'incipitario «Ricordo» al presente è seguito dallo svolgersi del pensiero al tempo imperfetto. Nell'*Infinito* invece, vige il presente associato all'uso dei deittici «quest'ermo colle e questa siepe».

La situazione descritta, abbiamo detto, è simile tra le due poesie: un io che guarda l'orizzonte, ma in Pozzi la veduta non è ostacolata; la pianura si apre davanti a lei e la vista arriva fino al profilo della «striscia scura di colline». L'«argine boscoso» che «nascondeva il Ticino» ricorda la siepe di Leopardi che impedisce la vista, ma si tratta qui solo di un veloce passaggio nella poesia, certamente non un motivo centrale. Inoltre, nessuna sensazione uditiva irrompe nella scena, nessun «vento» leopardiano.

La vista dell'io pozziano è una vista per gradi: uno sguardo che va oltre la finestra (forse rimando al lessico leopardiano, i «veroni» di *A Silvia* e le «finestre» de *Le Ricordanze*), va «in fondo», all'argine, e «ancora più in fondo», alle colline.

Il panorama provoca un sentimento di nostalgia e piacere per un altrove, un luogo che l'io cerca di ricreare con l'immaginazione. E all'orizzonte appare il mare. Come accennato sopra, notiamo la presenza di lessico preso dall'*Infinito*. Il «colle» compare alla fine del verso 6 e al verso 13 rispettivamente nelle varianti «colline» e «colli». Anche «orizzonte» è in posizione di fine verso (10), come le due occorrenze di «mare» (7 e 14), che si sommano a una terza, penultima parola del verso 15, seguita solo l'aggettivo «vero» che chiude la poesia. Il sostantivo *mare* in Pozzi è usato nel suo significato proprio, non nell'uso metaforico leopardiano.

³⁰ Mengaldo 2011, 68

In questa parte del testo è interessante notare a livello retorico lo zeugma con sinestesia ai versi 11-12 «accarezzavo i contorni e i colori tra le ciglia», dove il verbo appartenente alla sfera semantica del tatto è associato a un elemento visivo.

Per quanto riguarda l'aspetto fonico notiamo qualche assonanza a compensare l'assenza di rime (fatta eccezione della grammaticale *conservavo – accarezzavo*): *casa*, *mamma*, *guardava*; *fondo*, *boscoso*, *fondo*. Non poche poi le allitterazioni del testo «*mia mamma*, in *mezzo*» verso 2, «*striscia scura*» verso 6, «*socchiudevo... occhi... accarezzavo... contorni... colori*» versi 11-12, «*pareva... piaceva più*» versi 14-15.

A livello sintattico prevale la paratassi. Notiamo la coordinazione per asindeto nella prima parte della poesia, versi 1-6 e nella parte finale, versi 10-15. Sono presenti in questi due luoghi anche pause medio - forti all'interno del verso, 4, 11 e 14. L'asindeto è anche tra i due predicativi del soggetto all'inizio del verso 14 «*tremula, azzurra*».

Filosofia

Non trovo più il mio libro di filosofia.
Tiravo in carrettino
un marmocchio di otto mesi – robetta molle, saliva, sorrisino.
Quel che m'ingombrava le mani, l'ho buttato via.
Il fratellino di quel bimbetto,
a due anni, è caduto in una caldaia d'acqua bollente:
in ventiquattro ore è morto, atrocemente.
Il parroco è sicuro che è diventato un angioletto.
La sua mamma non ha voluto andare al cimitero
a vedere dove gliel'hanno sotterrato.
Pei contadini, il lutto è un lusso smodato:
la sua mamma non veste di nero.
Ma, quando quest'ultima creaturina,
con le manine, le pizzica il viso,
ella cerca il suo antico sorriso:
e trova soltanto un riso velato – un povero riso in sordina.
Oggi, da una donna, ho sentito
che quella mamma, in chiesa, non ci vuole più andare.
Stasera non posso studiare,
perché il libro di filosofia l'ho smarrito.

Carnisio, 7 luglio 1929

Caso rarissimo nell'intera raccolta di poesia che unisce le caratteristiche di isostrofismo e della presenza di uno schema di rime riconoscibile. Il testo di 20 versi è suddiviso in 5 strofe di 4 versi ciascuna a rima incrociata AbBA cDDC EFFE GHHG iLII. È avanzabile l'ipotesi che Pozzi avverta l'esigenza di adottare per questo testo una forma solenne e composta per narrare la tragedia altrui. I suffissi delle rime bB (*carrettino*

sorrisino), cC (*bimbetto angioletto*) e GG (*creaturina sordina*) sono ascrivibili alla categoria dei diminutivi-vezzeggiativi, categorie di parole che affollano questo testo, dato che i protagonisti sono due bambini (forse si può individuare anche un influsso del lessico crepuscolare). Appartenenti a una sfera semantica antitetica sono le rime DD *bollente atrocemente*, EE *cimitero nero* e FF *sotterrato smodato*. La rima *viso-sorriso* (14, 15) rima al mezzo con *riso* (16, è inoltre un caso di rima ricca *sorriso – riso*). Nelle strofe 2 e 3 ritorna più volte l'assonanza *-uxo*: in *caduto*, *sicuro*, *voluto* che anticipano le sonorità della paronomasia *lutto - lusso* al verso 11.

I versi hanno lunghezza variabile, molti superano l'endecasillabo e comunque non scendono sotto il settenario (2). I due versi più lunghi, 3 e 16, sono spezzati da un trattino, che nella seconda occorrenza isola a sinistra un endecasillabo, ultimo di una serie di tre: «e trova soltanto un riso velato – un povero riso in sordina» a destra del trattino una amplificazione che sottolinea la non genuinità del ridere.

Nella poesia è chiaramente individuabile una parte centrale, versi 2-18, racchiusa entro la cornice del verso incipitario e dei versi finali 19-20 che riprendono l'inizio con *variatio*.

La parte centrale racconta la vicenda tragica della morte di un bambino e del lutto della madre (la vicenda è reale come si evince da una lettera³¹ di Pozzi. Da notare però la presenza nella raccolta di altri “morticini”³², come si potrebbero definire con Pascoli, forse modello tenuto presente da Pozzi), mentre le estremità sono il luogo di un fatto contingente: l'io non trova il libro di filosofia. Le parti sono apparentemente scollegate, ma viene lasciato al lettore lo sviluppo di una riflessione che “metta assieme i pezzi”. Pozzi sembrerebbe qui prendere le distanze dall'estetica crociana, frequentata durante gli anni liceali³³.

Si mescolano in questa poesia i temi dell'infanzia e della morte. Per il primo, a livello lessicale, come abbiamo accennato sopra, notiamo la presenza massiccia di diminutivi e vezzeggiativi, anche in rima: «carrettino», «marmocchio», «robeta molle» (lombardismo), «sorrisino», «fratellino», «bimbetto», «angioletto», «creaturina»,

³¹Lettera alla madre, da Carnisio, del 5 luglio 1929 «conduco a spasso in carrettino il marmocchio della Giuditta» (Pozzi 2014)

³² *Ultimo crepuscolo, Inezie, Portofino, Bambino morente*

³³ Vecchio 2009, 344

«manine»; parole amalgamate in antitesi con «morto», «atrociemente», «cimitero», «sotterrato», «lutto».

Interessante a livello retorico il verso 3 «un marmocchio di otto mesi – robetta molle, saliva, sorrisino –», in cui i trattini isolano un tricolon di epiteti in asindeto, sineddoche che crea un'immagine nitida con poche pennellate di elementi che coinvolgono tutte le sfere sensoriali.

Per quanto riguarda l'organizzazione del testo, si può notare un estremo senso dell'ordine. L'inizio del verso è la posizione scelta per l'introduzione dei protagonisti del racconto: «un marmocchio», «il fratellino», «il parroco», «la sua mamma». Prevale a livello sintattico la paratassi: i periodi sono brevissimi, spesso formati dalla sola proposizione principale. Lo stile asindetico, con la mancanza di nessi causali, contribuisce a quell'onere lasciato al lettore di trovare con la propria riflessione personale il senso profondo del testo, come tra i versi 11 e 12, dove crediamo di notare l'ellissi di un nesso causale. Il significato è comunque sempre suggerito dall'ordine di esposizione: dall'accostamento ad esempio di due frasi come «in ventiquattro ore è morto, atrociemente. / Il parroco è sicuro che è diventato un angioletto» si scorge forse la velata dichiarazione di un dissidio dell'io, e di Pozzi quindi, nei confronti del credo cristiano dinanzi a una tragedia immensa (e infatti la mamma non andrà più in chiesa). Il testo presenta pochi enjambements, tra i versi 1-2, 9-10 e 17-18, funzionali alla messa in evidenza a fine verso di parole significative come «cimitero», verso 9.

Canto della mia nudità

Guardami: sono nuda. Dall'inquieto
languore della mia capigliatura
alla tensione snella del mio piede,
io sono tutta una magrezza acerba
inguainata in un color avorio.
Guarda: pallida è la carne mia.
Si direbbe che il sangue non vi scorra.
Rosso non ne traspare. Solo un languido
palpito azzurrino sfuma in mezzo al petto.
Vedi come incavato ho il ventre. Incerta
è la curva dei fianchi, ma i ginocchi
e le caviglie e tutte le giunture,
ho scarne e salde come un puro sangue.
Oggi, m'inarco nuda, nel nitore
del bagno bianco e m'inarcherò nuda
domani sopra un letto, se qualcuno
mi prenderà. E un giorno nuda, sola,
stesa supina sotto troppa terra,
starò, quando la morte avrà chiamato.

Palermo, 20 luglio 1929

Il titolo *Canto della mia nudità* associa questa poesia a due precedenti con le quali crea un trittico: *Canto selvaggio* e *Canto rassegnato*, le quali portano rispettivamente la data del 17 e del 18 luglio. Tutti e tre sono componimenti di una lassa di un numero simile di versi, dal più antico al più recente 25, 18 e 19 endecasillabi sciolti. Fenomeni pararimici sono l'assonanza tra i versi 4 e 10 *acerba – incerta* (con parziale identità di suono

consonantico), e l'insistenza sullo stesso suono vocalico (che riprende la *nudità*) in parole a fine verso *languido*, *giunture*, *puro sangue*, *nuda qualcuno*.

Il canto è pregno di immagini che rivelano una consapevolezza della propria fisicità da parte dell'io. La giovanissima Antonia si autoritrae nuda (la nudità dell'io tornerà in altre poesie³⁴), dipinge un corpo femminile che non ha ancora le caratteristiche di quello di una donna (da notare gli aggettivi che denotano un corpo ossuto, che non ha la sinuosità di un corpo femminile adulto: «una magrezza *acerba*», «*incavato* ho il ventre», «*incerta* è la curva dei fianchi», «le giunture, / ho *scarne e salde*») con tratti mortuari («Si direbbe che sangue non vi scorra»), anticipando, come vedremo, la fine del componimento. Tuttavia traspare anche una certa sensualità da espressioni come «Solo un languido/ palpito azzurro sfuma in mezzo al petto» e dall'uso di un lessico del corpo ricco; leggiamo: «capigliatura», «piedi», «carne», «petto», «ventre», «fianchi». E non esita ad accostare con similitudine «i ginocchi e le caviglie e tutte le giunture» a quelli di un «puro sangue». Da notare inoltre, la ripetizione di «nuda», che ritorna 4 volte e di «languore», «languido». Al tema dell'eros però, come vedremo, si associa quello della morte e la nudità assume un doppio significato di nudità sensuale e nudità mortuaria, di salma.

Il testo è divisibile in due parti. Nella prima, versi 1-13, l'io descrive il proprio corpo nudo, rivolgendosi a un tu, che resta indeterminato, sottinteso nelle formule imperative anaforiche (ma con *variatio*) in attacco ai versi 1, 6 e 10: «Guardami», «Guarda», «Vedi». L'anafora è peraltro tratto che accomuna i tre canti³⁵. La seconda parte è sapientemente costruita: compare qui il tema della morte e il discorso attraversa tre fasi della vita dell'io, non spostando mai il focus dall'immagine del corpo. I versi 14-19 hanno struttura parallelistica, scandita in tre momenti dalle tre espressioni temporali progressive: «Oggi», «domani» (all'inizio dei versi 14 e 16), «un giorno» (17). Il momento centrale, il «domani», ha rapporti con il primo, l'«oggi», nell'espressione dell'«inarcarsi nuda»; e con il terzo, «un giorno», nelle espressioni antitetiche «sopra un letto» e «sotto...terra», appartenenti rispettivamente alla sfera dell'eros e della morte.

³⁴ *Paura, Notte di festa, Rifugio*

³⁵ In *Canto selvaggio* ai versi 1 e 9 «Ho gridato»; in *Canto rassegnato* ai versi 1 e 4 «Vieni», anafora di allocutivo

In due punti del testo notiamo l'insistenza su suoni allitteranti a scopo enfaticamente: al verso 13 «scarne [...] salde [...] sangue» e 17-19 di «sola, / stesa supina sotto troppa terra, / starò».

Da segnalare alcuni elementi retorici interessanti: l'enallage al verso 3 «tensione snella del mio piede», dove l'aggettivo *snella* è messo in evidenza in quanto riferito sintatticamente a *tensione*, quando per il senso dovrebbe essere riferito a *piede*. Segue immediatamente nel testo una metonimia del tipo il colore per l'oggetto, versi 4-5 «una magrezza acerba / inguainata in un color d'avorio». Restando nel campo dei colori, notiamo dagli aggettivi l'adozione di una scala cromatica spenta, tinte associabili all'idea di morte ma anche di purezza: «color d'avorio», «pallida», «azzurro», «bianco»; l'unico colore caldo è in negazione: «rosso non».

Per quanto riguarda l'aspetto sintattico prevale un andamento paratattico. Gli enjambement, presenti in concomitanza con pause forti all'interno del verso (1, 8, 10, 17), mettono in evidenza parole chiave a fine verso: «inquieto», «languido», «incerta», «qualcuno». L'ordine delle parole è turbato da qualche anastrofe: «carne mia» (6), «incavato ho il ventre» (10).

Novembre

E poi – se accadrà ch'io me ne vada –
resterà qualchecosa
di me
nel mio mondo –
resterà un'esile scia di silenzio
in mezzo alle voci –
un tenue fiato di bianco
in cuore all'azzurro –

Ed una sera di novembre
una bambina gracile
all'angolo d'una strada
venderà tanti crisantemi
e ci saranno le stelle
gelide verdi remote –
Qualcuno piangerà
chissà dove – chissà dove –
Qualcuno cercherà i crisantemi
per me
nel mondo
quando accadrà che senza ritorno
io me ne debba andare.

Milano, 29 ottobre 1930

Novembre affronta un motivo non nuovo nella tradizione lirica italiana, di ascendenza petrarchesca³⁶ e più recentemente foscoliana³⁷, l'io che immagina di venire compianto dopo la morte. La poesia di 21 versi è divisa in due strofe, di 8 e 13 versi, entrambe ad attacco copulativo «E poi», cifra che ritorna spesso in Pozzi³⁸. La lunghezza dei versi è varia e i versi più brevi, 3 e 18, sono bisillabi. La costruzione del componimento, vedremo, è funzionale al significato. La parte iniziale viene ripresa a specchio alla fine: i primi due versi con gli ultimi 2 versi, i versi 3 e 4 con quartultimo e terzultimo. Al verso 1 l'io pensa al momento in cui morirà. Non è un parlarne apertamente, ma la propria morte è presentata come un avvenimento ipotetico (subordinata ipotetica introdotta da «se»), in un futuro indeterminato (l'attacco «E poi»). L'affermazione è ulteriormente frenata nel senso dai trattini parentetici e dall'uso della perifrasi *andarsene* per *morire*. Nel finale la subordinata diventa temporale, introdotta dall'avverbio «quando», ed è aggiunta la specificazione «senza ritorno» al verbo *andarsene*, qui accompagnato dall'ausiliare «dovere». In chiusura quindi la morte, anche se non nominata (molte sono invece le poesie dove la morte viene esplicitamente menzionata in chiusura³⁹), viene avvertita come inevitabile e probabilmente vicina. Nei versi che abbiamo appena visto l'io lirico si mette in primo piano attraverso l'insistenza su pronomi e aggettivi possessivi: «io», «me», «mio». L'io sottolinea nella prima strofa la paura che di lei resti poco, di venire dimenticata dopo la morte. Quel che *resterà* (anafora ai versi 2 e 5) viene descritto con due sinestesie in cui si mescolano sensazioni uditive e visive, è «un'esile scia di silenzio» (notare l'abitudine a usare l'allitterazione onomatopeica, che vediamo altrove con la parola *vento*⁴⁰), «un tenue fiato di bianco». Una sinestesia è presente anche nella seconda strofa ai versi 13-14 «le stelle/ gelide verdi remote», con il primo elemento del tricolon di aggettivi appartenente a alla sfera sensoriale del tatto.

Il titolo, *Novembre*, viene ripreso al primo verso seconda strofa, ad indicare l'ambientazione («una sera di novembre») di una scena immaginata dall'io. Esso è

³⁶ *Chiare, fresche et dolci acque* in *Rerum vulgarium fragmenta*

³⁷ Ci riferiamo al tema della lacrimata sepoltura.

³⁸ È questa la prima occasione dopo *Le mani sulle piaghe*. Tornerà in *Alba, Voto, Messaggio, L'operaio delle luci*. In *La porta che si chiude*, scritta poco dopo, «E poi» ritorna due volte come verso isolato.

³⁹ *Inizio della morte, Notte, Nebbia*

⁴⁰ In Prati, *In un cimitero di guerra, Cane sordo*

peraltro titolo già di Pascoli⁴¹, con la stessa accezione di mese nel quale si ricordano i defunti (da notare la prossimità della data del componimento di Pozzi al 2 Novembre) L'io si chiede se qualcuno comprerà per lei dei *crisantemi* (unica rima identica del testo per il resto anarimo), venduti per strada da una «bambina gracile», una dei tantissimi bambini che affollano le poesie di Pozzi, qui con una caratteristica di fragilità. Al verso 16, racchiuso dai trattini la voce dell'io irrompe con un una ripetizione a contatto «chissà dove – chissà dove» ad interrogarsi sulla possibilità che qualcuno compiangia la sua morte. C'è un'aura di indeterminatezza circa le modalità in cui questo possa verificarsi, resa attraverso i pronomi indeterminati: «qualcosa», «qualcuno» (in anafora ai versi 15 e 17), e appunto «chissà dove». Viene così inoltre espresso il timore che ciò non avvenga.

La sintassi è lineare e l'unico enjambement forte del tipo sostantivo / aggettivo è tra i versi 13 e 14, ma compensato dal fatto che nel secondo verso viene isolato un tricolon di aggettivi.

⁴¹ G. Pascoli, *Novembre* in *Myricae*. Il motivo dei fiori sulle tombe e in più in generale l'associazione fiori-morti, è motivo frequentato da Pascoli, e i crisantemi appaiono in *Giorno dei morti*, in *Myricae*.

La porta che si chiude

Tu lo vedi, sorella: io sono stanca,
stanca, logora, scossa,
come il pilastro d'un cancello angusto
al limitare d'un immenso cortile;
come un vecchio pilastro
che per tutta la vita
sia stato diga all'irruente fuga
d'una folla rinchiusa.

Oh, le parole prigioniere
che battono battono
furiosamente
alla porta dell'anima
e la porta dell'anima
che a palmo a palmo
spietatamente
si chiude!

Ed ogni giorno il varco si stringe
ed ogni giorno l'assalto è più duro.

E l'ultimo giorno

– io lo so –

l'ultimo giorno
quando un'unica lama di luce
pioverà dall'estremo spiraglio
dentro la tenebra,
allora sarà l'onda mostruosa,
l'urto tremendo,
l'urlo mortale
delle parole non nate
verso l'ultimo sogno di sole.

E poi,
dietro la porta per sempre chiusa,

sarà la notte intera,
la frescura,
il silenzio.
E poi,
con le labbra serrate,
con gli occhi aperti
sull'arcano cielo dell'ombra,
sarà
– tu lo sai –
la pace.

Milano, 10 febbraio 1931

Come altre liriche dei primi mesi del 1931 la poesia è composta di un'unica lassa di lunghezza notevole (41 versi), lunghezza però compensata dalla brevità dei versi, alcuni dei quali brevissimi, come gli identici 30 e 35 «E poi» (già in *Novembre*), il verso 39 «sarà» e il conclusivo verso 41 «la pace». Non sono presenti rime proprie, solo rime identiche (epifore), per l'alto grado di ripetitività nel testo, ai versi 12-13 e 19-21. Si vedano anche la rima identica al mezzo versi 3-5 «pilastro» e la rima grammaticale dei versi-parola 11-15 *furiosamente - spietatamente*. Sul panorama pararimico, le parole *rinchiusa* (8) e *chiusa* (31) si trovano in assonanza rispettivamente con *fuga* (7) e *frescura* (33). Peraltro, altre parole in posizione di rima presentano *u* tonica (che richiama *chiude* e restituisce un effettivo senso di chiusura): *angusto*, *chiude*, *duro*, *luce*. Negli ultimi versi della poesia, invece, è diffusa la *a* tonica (in questo caso la parola richiamata è *pace*) «*labbra serrate [...]* arcano» e la parola tronca *sarà* è in rima eccedente con *serrate*, *sai*, *pace*.

La poesia si apre con un attacco allocutivo «tu lo vedi, sorella». Si rivolge verosimilmente a Lucia Bozzi⁴², della quale richiama l'attenzione alla fine del testo, «-tu lo sai», al verso 40.

Dopo l'incipit si sviluppano due lunghi e complessi grappoli metaforici, collegati tra di loro. L'artificio retorico prende avvio dalla similitudine ai versi 1-4 in cui l'io si paragona al pilastro di un cancello. Il figurato *io* ha una serie di figuranti: *pilastro di un cancello* : *diga* (in più l'analogia preposizionale «*porta dell'anima*»). A questo primo filone di figuranti ne corrisponde un secondo, che ha per figurato *parole* (*folla* : *onda*), nel quale ciascun elemento trova corrispondenza con uno del primo gruppo (anche se le corrispondenze si confondono in «*diga all'irruente fuga / d'una folla rinchiusa*», 7-8). Il primo filone porta con sé l'idea di qualcosa che contiene, che tiene rinchiuso, qualcosa che impedisce l'uscita. Mentre il secondo filone rappresenta ciò che vuole uscire, che deve superare un ostacolo.

Il susseguirsi di elementi metaforici è accompagnato dalla ricchezza di figure di ripetizione. Tra il primo e il secondo verso insistono una anadiplosi e un tricolon di aggettivi predicativi del soggetto, legati da asindeto, con allitterazione con funzione enfatica «*io sono stanca / stanca, logora, scossa*». Allitterazioni sono disseminate lungo tutto il testo: «*fuga / d'una folla*» (7-8), «*parole prigioniere*» (9), «*lama di luce*» (22), «*sogno di sole*» (29). Altra figura di ripetizione è la duplicazione che troviamo al verso 10 «*battono battono*» e verso 14 «*palmo a palmo*». È presente poi epanalessi ai versi 12-16 «*alla porta dell'anima / e la porta dell'anima / che a palmo a palmo / spietatamente / si chiude!*» e 19-21 «*E l'ultimo giorno / - io lo so - / l'ultimo giorno*». Oltre al tricolon già visto in apertura ne sottolineiamo altri, anch'essi in asindeto: ai versi 32-34 «*la notte intera, la frescura, il silenzio*»; 25-28 «*allora sarà l'onda mostruosa, / l'urto tremendo, / l'urlo mortale*», dove insistono contemporaneamente paronomasia in anafora, sinestesia e allitterazione. Altre anafore con struttura parallelistica sono tra i versi 3 e 8 «*come il pilastro [...] come un vecchio pilastro*», 17 e 18 «*ed ogni giorno*», 36 e 37 «*con le labbra serrate, / con gli occhi aperti*».

Il significato del testo non è di immediata comprensione. La poesia di Pozzi inizia a comprendere immagini meno limpide nel senso. *La porta che si chiude* è stata definita

⁴² Pozzi 2015, 139

un impossibile «parto di parole»⁴³, un portarle letteralmente alla luce.⁴⁴il cancello, la porta separa la *lama di luce* o *sogno di sole* (22 e 29) dalla *tenebra* od *ombra* (24 e 38), parole in punta di verso. Troviamo qui una dittologia antitetica che percorre tutta la poesia della poetessa, quella tra luce e buio.

Notiamo la presenza in chiusura del componimento di versi dove viene isolato un sostantivo preceduto dall'articolo determinativo: «la frescura / il silenzio» (33, 34), «la pace» (41). Essi si riferiscono alla *notte* che assume quindi qui una connotazione positiva.

La sintassi è lineare e notiamo che nonostante lo spezzarsi delle frasi in versi brevi, non insistono enjambement forti, e comunque le molte ripetizioni tengono coeso il testo. Infine, rileviamo l'attacco copulativo dei periodi ai versi da 17 a 19 e di 30 e 35 («E poi», già in *Novembre*).

⁴³ Barnabò 2015, 20

⁴⁴ «In merito al tentativo di far affiorare alla superficie del visibile per mezzo della parola quanto rischia di restare inespresso [...] è stato sottolineato ripetute volte come esso esprima metaforicamente e in forma frustrata un desiderio di maternità, in quanto atto con cui si dà alla luce, letteralmente, una creatura salvandola dall'indistinto, dal regno dei non nati [...] : «l'urlo [...] delle parole non nate verso l'ultimo sogno di sole» de *La porta che si chiude* si affianca all'invocazione di Domani: «Oh bimbo, bimbo mio non nato» (Mormina 2009a, 367)

In riva alla vita

Ritorno per la strada consueta,
alla solita ora,
sotto un cielo invernale senza rondini,
un cielo d'oro ancora senza stelle.
Grava sopra le palpebre l'ombra
come una lunga mano velata
e i passi in lento abbandono s'attardano,
tanto nota è la via
e deserta
e silente.
Scattano due bambini
da un buio andito
agitando le braccia:
l'ombra sobbalza
striata da un tremulo volo
di chiare stelle filanti.
Gridano le campane,
gridano tutte
per improvviso risveglio,
gridano per arcana meraviglia,
come a un annuncio divino:
l'anima si spalanca
con le pupille
in un balzo di vita.
Sostano i bimbi
con le mani unite
ed io sosto
per non calpestare
le pallide stelle filanti
abbandonate in mezzo alla via.
Sostano i bimbi cantando

con la gracile voce
il canto alto delle campane: ed io sosto
pensandomi ferma stasera
in riva alla vita
come un cespo di giunchi
che tremi
presso un'acqua in cammino.

Milano, 12 febbraio 1931

In riva alla vita presenta a livello formale alcune affinità con la precedente *La porta che si chiude*. Innanzitutto il fatto di essere composta da un'unica lunga lassa di 38 versi, di cui alcuni brevissimi (9, 10, 27, 37). Anche qui poi, sono abbondanti le figure di ripetizione, sia a livello lessicale sia fonico. Ci occuperemo più avanti del primo aspetto, mentre per quanto riguarda il secondo, notiamo subito una disseminazione di allitterazioni lungo tutto il testo: *strada, consueta, solita, senza (x2), stelle* (versi 1-4); *lunga, velata, lento* (6-7); *bambini, buio, braccia, ombra, sobbalza* (11-14); *pallide, stelle filanti* (29).

Non sono presenti rime, ma troviamo, a distanza, le stesse parole o gruppi di parole a fine verso: *via, stelle filanti, ed io sosto, vita*. Tra i versi 2 e 4 insiste la rima ricca al mezzo *ora – ancora* (la parola *ancora* è preceduta da *oro*). Troviamo poi delle quasi rime nei versi compresi tra 1 e 10: *consueta, velata, deserta, silente*. Un'assonanza è presente ai versi 10 e 14 *braccia – sobbalza* e una consonanza ai versi 19 e 20 *risveglio – meraviglia*.

Il motivo del ritorno, specialmente sul far della sera, è frequente nella lirica di Pozzi. Era già stato frequentato nella di poco precedente *Sorelle, a voi non spiace...* e ritornerà

in *Rossori*, *Mano ignota* ed emblematici sono i titoli *Ritorno vespertino* e *Ritorno serale*. Non è un caso che in apertura di *In riva alla vita* l'io parli di «strada consueta [...] solita ora [...] tanto nota è la via». Capiamo che si tratta del tramonto perché c'è «un cielo d'oro ancora senza stelle». Solo all'altezza del verso 34 rivela quale sia la *solita ora*: «stasera».

La scena iniziale è caratterizzata dall'assenza. Si veda il parallelismo ai versi 3 e 4, con la ripetizione di *senza*. «Senza rondini [...] senza stelle», ma anche senza persone e senza rumori, come suggerisce la dittologia sinonimica «deserta e silente». La scena scorre lentamente al ritmo dei «passi in lento abbandono che s'attardano»: l'assenza di enjambement, la sintassi lineare e il polisindeto contribuiscono frenare la lettura.

Improvvisamente interviene sulla scena un elemento perturbante, un movimento veloce: «due bambini» che «scattano» fanno sobbalzare «l'ombra», metonimia dell'io. Interviene poi un secondo elemento, questa volta un rumore, il suono delle campane che immobilizza di nuovo l'azione. In questa sosta nasce una riflessione nell'io.

Come detto sopra, molte sono le ripetizioni lessicali in questo testo. Dall'anafora ripetuta tre volte di *gridano* al parallelismo con struttura alternata *sostano i bimbi – ed io sosto – sostano i bimbi – ed io sosto*. Vediamo poi la figura etimologica *cantando - canto*. Molte sono le riprese di parole a distanza: *abbandono – abbandonate, campane, stelle filanti via, tremulo – tremi, vita*.

La poesia è ricca anche sul piano retorico, con la presenza di alcune figure ardite. Troviamo, in ordine, una similitudine dal senso spettrale ai versi 5-6 «l'ombra / come una lunga mano velata». Tra i versi 14-16 insiste un'ipallage «l'ombra sobbalza / striata da un tremulo volo / di chiare stelle filanti»: l'ombra è striata da chiare stelle filanti che volano tremolanti. La successiva figura è, versi 22-24, «l'anima si spalanca / con le pupille / in un balzo di vita»: l'anima, metonimia dell'io, dotata quindi di occhi, spalanca le pupille (altra ipallage) e prorompe in uno slancio vitale. Per finire, la chiusa della poesia, dove vengono accostate due immagini affini, con una similitudine: l'io «in riva alla vita» e un cespo di giunchi in riva all'acqua. L'io si affaccia alla vita, ma non ne è pienamente partecipe, la osserva negli altri, qui nei bambini che cantano, sempre

mantenendo una certa distanza.⁴⁵ Nella già ricordata sopra *Sorelle a voi non dispiace...* affermava di «sentirsi / una piccola ombra / in riva alla luce». Stesso motivo tornerà in *Settembre*: «e sono come chi / stia sulla riva di un lago / e guardi miti le cose / rispecchiate dall'acqua». Questo stare sulla soglia, l'avvertire la vita vicina, provoca un tremore nell'io. È un'immagine questa, della metafora finale, appartenente a un'ambientazione totalmente diversa da quella del resto del testo. L'elemento naturale infatti, difficilmente può mancare dalla poesia di Pozzi, specialmente in questa fase. I giunchi qui citati sono peraltro pianta già del Purgatorio⁴⁶ dantesco e forse il riferimento intenzionale è confermato dalla semicitazione⁴⁷ dei versi 8-10 «tanto nota è la via / e deserta / e silente», da «in mezzo alla via» (30) e dalla parola finale «cammino».

⁴⁵ «C'è un dinamismo continuo che sposta i confini tra vita e morte e annulla le distanze in uno stato di ambiguità. Qui abita l'io lirico che, come è stato rilevato più volte dalla critica, è solio sostare nei territori di soglia, nelle zone limitali tra due stati diversi dell'essere» (Mormina 2009a, 374)

⁴⁶ Il riferimento è a Purgatorio I

⁴⁷ Il riferimento è al Canto I della *Commedia*

Prati

Forse non è nemmeno vero
quel che a volte ti senti urlare in cuore:
che questa vita è,
dentro il tuo essere,
un nulla
e che ciò che chiamavi la luce
è un abbaglio,
l'abbaglio estremo
dei tuoi occhi malati –
e che ciò che fingevi la meta
è un sogno,
il sogno infame
della tua debolezza.

Forse la vita è davvero
quale la scopri nei giorni giovani:
un soffio eterno che cerca
di cielo in cielo
chissà che altezza.

Ma noi siamo come l'erba dei prati
che sente sopra sé passare il vento
e tutta canta nel vento
e sempre vive nel vento,
eppure non sa così crescere
da fermare quel volo supremo
né balzare su dalla terra
per annegarsi in lui.

Milano, 31 dicembre 1931

L'attacco con l'avverbio di dubbio «Forse» era già stato sperimentato da Pozzi nella di poco precedente *L'anticamera delle suore*. L'inizio ha un carattere riflessivo (non abituale nella raccolta), il quale si prolunga a ricoprire le prime due delle complessive tre strofe.

L'ultima parola di strofa 1 «debolezza» rima con l'ultima di strofa 2 «altezza», creando così una struttura uguale tra le due strofe. Quella appena vista è l'unica rima propria del testo. Rimano con rima inclusiva invece, i primi versi delle due strofe, *vero – davvero* e i versi 3 e 4, *è – essere*. Tra *vero* e *cuore* (1 e 2) insistono una consonanza e gli stessi suoni vocalici. Nella terza strofa troviamo consecutivamente ai versi da 20 a 22 la rima identica (epifora) di *vento*.

La riflessione di cui abbiamo accennato sopra, è improntata a un cauto ottimismo, crescente tra la prima e la seconda strofa. Si passa infatti, dalla più incerta doppia negazione della prima strofa alla più convinta affermazione (ma sempre preceduta dal dubitativo «forse») della seconda.

Nella strofa 1, è presentato in un elenco di tre punti tra i versi 3 e 13 ciò «non è nemmeno vero»: che la *vita* è un *nulla*, la *luce* un *abbaglio*, la *meta* un *sogno*. Il primo membro di ciascuna identità si trova in punta di verso, e il secondo membro è isolato al verso successivo (e genera epanalessi ai versi 7-8 «un abbaglio, / l'abbaglio estremo», versi 11-12 «un sogno, / il sogno infame».

Se in questa prima strofa troviamo cosa la *vita forse non è*, nella seconda troviamo la definizione di cosa essa *forse è davvero*, ovvero «quale la scopri nei giorni giovani». Segue un'immagine aerea, che si espande in verticale, con elementi ripresi nella strofa successiva: «un soffio eterno che cerca / di cielo in cielo / chissà che altezza».

La strofa 3 è occupata da una similitudine che si apre con la congiunzione avversativa «Ma». Nella prima strofa l'io si rivolgeva a un tu generico impersonale, nella seconda strofa era totalmente impersonale, mentre nella terza compare un *noi*, che è comparato della similitudine: «Ma noi siamo come l'erba dei prati» (nella precoce *Meriggio* l'io esprimeva il desiderio di assimilarsi all'erba; qui l'identificazione è pienamente avvenuta). Il «soffio eterno» della strofa precedente diventa qui «vento», epifora ai versi da 20 a 22 (Insiste qui anche un'allitterazione con la parola *vive* che ha funzione onomatopeica, insieme a quella al verso 20 «sente sopra sé passare»). Nell'immagine

vengono accostati con sinestesia una sensazione tattile «sente» e una uditiva «canta». L'avverbio «sempre» sottolinea la perennità della condizione descritta.

Graziella Bernabò ha commentato che «nel finale è intensamente resa la tensione dell'anima umana verso un infinito sempre desiderato e mai raggiungibile»⁴⁸. Peraltro l'annegare nel vento del verso finale sembra richiamare variato «il naufragar in questo mare leopardiano».

La seconda metà della terza strofa delinea questa incapacità: i versi finali sono introdotti dall'espressione «eppure non sa», al verso 23. Il movimento ascensionale dell'*explicit* riprende quello della penultima strofa: se nei «giorni giovani» però è ancora viva l'illusione di poter cercare «chissà che altezza», nel finale il «balzare su dalla terra» è impossibile.

A livello sintattico abbiamo già notato che le prime due strofe hanno una costruzione simile. La prima è accomunata alla terza invece dall'uso del polisindeto. Tutta la poesia infine, è disseminata da enjambement, generalmente deboli, che spingono in avanti la lettura, che si ferma solo alle pause forti.

⁴⁸ Bernabò 2015, 21

Grido

Non avere un Dio
non avere una tomba
non avere nulla di fermo
ma solo cose vive che sfuggono –
essere senza ieri
essere senza domani
ed acciecarsi nel nulla –
– aiuto –
per la miseria
che non ha fine –

10 febbraio 1932

Il testo di questa breve poesia, oltre che nei Quaderni di Pozzi, si trova anche in una lettera del 1 marzo 1932 all'amato *Antonello*⁴⁹, introdotta da queste parole: «Il 10 febbraio, al crepuscolo, poche ore dopo il delirio in cui avevo temuto di perderti, così scrivevo:». Continua sotto: «Le mie parole sono verbose, il mio dolore è estetismo vacuo, lo so. Ma io sola so quanto bruciassero le mie lacrime di quel giorno e quale orrendo vuoto mi facesse dentro al solo sospetto che tu non fossi più mio».

Sembra quindi che la genesi del componimento sia legata alle pene di una relazione amorosa che minaccia di volgere al termine. Tuttavia questa lirica rappresenta anche il punto d'arrivo di una riflessione che parte da lontano nel pensiero della poetessa: «si scopre che sin dal principio il vero nemico a cui bisogna scampare è in verità il «nulla»,

⁴⁹ Pozzi 2014

che col suo buio chiude le palpebre non per donare riposo, come fa la morte, ma per rendere ciechi «accecarsi nel nulla - aiuto», esclama la poetessa prorompendo in un *Grido*»⁵⁰.

Nel testo il «nulla», oltre che dalla parola stessa ripetuta due volte, è presente nell'anafora consecutiva dei primi tre versi «Non avere» e in quella dei successivi versi 5 e 6, «essere senza». L'uso dell'infinito vuole dare validità universale alle affermazioni.

Il grido della poetessa prende voce al verso 8: «-aiuto-», una sola parola isolata dai trattini, l'invocazione di soccorso. Già nella di poco precedente *Risveglio notturno* si leggeva in *explicit* «l'urlo del vento ai vetri. / Dov'era Dio?». La ricerca di Dio è fallita se l'*incipit* di *Grido* recita «Non avere un Dio». Resta solo l'urlo, il grido che qui diventa umano. Nel mezzo c'era stato il tentativo di *Prati*, nella quale l'equazione *vita = nulla* «forse non» era vera. In *Grido* non solo la vita è negata, ma anche la morte: «Non avere una tomba» (2). Non c'è una via d'uscita e «la miseria [...] non ha fine.

La brevità della poesia, di soli 10 versi brevi, assieme al *Grido*⁵¹, sono spie di un probabile spunto ungarettiano, elaborato a esiti personali in Pozzi.

⁵⁰ Mormina 2009a, 373

⁵¹ *Grido* è già titolo di Ungaretti, 1928

In un cimitero di guerra

Così bianca ed intatta è la coltre
di neve
su voi
che segnarla del mio passo non oso
dopo tanto cammino
sopra le vie di terra.
Per voi dall'alto suo grembo
di ghiacci e pietra discioglie
un lento manto di nubi
il Cimon della Pala.
Per voi taccion le strade
e tace il bosco d'abeti
spegnendo
lungo la valle
ogni volo di vento.
Io strappo alla chioma di un pino
un ramo in forma di croce:
di là dal cancello lo infiggo
per tutte le tombe.
Ma di qua dal cancello
serrata
contro le sbarre
dalla mia profonda
pena d'esser viva
rimango
e solo è in pace
con la vostra pace
il sogno
dell'estremo giacere.

(S. Martino) - Milano, 12 gennaio 1933

Non è il primo cimitero di guerra nella poesia di Pozzi. Già in uno dei primi componimenti, *Offerta a una tomba*, osservava dall'alto il cimitero di Poggioreale della Pietà di Napoli. Antonia offriva un omaggio alla memoria di Annunzio Cervi, fratello di Antonio Maria. Tutt'altro è però il valore della poesia del 1933. La visita al cimitero di guerra di San Martino di Castrozza scatena una riflessione su vita e morte.

Nei motivi passati in rassegna si avverte un'eco ungarettiana⁵², suffragata dalla forma del testo con l'estrema brevità di alcuni versi. L'unico endecasillabo è il verso 4 «che segnarla del mio passo non oso», per sottolineare il rispetto che l'io ha nei confronti dei morti di guerra. La «coltre di neve» che deve custodire il loro eterno riposo è descritta dalla dittologia «bianca ed intatta». C'è un'idea di purezza e sacralità da preservare che viene direttamente da un elemento della natura, che gli uomini non hanno il permesso di intaccare. L'anafora «Per voi» (versi 7 e 11, già con variazione al verso 3 «su voi») scandisce l'elenco di doni che derivano dalla natura: oltre alla neve, dalla montagna, (indicata dal toponimico «Cimon della Pala») giungono le nubi, e dal bosco d'abeti giunge il silenzio («taccion [...] e tace»). Da notare in questi versi l'analogia preposizionale «manto di nubi» e le allitterazioni «lungo la valle / ogni volo di vento» che mescolano valore onomatopeico e un'idea di dolcezza e di pace.

In realtà solo nella seconda metà della poesia, dal verso 16 si inizia a intuire l'ambientazione cimiteriale della scena, con le parole a fine verso in assonanza «croce» (17) e «tombe» (19). Un cancello divide il mondo dei vivi da quello dei morti che assumono rispettivamente connotazione negativa il primo e positiva il secondo. La riflessione prende avvio dal verso 20 che si apre con la congiunzione avversativa «Ma». L'*explicit* esprime «il sogno / dell'estremo giacere» dell'io di contro alla «profonda / pena d'essere viva». L'unica rima del testo l'identica, in due versi successivi (epifora), è la parola «pace» (26-27), donata dalla morte. Compresa tra i versi 21 e 25 troviamo un'inarcatura con un enjambement cataforico «serrata / contro le sbarre / dalla mia profonda / pena d'essere viva / rimango»: si avverte la volontà di far soffermare il lettore sul senso delle singole parole. Un'inarcatura simile era presente anche ai versi 7-10.

Infine sul piano fonico, segnaliamo, oltre a quelle già evidenziate, le allitterazioni presenti in parole su cui va soffermata l'attenzione: «tutte le tombe» (19) e «profonda /

⁵² Si veda ad esempio *San Martino del Carso*

pena [...] pace» (23-24, 26-27). Le assonanze compensano l'assenza di rime: vediamo lo schema alternato ai versi 16-19 «pino», «croce», «infiggo», «tombe», e l'assonanza interna ai versi 16 e 17 «chioma» - «forma » e tra 26 e 28 «solo» - «sogno».

Alba

E quando sarà nato
Tu aprirai la finestra
Perché possiamo vedere
Tutta l'alba –
Tutta l'alba fiorire
Nel nostro cielo –
Ed egli dormirà –
Piccino –
Nella sua culla bianca
E la luce sarà
Su lui
lacrimata
negli occhi suoi
dal mio pianto.

2 febbraio 1933

L'attacco copulativo di questa breve poesia, «E quando», ne fa un ideale proseguimento della precedente *Unicità*⁵³. Il motivo è lo stesso e strettamente personale, ovvero il sogno di Pozzi di avere un figlio dall'amato Antonio Maria Cervi. All'inizio del 1933 il rapporto tra Antonia e Cervi doveva però ormai essere prossimo alla fine e il desiderio maternità infranto. Già in *Scena unica* del 31 gennaio compariva il motivo di una maternità ormai impossibile: il bambino desiderato poteva essere solo un fantoccio, un «bambino finto».

Nell'ultima strofa di *Unicità* l'io proclamava: «Io credo questo: / che saprei squarciarmi / con le mie mani / il grembo / prima di dar la vita / ad un figlio / non tuo -». In *Alba* il parto desiderato è, invece, appena avvenuto e la scena inizia dal momento che segue l'evento. L'ambientazione temporale sembra la stessa nelle due poesie: un mattino soleggiato. Il tempo della narrazione in *Alba* è il futuro, tempo nel quale è possibile immaginare che il sogno diventi realtà.

I due protagonisti sono *tu* ed *egli*, il *piccino*, padre e figlio appena nato. L'io osserva e descrive la scena, entrando in prima persona solo nell'*explicit*: «mio pianto» (ma già *il cielo* era *nostro*). Nel finale avviene un travaso di luce uomo-cosa con valore di atto donativo. Una virtuosa analogia identifica la luce con le lacrime. Nella poesia di Pozzi «gli sguardi che più contano, veri scambi d'amore, sono quelli che filtrano la luce senza trattenerla, che la raccolgono per offrirgli»⁵⁴. L'allitterazione della liquida che interessa questi versi (*nella, culla, la luce, lui lacrimata*) contribuisce a creare un'atmosfera di dolcezza. Tutta la scena è pervasa dalla luce dell'alba che entra dalla finestra. La luce e il candore sono associate in questa poesia al significato di vita. La di poco successiva *Lume di luna* sarà, al contrario, ambientata in una notte invernale, con la luce della luna e delle stelle. Al posto della *culla bianca* che contiene il *piccino* e del pianto di felicità però, ci sarà *un pianto di culla sepolto*.

Per quanto riguarda l'aspetto sintattico della poesia segnaliamo che anche il secondo periodo, oltre al primo già visto, ha attacco copulativo. Il polisindeto contribuisce a una percezione di lentezza e serenità. L'unico enjambement forte è tra 3-4 «vedere / tutta

⁵³ *Io credo questo: / che non si può cambiare nome, / cambiar volto / alle creature già nate / nel cuore. // E perciò il nostro bimbo / unico / sarà quello / che noi sognammo / nei mattini di giungo / - ti rammenti? - / quando calpestavamo / le spighe bionde / per cogliere i papaveri / fiammanti / e tutto il cielo era un rombo / d'ali umane / che cercavano il sole. // Io credo questo: / che saprei squarciarmi / con le mie mani / il grembo / prima di dar la vita / ad un figlio / non tuo -*

⁵⁴ Mormina 2009a, 363-364

l'alba»: l'oggetto è isolato in un verso breve che si trova in anadiplosi con il successivo, «tutta l'alba fiorire», nel quale insite una semplice metafora.

Lume di luna

O grande cielo invernale
o luna bianca
o stelle
solitarie, velate –
o fiori eterni della tenebra fonda –
quale acqua di neve fu mai
così chiara alla bocca
com'è il vostro lume sereno
alla notte del cuore?

Biancheggia l'anima al raggio
lunare – come una tomba –
ma sotto la pietra rinasce d'incanto – il giardino distrutto.

Risorgono l'erbe calpeste –
rivivono gli alberi morti
bevendo – a limpidi sorsi
la fredda rugiada celeste –

si destano i sogni
dal lungo sopore –
si desta
l'antico argenteo canto –

ahimè – ch'esso è un pianto
di culla
sepolto.

13 febbraio 1933

La poesia va letta in antitesi ad *Alba*, che abbiamo analizzato qui sopra. È opposta l'ambientazione temporale: alba presumibilmente estiva contro notte invernale; è quindi diversa la luce: solare contro lunare; è contrario il tipo di pianto: di gioia nell'una, di morte/non vita nell'altra; infine, al posto della culla bianca, una culla sepolta.

Mentre *Alba* era una poesia breve monostrofica, questa poesia supera i venti versi (24) ed è divisa in strofe (5) di lunghezza che dalla prima all'ultima si va accorciando (9 4 4 4 3).

Il notturno si apre con una apostrofe agli elementi astrali: il cielo, la luna e le stelle. Tutta la prima strofa è una domanda retorica rivolta ad essi: viene chiesto di confrontare la limpidezza dell'*acqua di neve* con quella della loro luce. Nelle strofe centrali avviene il miracolo della natura, della rinascita del mondo vegetale durante la notte. Ci sono già qui però accenni alla morte: «- come una tomba – alberi morti». Nella notte, infatti, riemerge anche il pensiero della morte, o meglio della non vita, del figlio mai nato.

Ricco è il campo retorico della poesia. già nella prima strofa leggiamo la metafora *stelle – fiori eterni*. La «notte del cuore» all'ultimo verso della prima strofa viene rischiarata dalla luce degli astri, e infatti, nella seconda strofa «Biancheggia l'anima al raggio / lunare». L'anima, metonimia dell'io, gode della luce vitale della luna, ma la similitudine *anima – tomba*, associa implicitamente l'io al mondo dei morti. Segue nel testo, la figura dell'*adynaton*: il ritorno alla vita della natura, come per una magia, «d'incanto», è presentato con un parallelismo, versi 12-15, nel quale, invece

dell'anafora, troviamo tre verbi sinonimi, ma allitteranti: «rinasce» - «risorgono» - «rivivono». Sinestetica è l'espressione al verso 16 «limpidi sorsi». Se nella strofa 3 si verifica il ritorno alla vita del mondo naturale, nella successiva strofa 4 «Si destano i sogni / dal lungo sopore / si desta / l'antico argenteo canto». Il parallelismo con anafora del verbo è arricchito da allitterazioni che riproducono il suono del sinestetico *argenteo canto* (da notare che anche il titolo della poesia è allitterante: *Lume di luna*). Sembra esserci in questi versi un senso positivo, come nelle due strofe precedenti, ma nell'ultima strofa, che si apre con l'esclamazione *ahimè*, interviene una *correctio*, un ribaltamento di tono. Dal ritorno alla vita si passa qui al destarsi del pensiero della morte, o meglio della non vita. *L'antico argento canto* è «un pianto / di culla / sepolto»: la frammentazione su tre versi aumenta il senso di *suspance*, la realtà si scopre a poco a poco, in un crescendo quasi di climax. Le due strofe sono connesse dalla rima dal senso antitetico *canto – pianto*.

Lo scenario rimico e pararimico della poesia è ricco. La strofa 3 presenta uno schema di rima incrociata abba, con rima a perfetta *calpeste – celeste*, e b quasi rima *morti – sorsi* (in assonanza col verso 18 *sogni*). Troviamo inoltre le assonanze *invernale – velate* (1, 4), *fonda – bocca – tomba* (5, 7, 11).

Notiamo la tendenza a invertire l'ordine soggetto-verbo per permettere di posizionare il verbo a inizio verso e permettere rendere possibili i parallelismi (10, 14, 15, 18, 20).

Altro fatto sintattico notevole è la presenza di numerosi enjambement lungo tutto il testo.

Il porto

Io vengo da mari lontani –
io sono una nave sferzata
dai flutti
dai venti –
corrosa dal sole –
macerata
dagli uragani –

io vengo da mari lontani
e carica d'innnumeri cose
disfatte
di frutti strani
corrotti
di sete vermiglie
spaccate –
stremate
le braccia lucenti dei mozzi
e sradicate le antenne
spente le vele
ammollite le corde
fracidi gli assi dei ponti –

io sono una nave
una nave che porta
in sé l'orma di tutti i tramonti
solcati sofferti –
io sono una nave che cerca
per tutte le rive
un approdo.
Risogna la nave ferita
il primissimo porto –

che vale
se sopra la scia
del suo viaggio
ricade
l'ondata sfinita?

Oh, il cuore ben sa
la sua scia
ritrovare
dentro tutte le onde!
Oh, il cuore ben sa
ritornare
al suo lido!

O tu, lido eterno –
tu, nido
ultimo della mia anima migrante –
o tu, terra –
tu, patria –
tu, radice profonda
del mio cammino sulle acque –
o tu, quiete
della mia errabonda
pena –
oh, accogliami tu
fra i tuoi moli –
tu, porto –
e in te sia il cadere
d'ogni carico morto –
nel tuo grembo il calare
lento dell'ancora –
nel tuo cuore il sognare

di una sera velata –
quando per troppa vecchiezza
per troppa stanchezza
nafragherà
nelle tue mute
acque
la greve nave
sfasciata –

20 febbraio 1933

È questa una delle poesie più lunghe della raccolta, 68 versi brevi (tranne il 45) divisi in 5 strofe di lunghezza diversa. Molti sono i versi brevissimi, formati anche da una sola parola. Ne *Il porto*, «il tema de *Le bateau ivre* di Rimbaud è rivisitato al femminile, e volto a esprimere un terribile e corporeo senso di disfacimento e di estraniamento dalla vita degli altri»⁵⁵. «Nella copiosa produzione del '33 [...] la sua scrittura si arricchisce di correlativi oggettivi inediti, perché più accesi e “straniati” rispetto a quelli della poesia coeva⁵⁶». L'io lirico è *una nave* distrutta dalla lunga navigazione che desidera raggiungere il porto.

I versi 1 e 2 della prima strofa sono ripetuti identici o quasi, rispettivamente al primo verso della strofa il verso1, e al primo e quinto della terza strofa il secondo (viene ribadita con quest'ultima ripetizione l'identità io-nave: «io sono una nave»). Il parallelismo caratterizza l'andamento di tutto il componimento. L'andamento nominale

⁵⁵ Bernarò 2015, 23

⁵⁶ Bernabò 2009, 91

delle prima due strofe è scandito da aggettivi dal significato negativo. L'ordine sostantivo-aggettivo si inverte nella seconda metà della seconda strofa. Sono immagini estremamente vive quelle elencate in questi versi, che rendono l'idea di disfacimento. All'altezza della metà della terza strofa scopriamo che la nave «cerca / per tutte le rive / un approdo». La seconda metà della strofa non è più alla prima persona, ma della nave si parla in terza persona. Viene qui posta una domanda, la cui risposta è alla successiva strofa 4, nella quale la nave, con una metafora implicita, diventa il *cuore*, metonimia dell'io. La strofa 5 vede l'anafora dell'apostrofe «o tu»: ogni occorrenza è seguita sempre da un'apposizione, che è sinonimicamente associata al *porto*. Ritorna in questa strofa la prima persona, «oh, accoglimi tu» (53), che però ridiventa terza sul finale, dove si intravede finalmente un approdo per la nave.

Tante sono le rime del testo, le quali tuttavia non seguono uno schema: *sferzata-macerata, uragani-lontani-strani, spaccate-stremate, ponti-tramonti, vale-ricade, ferita-sfinita, sa-sa, scia-scia, ritrovare-ritornare, profonda-errabonda, porto-morto, calare-sognare, vecchiezza-stanchezza, velata-fasciata. Al mezzo lido-nido*. Ancora sull'aspetto fonico, le allitterazioni sono molte e disseminate lungo tutto il testo.

Per quanto riguarda la sintassi notiamo il frequente mancato rispetto *dell'ordo verborum*, come se le parole fossero anch'esse navi in balia dei flutti; ed anche i numerosi enjambement contribuiscono a creare questo effetto. Abbiamo già visto l'inversione dell'ordine sostantivo-aggettivo, versi 15-20. Altrove è invertito, invece, l'ordine soggetto-verbo: versi 29-30, 34-35, 64-67. Per finire, tutto il componimento è caratterizzato da asindeto.

Riflessi

Parole – vetri
che infedelmente
rispecchiate il mio cielo –

di voi pensai
dopo il tramonto
in una oscura strada
quando sui ciotoli una vetrata cadde
ed i frantumi a lungo
sparsero in terra lume –

26 settembre 1933

Solo 9 versi per una riflessione sulla parola poetica e i suoi limiti. La poesia è composta da un unico periodo sintattico spalmato su due strofe di 3 e 6 versi. In attacco, l'apostrofe alle «Parole» è seguita da una un'analogia che funge da definizione, racchiusa entro i soliti trattini: le parole rendono in modo non fedele ciò che il poeta vuole esprimere, e per questo sono come vetri che non rispecchiano uguale l'immagine del cielo. I due campi semantici si mescolano nell'espressione «il mio cielo».

Nella seconda strofa riprende il discorso rivolto alle parole: scopriamo qui il fatto contingente che ha fatto nascere questa riflessione, ovvero l'aver visto dei vetri rotti per strada che riflettevano la luce. In questa strofa è presente la solita opposizione buio-luce: *oscura strada – lume*.

La sintassi è estremamente lineare. Non ci sono rime, e l'unico elemento di compenso è l'allitterazione e l'identità di vocale tonica tra le parole in posizione di rima dei due versi finali: *lungo lume*.

L'allodola

Dopo il bacio

dall'ombra degli olmi
sulla strada uscivamo
per ritornare:
sorridevamo al domani
come bimbi tranquilli.

Le nostre mani
congiunte
componevano una tenace
conchiglia
che custodiva
la pace.

Ed io ero piana
quasi tu fossi un santo
che placa la vana
tempesta e cammina sul lago.

Io ero un immenso
cielo d'estate
all'alba
su sconfinite
distese di grano.

E il mio cuore
una trillante allodola
che misurava
la serenità.
25 agosto 1933

Gran parte della copiosa produzione del 1933 è dedicata all'amore della poetessa per Antonio Maria Cervi. Tra queste poesie, dieci compongono una sezione a parte, una sorta di breve canzoniere sulla parabola di un amore, raccontata quando ormai la relazione è conclusa. I testi furono raggruppati da Antonia Pozzi secondo un ordine ideale⁵⁷ e con il titolo ripreso dalla prima lirica, *La vita sognata*. Il testo che qui analizzo è il secondo della raccolta, ma il più antico in ordine cronologico. La poetessa ricorda con dolcezza e gioia un momento felice passato in compagnia dell'amato. Notiamo infatti, tra i 25 versi di lunghezza irregolare, ma generalmente brevi, i due versi «la pace» (11) e «la serenità» (25), che evidenziano lo stato d'animo del giovane io innamorato, insieme ad altri elementi del lessico quali «sorridevamo», «tranquilli» e insieme, come vedremo, ad alcuni elementi retorici. Alla brevità dei versi corrisponde una sintassi frammentata, che vede la presenza di numerosi enjambement, alcuni forti, che separano il sostantivo dall'aggettivo. Quelli ai versi 6-7 e 8-9 sono funzionali all'allitterazione tra le parole iniziali dei versi da 7 a 9 «congiunte / componevano.../ conchiglia/».

La poesia è ricca dal punto di vista retorico. Alle due potenti metafore della parte finale, si sommano la similitudine ai versi 4-5 «sorridevamo al domani/ come bimbi tranquilli» e il paragone dell'amato con «un santo», che ha caratteristiche di divinità, «placa la vana tempesta», e proprie di Gesù Cristo, «cammina sul lago».

Per mezzo di due metafore limpide poi, l'io si identifica con elementi del mondo naturale. La prima metafora restituisce un'immagine piena luce e un'idea di assenza di limiti, di sconfinatezza, date sia dalla semantica del lessico «immenso», «cielo d'estate all'alba», «sconfinite», «distese di grano» sia dai due forti enjambements cataforici che spingono la lettura oltre la fine del verso, tra i versi 17-18: «Io ero un immenso / cielo d'estate» (seguito dal più debole tra 18-19 «cielo d'estate / all'alba») e tra 20-21 «su sconfinite / distese di grano». Azzardiamo nell'ipotizzare che in questo punto ci sia qualche spunto dall'*Infinito* leopardiano, vista la presenza dell'iconico lemma «immenso»⁵⁸ e il particolare tipo di enjambement che abbiamo individuato⁵⁹.

⁵⁷ Pozzi 2015, 297

⁵⁸ «Parecchie delle parole con prefisso negativo -in, alle quali molto spesso il Leopardi affida la significazione dell'infinità» (Blasucci 85, 131)

⁵⁹ Ivi, 129 «alcuni fortissimi enjambement (i quali) adempiono localmente a una precisa funzione evocativa, consistente nella messa in rilievo di alcuni termini infinitivi grazie alla pausa metrica che viene a instaurarsi fra gli elementi di uno stesso sintagma. Tale messa in rilievo si realizza in particolare

Il campo semantico della seconda metafora appartiene invece, alla sfera sensoriale del suono. Il battito del cuore è associato al verso dell'allodola, ma anche, diciamo noi, in modo sottinteso, con analogia implicita, a un orologio che «misurava la serenità».

Il collegamento tra le due metafore è dato dall'ambientazione di entrambe alle prime luci di un mattino estivo, esplicitamente dichiarata nella prima, individuabile grazie alla presenza della «trillante allodola» nella seconda. Quest'ultimo riferimento, insieme alla descrizione dell'incontro tra due amanti nella prima parte del testo, può far pensare a un richiamo e quindi una sorta di identificazione con due ben noti amanti della tradizione letteraria ovvero i Romeo e Giulietta di Shakespeare. L'allodola peraltro popolava anche l'universo faunistico pascoliano.

Sul piano sintattico, oltre ai già evidenziati enjambement, si nota un turbamento dell'*ordo verborum* solamente nei versi incipitari. I periodi sono brevi e ad andamento paratattico. Da segnalare l'attacco copulativo dei versi 12 e 22. L'unica rima è *piana – vana*.

attraverso due modalità: a) il prolungamento in fine di verso della durata semantica di un aggettivo infinitivo logicamente connesso col sostantivo col sostantivo seguente: *interminati / spazi, sovrumani / silenzi*».

Lieve offerta

Vorrei che la mia anima ti fosse
leggera
come le estreme foglie
dei pioppi, che s'accendono di sole
in cima ai tronchi fasciati
di nebbia –

Vorrei condurti con le mie parole
per un deserto viale, segnato
d'esili ombre –
fino a una valle d'erbosio silenzio,
al lago –
ove tinnisce per un fiato d'aria
il canneto
e le libellule si trastullano
con l'acqua non profonda –

Vorrei che la mia anima ti fosse
leggera,
che la mia poesia ti fosse un ponte,
sottile e saldo,
bianco –
sulle oscure voragini
della terra.

5 dicembre 1934

Lieve offerta rientra in una serie di nove poesie dedicate a Remo Cantoni, un *Secondo amore*, come lo definirà nel titolo di uno di questi componimenti. Si può parlare quindi di un secondo canzoniere d'amore, dopo quello dedicato ad Antonio Maria Cervi. È da notare però che «nella *Vita sognata* l'assolutezza dell'esperienza ha il suo specchio nel testo che talora riproduce narrativamente il lessico amoroso. Qui invece Antonia, da poetessa, è molto più consapevole della costruzione poetica che, essa, trasporta la figura del sé. Attraverso la tensione del sentimento amoroso e delle sue fantasie appare una relazione tra sé e sé e tra sé e il mondo»⁶⁰.

Le tre strofe della poesia sono scandite dall'anafora «Vorrei», che nella prima e ultima strofa si estende a ricoprire i primi due versi «Vorrei che la mia anima ti fosse / leggera». In questa e nelle altre poesie del canzoniere «il tu appartiene al testo poetico, evoca ovviamente l'esperienza ma è la poesia a semantizzare il significato»⁶¹. Nella *Vita sognata*, invece, «il tu appartiene a quel colloquio interiore che si struttura, come suo destino originario, nel testo poetico, la prosecuzione rarefatta di una dialogicità amorosa»⁶². La prima strofa di *Lieve offerta* è occupata da una similitudine *anima – foglie dei pioppi* che riproduce sensazioni di leggerezza, altezza e luce. La seconda strofa è la descrizione di un *locus amoenus*, frutto di creazione poetica dell'io per il tu («Vorrei condurti con le mie parole»); una natura diversa dalla prima, che sembrava più «reale». La terza strofa è una metafora basata sul contrasto tra chiaro e scuro: «ponte [...] bianco» - «oscare voragini» e tra alto e basso «ponte» «voragini / della terra». Il figurato è «la mia poesia», che l'io vorrebbe fosse per il tu «un ponte / saldo e sottile», uno strumento che permette di attraversare in sicurezza e che di stare in una posizione sollevata.

La poesia vede a livello lessicale la presenza di diverse parole ad alta frequenza nella raccolta: *anima, sole, ombra, silenzio, bianco, terra*.

L'unica rima è semplice, *sole - parole* (4 e 7), in assonanza col verso 1 «fosse», 2 «foglie», 9 «ombre», 16 «fosse», 18 «ponte». L'altra assonanza tra «segnato» (8), «lago» (11) e «saldo» (19), «bianco» (20). A livello fonico segnaliamo anche le allitterazioni: «le libellule si trastullano» (14), dove emerge un senso di gioiosità e «sottile e saldo» (19), dittologia di aggettivi.

⁶⁰ Papi 2009, 22

⁶¹ Ivi, 23

⁶² Ivi

La sintassi lineare è segnata da frequenti enjambement. Quello tra i versi 1-2 e 16-17, isola il *reje* nella parola-verso «leggera».

Per finire, la presenza di non pochi endecasillabi (1, 4, 10, 14, 18) può essere associata alla volontà della poetessa adoperare un verso della tradizione per parlare della sua poesia.

Sgorgo

Per troppa vita che ho nel sangue
tremo
nel vasto inverno.

E all'improvviso,
come per una fonte che si scioglie
nella steppa,
una ferita che nel sonno
si riapre,

perdutamente nascono pensieri
nel deserto castello della notte.

Creatura di fiaba, per le mute
stanze, dove si struggono le lampade
dimenticate,
lieve trascorre una parola bianca:
si levano colombe sull'altana
come alla vista del mare.

Bontà, tu mi ritorni:
si stempera l'inverno nello sgorgo
del mio più puro sangue,
ancora il pianto ha dolcemente nome
perdono.

12 gennaio 1935

La poesia di 21 versi subisce una frammentazione in 5 strofe, di cui quella centrale è di soli 2 versi.

La prima strofa si apre con l'io che professa nel verso incipitario un eccesso di vita, un surplus che non l'io non riesce a contenere e che provoca una reazione fisica che abbiamo già trovato in *In riva alla vita*: «Per troppa vita che ho nel sangue / tremo».

In *Sgorgo* avviene lo sgelso che non si verificava nella di poco pochissimo precedente *Inverno lungo*. Nella seconda strofa «una fonte che si scioglie» è comparante di una similitudine che ha due comparati ai versi 7-8 e 9-10: «una ferita che nel sonno / si riapre», «perdutamente nascono pensieri / nel deserto castello della notte». Come in *Lieve offerta* la notte è il momento privilegiato per il rifiorire di sogni e pensieri. I tre elementi della similitudine appartengono a campi semantici molto diversi e rendono la figura retorica ardita. L'espressione «deserto castello della notte» è un'analogia preposizionale e inaugura il campo semantico fiabesco della strofa successiva, che vede anche un richiamo alla *A Silvia* di Leopardi nell'espressione «per le mute / stanze». La sinestesia «parola bianca» e le «colombe» sono associate con analogia che interessa il colore. L'immagine dello scioglimento della fonte della seconda strofa viene ripresa nell'ultima strofa, dove l'azione viene interiorizzata dall'io: «si stempera l'inverno nello

sgorgo / del mio più puro sangue». La parola *sangue* viene ripetuta a grande distanza in posizione di rima nella prima e ultima strofa, versi 1 e 19.

A parte questa ripresa non ci sono altre rime. Intervengono a compensare questa assenza le assonanze «tremo» - «inverno», «dimenticate» – «mare», «bianca – «altana.

L'inizio e la fine del componimento presentano un ricco il tessuto fonico con le allitterazioni alla strofa 1 «*troppa tremo*», «*vasto inverno*», alla strofa 2 «*si scioglie [...] steppa [...] sonno*» e nell'ultima strofa «*si stempera [...] sgorgo*» «*più puro [...] pianto [...] perdono*».

A livello sintattico notiamo l'asindeto nella similitudine che coinvolge i versi da 5 a 10.

Il primo verso della strofa 4 vede l'ellissi del verbo «*Creatura di fiaba, per le mute / stanze*».

Ampiamente presente l'endecasillabo a partire dalla terza strofa.

Periferia

Lampi di brace nella sera:
e stridono
due sigarette spente in una pozza

Fra lame d'acqua buia
non ha echi
il tuo ridere rosso:
apre misteri
di primitiva umanità.

Fra poco
urlerà la sirena della fabbrica:
curvi profili in corsa
schiuderanno
laceri varchi nella nebbia.

Oscure
masse di travi: e il peso
del silenzio tra case non finite
grava con noi
sulla fanghiglia,
ai piedi
dell'ultimo fanale.

19 gennaio 1936

È questa una delle quattro poesie appartenenti all'ultima stagione di Antonia Pozzi che hanno come sfondo e protagonista la periferia di Milano, assieme a *Periferia in aprile*, all'omonima *Periferia* del 21 gennaio 1938 e a *Via dei Cinquecento*.

Nella produzione di questo periodo si trovano motivi frequentati anche dall'amico Vittorio Sereni. In questo si deve vedere un arrivare in contemporanea a esiti simili, forse influenzandosi reciprocamente. Luciano Anceschi nella Prefazione a *Linea Lombarda* affermava che «allora ci fu un continuo scambio tra giovani apprendisti di poesia. Poesie ancora incompiute o incerte di sé, o ancora “calde d'ispirazione” (se l'ispirazione è calore) passavano di mano in mano.» I motivi frequentati erano le

periferie, i lampioni nella nebbia, i treni, i carri, i crocicchi, il passaggio, la soglia, la frontiera, la fine di qualcosa.⁶³

I 20 versi di *Periferia* sono divisi in 4 strofe di lunghezza diversa. Anche i versi sono di varia lunghezza; troviamo due endecasillabi, versi 10 e 16, che sapientemente contrappongono il suono umanizzato della sirena della fabbrica e il silenzio tra le case degli uomini.

La poesia alterna continuamente sensazioni visive a sensazioni uditive. Essa inizia con un'immagine, una inquadratura da vicino, su un particolare luminoso nel buio, «lampi di brace nella sera», a cui segue un suono, «stridono due sigarette spente in una pozza», reso in modo concreto dall'allitterazione. Le presenze umane sono due, come le sigarette; un io e un tu che compaiono nella seconda strofa, nella quale l'azione sembra tornare indietro, a quando l'atto del fumare era ancora in corso. L'inquadratura si sposta dalla pozzanghera a una bocca, a un «ridere rosso»: la sinestesia coinvolge vista e udito e l'allitterazione riproduce il rumore di una risata, anche se, il ridere «non ha echi», si spegne come due sigarette nell'acqua. Come nell'immagine della prima strofa, anche qui, la brace rossa della sigaretta ha uno sfondo buio «fra lame di acqua buia». Interessante notare come qui sia presente una luce nuova rispetto alle tante che troviamo nella lirica pozziana: non la luce naturale proveniente dal cielo, ma una luce più «umana».

L'azione si sposta poi in un futuro prossimo, «Fra poco». Al suono della sirena della fabbrica, che subisce quasi una personificazione, in quanto «urlerà», compaiono altre presenze umane, gli operai che, al contrario, vengono privati del loro corpo umano: essi sono, con una metonimia, «curvi profili in corsa» che «schiuderanno / laceri varchi nella nebbia». L'aggettivo *laceri* è sintatticamente riferito a *varchi* ma va legato a senso alla *nebbia* «che viene lacerata». Al rumore della sirena è contrapposto «il peso / del silenzio tra case non finite». La sensazione, o meglio, la non-sensazione uditiva, ancora una volta, è associata a un campo sensoriale non proprio.

Sul finale ritorna una luce, elemento che va a dare una circolarità al testo (anche *la fanghiglia / ai piedi* riporta all'inquadratura iniziale). È una luce ancora artificiale, quella dell'*ultimo fanale*. Quest'ultima parola, come *sirena*, *fabbrica*, *travi* appartiene a un lessico nuovo per Pozzi ma che, come abbiamo detto sopra, ritornerà frequentemente

⁶³ Bernabò 2009, 93

nell'ultima produzione. Al centro del senso rimangono però sempre i «misteri / di primitiva umanità» (7-8), soprattutto, come vedremo nelle ultime poesie, l'umanità che comprende gli ultimi che vivono nelle periferie.

Oltre alle allitterazioni che mimano i rumori descritti, sul piano fonico segnaliamo l'insistenza su una stessa vocale tonica tra parole a contatto: *lampi di brace* (1), *sigarette spente* (3), *lame d'acqua* (4), *laceri varchi* (13). Nessuna rima, solo un'assonanza tra i versi 5 e 7: *echi – misteri*.

Per quanto riguarda la punteggiatura, ciascuna strofa è composta di due parti, separate dai due punti «:», che nella prima e nell'ultima strofa isolano a sinistra una frase nominale. La fine di ciascuna strofa è segnata da una pausa forte. Non pochi gli enjambement, anche forti, che spezzano le frasi su versi brevi. L'*ordo verborum* lineare assieme appunto alla brevità dei versi, permette di soffermarsi maggiormente sulle singole immagini durante la lettura.

Viaggio al nord

Primavera che ci dolevi
Oltre il valico,
ora riaffonda
nostra ansia serale per la piana:
i nostri fiori
son fari rossi e verdi
alle folate di tormenta, l'albero
di nostra vita si biforca agli scambi.

Primavera che più non duoli,
t'uccide
tra lumi or sottilissima la neve
e il vin dolce ti smemora
terra perduta:
ma ai muri
corolle enormi di giunchiglie fingono
un mondo di miracoli
per gli insetti...

Ripudia
questo sangue e il suo sole e le stagioni
infuriando
così sottoterra, nella magica notte.

Berlino, febbraio-marzo 1937

È stata notata dalla critica la presenza di un motivo che torna anche in Sereni, quello della *Frontiera*, che dà nome alla raccolta del 1941 del poeta. In particolare *Viaggio al nord* avrebbe punti di contatto con *Inverno a Luino*⁶⁴, datata aprile 1937⁶⁵.

⁶⁴ *Morto in tramonti nebbiosi d'altri cieli / sopravvivo alle tue sere celesti, / ai radi battelli del tardi / di luminarie fioriti. / Quando pieghi al sonno / e dai suoni di zoccoli e canzoni / e m'attardo smarrito ai tuoi bivi / m'accendi nel buio d'una piazza / una luce di calma, una vetrina. // Fuggirò quando il vento / investirà le tue rive; / sa la gente del porto quant'è vana / la difesa dei limpidi giorni. / Di notte il paese è frugato dai fari, / lo borda un'insonnia di fuochi / vaganti nella campagna, / un fioco tumulto di lontane / locomotive verso la frontiera.*

⁶⁵ Poesia apparsa, prima che in *Frontiera*, su "Frontespizio" nel novembre 1937, ma datata aprile 1937 in una bozza dell'Archivio Privato Bonfanti (Bernabò 2009, 94)

Il *viaggio al nord* è quello compiuto da Antonia Pozzi all'inizio del 1937 in Germania con Remo Cantoni, del quale sembra però non essere più innamorata, e con la sorella di lui.

Il plurale nel testo ha però valore generazionale piuttosto che individuale. Ed è un plurale già presente in alcune prove del primissimo Sereni (per esempio ne *La sosta*), che si farà più frequente nelle poesie di *Frontiera*⁶⁶.

Ci troviamo di fronte a un tipo di scrittura molto distante dalle prove della prima parte della produzione di Pozzi. La comprensione del senso del testo non è più immediata. È, come vedremo, una scrittura ellittica, che sottintende i passaggi logici e per questo nella nostra analisi dobbiamo soffermarci in alcuni luoghi a decifrare ciò che il testo sta dicendo.

La poesia è divisa in tre strofe, delle quali le prime due hanno lunghezza simile (8 e 9 versi), e il primo verso della prima strofa si ripete variato nel primo della seconda. La variazione riguarda il tempo verbale, passato il primo, presente il secondo: «Primavera che ci dolevi / Primavera che più non duoli». La negazione nella seconda occorrenza ribalta la situazione rispetto a quella della prima.

Il *valico* (la frontiera) separa un luogo dove è già in arrivo la primavera, la quale porta con sé dolore, da un luogo dove non è ancora inverno. L'anafora dell'aggettivo possessivo di prima persona plurale marca tre affermazioni che descrivono lo stato d'animo del noi («ora riaffonda / nostra ansia serale»), che sta viaggiando su un treno che attraversa «la locomotive verso la frontiera.piana», «oltre il valico». Dal finestrino si vedono fiori che, con una metafora, «son fari rossi e verdi». L'ultima immagine ha un'eco dantesca: «l'albero / di nostra vita si biforca agli scambi», dove gli uomini prendono direzioni diverse e le loro vite che si sono incrociate si separano.

Nella seconda strofa la primavera subisce una personificazione; essa viene, infatti, uccisa e perde la memoria («t'uccide», «ti smemora»). Alla fine della strofa interviene un'immagine tratta dal mondo naturale, nel quale può avvenire il miracolo della vita.

Nell'ultima strofa, con un'immagine ardita, il sangue è implicitamente paragonato a un seme che «ripudia» il ciclo delle stagioni e brama di germogliare.

⁶⁶ Bernabò 2009, 94-95

Il testo non presenta rime o assonanze, ma vediamo qualche suono allitterante nella prima strofa: *riaffonda, fiori, fari, folate, biforca*; nella seconda: *lumi, sottilissima, smemora, ma, muri, enormi, mondo miracoli*; nella terza: *sangue, suo, sole stagioni*.

Per quanto riguarda infine la sintassi, notiamo qualche enjambement con verbo nell'innesto e oggetto nel *reje*. Due anastrofi, nella prima e nell'ultima strofa, invertono l'ordine soggetto-verbo, versi 3-4 e 18-19: viene così messo in evidenza il senso del verbo. I puntini di sospensione usati al posto del punto alla fine della terza strofa ritornano più volte nelle ultime prove della poetessa.

Periferia

Sento l'antico spasimo
– è la terra
che sotto coperte di gelo
solleva le sue braccia nere –
e ho paura
dei tuoi passi fangosi, cara vita,
che mi cammini a fianco, mi conduci
vicino a vecchi dai lunghi mantelli,
a ragazzi
veloci in groppa a opache biciclette,
a donne,
che nello scialle si premono i seni –

E già sentiamo
a bordo di betulle spaesate
il fumo dei comignoli morire
roseo sui pantani.

Nel tramonto le fabbriche incendiate

ululano per il cupo avvio dei treni...

Ma pezzo muto di carne io ti seguo

e ho paura –

pezzo di carne che la primavera

percorre con ridenti dolori.

21 gennaio 1938

È la seconda volta che troviamo questo titolo nella raccolta di Pozzi. La prima *Periferia* risale a due anni prima, al gennaio 1936.

Nel 1937 la poetessa aveva conosciuto Dino Formaggio, come lei allievo di Banfi e studente-lavoratore iscritto al Partito Socialista clandestino. Con lui Antonia sviluppò una grande amicizia e frequentò molto il quartiere operaio di piazzale Corvetto, in particolare la Casa degli sfrattati di *Via dei Cinquecento*, da cui prende il titolo una delle ultime poesie di Pozzi.

Troviamo in *Periferia* analogie sia con l'omonima poesia del '36 sia con *Viaggio al nord*. Con la prima condivide l'ambientazione in periferia dove sono sempre presenti le fabbriche, con la seconda l'affacciarsi della primavera e dei dolori che porta con sé.

La poesia di 22 versi è divisa in quattro strofe di cui la prima molto più lunga (12, 4, 2, 4). I versi sono equamente distribuiti tra brevi e lunghi e tra questi ultimi non pochi sono endecasillabi. Il testo non presenta rime e non intervengono fenomeni pararimici di compenso. Intervengono invece molte allitterazioni: nei versi incipitari: sento, spasimo, sotto, solleva; nell'*explicit* pezzo, primavera, percorre.

L'io è protagonista della prima e dell'ultima strofa nelle quali vige la prima persona singolare, che era scomparsa nelle liriche precedenti.

La poesia è ricca dal punto di vista retorico. Nella prima strofa troviamo due personificazioni: nella prima, contenuta entro i trattini, la terra è dotata di «braccia nere» (i germogli della primavera) con le quali solleva «coperte di gelo», analogia preposizionale. C'è poi la vita che viene invocata con l'apostrofe «cara vita» (preceduta

dall'incapsulatore *tuoi*), ed è dotata di un proprio corpo, cammina a fianco all'io con passi fangosi dei passi fangosi che lo impauriscono. Le presenze umane che incontrano lungo il cammino sono vecchi, ragazzi e donne.

Nella seconda strofa, il cui verso iniziale riprende variato il verso incipitario, sono le betulle ad assumere un comportamento umano, sono spaesate dal fumo dei comignoli. L'elemento naturale a contatto con il mondo industriale della periferia smarrisce il suo ritmo stagionale. La strofa presenta un *ordo verborum* che, contrariamente a quanto avviene nel resto della componimento, non è lineare.

Nella terza strofa riprende un elemento caro alla sua produzione poetica, sin dalle origini, ovvero l'esplicitazione della collocazione temporale all'interno della giornata, in particolare il momento privilegiato, il tramonto. È il momento in cui «le fabbriche incendiate ululano per il cupo avvio dei treni». Troviamo mescolate in questi versi sensazioni visive e uditive. La metafora dell'incendio si riferisce chiaramente alla luce del sole. Le fabbriche, anzi i treni, subiscono un'antropizzazione: il rumore emesso dalle macchine è il verso del lupo (riprodotto con allitterazione onomatopeica). «Cupo» è aggettivo appartenente alla sfera sensoriale dell'udito, qui riferito sintatticamente ad «avvio», ma probabilmente da riferire a senso all'ululato, che acquista una connotazione sinistra.

L'ultima strofa si ricollega all'inizio. Vediamo la ripetizione a distanza dello stesso verso «e ho paura». «L'antico spasimo», ovvero la primavera, risveglia nell'io quelli che, con un'espressione ossimorica vengono definiti «ridenti dolori» (insiste un'allitterazione onomatopeica). Di contro alle tre personificazioni che abbiamo visto, nell'ultima strofa l'io, che continua a seguire in cammino la vita, si definisce «un muto pezzo di carne» (come già nella precoce *Vuoto*, del '29), espressione che ripete due volte. L'io, metonimicamente diventa una parte sé stesso. Mentre la natura torna a primavera torna a vivere, la sua vita gli cammina a fianco.

Via dei Cinquecento

Pesano fra noi due
troppe parole non dette

e la fame non appagata,
gli urli dei bimbi non placati,
il petto delle mamme tistiche
e l'odore –
odor di cenci, d'escrementi, di morti –
serpeggiante per tetri corridoi

sono una siepe che geme nel vento
fra me e te.

Ma fuori,
due grandi lumi fermi sotto stelle nebbiose
dicono larghi sbocchi
ed acqua
che va alla campagna;

e ogni lama di luce, ogni chiesa
nera sul cielo, ogni passo
di povere scarpe sfasciate

porta per strade d'aria
religiosamente
me a te.

27 febbraio 1938

Dopo questa poesia datata fine febbraio 1938 Antonia Pozzi, per quanto sappiamo, scriverà solo un paio di poesie durante l'estate successiva, le ultime prima della morte il 3 dicembre dello stesso anno. Il titolo della poesia, come abbiamo ricordato sopra, si riferisce a una strada del quartiere operaio di piazzale Corvetto, dove si trovava la «Casa degli sfrattati». Qui Pozzi si recava assieme Dino Formaggio, forse il tu cui si riferisce nel testo. Troviamo in questa prova «una sorta di denuncia sociale, del tutto assente nei poeti coevi, compreso Sereni, che si accostò alla politica solo nel dopoguerra»⁶⁷.

La lunghezza del componimento (21 versi) e la divisione in strofe ricordano le altre due poesie dedicate alla *Periferia* di Milano. Qui il numero di strofe (6) però, è maggiore rispetto alle altre due (4 e 3). Anche qui nessuna rima o pararima.

La poesia è molto studiata retoricamente. È possibile dividere il testo in due parti, le prime tre strofe e le ultime tre, caratterizzate da una diversa ambientazione, rispettivamente interna ed esterna. Il passaggio tra le due è segnato dal verso centrale «Ma fuori» (aspetto che troviamo già in *Periferia* e *Nebbia*).

L'ambientazione della prima si intuisce dalla seconda strofa, dove con crudo realismo è descritta una realtà di povertà e miseria ed è passata in rassegna l'umanità della casa degli sfrattati: è un elenco che coinvolge diverse sfere sensoriali. È la descrizione di corpi veri che subiscono gli effetti della mancanza di cibo e di condizioni igieniche non adeguate. L'attenzione è rivolta ai più deboli, ai bimbi e alle mamme. L'odore che si respira, su cui con un'anadiplosi (6-7) si sofferma l'attenzione, è reso con un potente climax: «di cenci, d'escrementi, di morti».

A specchio rispetto alla strofa 2, le strofe 1 e 3, entrambe di soli due versi, vedono la ripetizione, con *variatio*: «fra noi due» – «fra me e te». Nella prima strofa ciò che si interpone tra l'io e il tu sono «le troppe parole non dette» che «pesano», immagine ripresa dalla prima *Periferia* nella quale trovavamo «il peso / del silenzio tra case non finite». Notiamo il parallelismo, in forma di negazione, che collega strofa 1 e 2: «troppe parole *non* dette // e la fame *non* appagata, / gli urli dei bimbi *non* placati».

L'elenco della seconda strofa è figurato della metafora che continua nella strofa successiva. La misera realtà degli ultimi è «una siepe che geme nel vento / fra me e te». La siepe è elemento che separa due vite, quella di Pozzi e quella di Formaggio, appartenenti a due mondi distanti, una vita agiata e privilegiata quella della poetessa;

⁶⁷ Bernabò, 2009, 96

una vita di povertà e sacrificio quella dello studente lavoratore. La possibilità di incontro tuttavia, è possibile, può avvenire nel mondo esterno, come afferma la seconda parte della poesia.

Anche qui la strofa centrale è un elenco che mescola percezioni visive e uditive, in questo caso un tricolon con anafora: «*ogni lama di luce, ogni chiesa / sul cielo, ogni passo / di povere scarpe sfasciate*». Questi versi condensano elementi interessanti dal punto di vista fonico ovvero le tre occorrenze dell'allitterazione, e dal punto di vista retorico: in particolare il membro centrale del tricolon è una analogia che accosta l'idea di religiosità e preghiera all'immagine del cielo. Infatti è «religiosamente» l'avverbio usato nell'ultima strofa, come parola-verso, per evocare la modalità attraverso la quale è possibile per l'io un avvicinamento al tu, «per strade d'aria». La siepe della prima parte non c'è più e rimane solo il vento che, con la sua forza, spinge verso l'altro. Oltre all'espressione metaforica «strade d'aria», troviamo al verso 12 «stelle nebbiose».

Dal punto di vista sintattico ricordiamo, innanzitutto, la separazione in due strofe consecutive tra il figurato e parte restante della metafora (strofe 2-3 e 5-6). Notiamo poi la presenza di alcuni enjambement forti, tra i versi 1-2, 12-13, 16-17, che permettono di isolare e valorizzare le parole a fine verso: «fra noi due», «stelle nebbiose», «chiesa». Nella quarta strofa vediamo l'ellissi della preposizione «di» dopo il verbo *dire*. La sintassi degli elenchi è asindetica, mentre l'attacco delle strofe 2 e 6 è copulativo.

BIBLIOGRAFIA

Edizione di riferimento per l'opera di Antonia Pozzi:

Pozzi 2015= Antonia Pozzi, *Parole. Tutte le poesie*, a cura di G. Bernabò e O. Dino, Milano, Ancora editrice

Afribo – Soldani 2012 = Andrea Afribo – Arnaldo Soldani, *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, Bologna, Il Mulino

Atti 2009 = AA.VV., “...e di cantare non può finire...” *Antonia Pozzi (1912 – 1938) Atti del Convegno, Milano 25-26 novembre 2008*, a cura di G. Bernabò, O. Dino, S. Morgana, G. Scaramuzza, Università degli studi di Milano, Milano, Vienneperre edizioni

Bernabò 2004 = Graziella Bernabò, Antonia Pozzi: le ragioni di una riscoperta in “...e di cantare non può finire...” *Antonia Pozzi (1912 – 1938) Atti del Convegno, Milano 25-26 novembre 2008*, a cura di G. Bernabò, O. Dino, S. Morgana, G. Scaramuzza, Università degli studi di Milano, Milano, Vienneperre edizioni

Bernabò 2015 = Graziella Bernabò, «Io vengo da mari lontani»: la poesia di Antonia Pozzi in *Antonia Pozzi, Parole, Tutte le poesie*, a cura di G. Bernabò e O. Dino, Milano, Ancora editrice

Blasucci 1985 = L. Blasucci, *Leopardi e i segnali dell'Infinito*, Bologna, Il Mulino

Dal Bianco 1997 = Stefano Dal Bianco, *Per uno studio dell'anafora nella poesia italiana fra le due guerre*, in *Stilistica, metrica, lingua. Studi offerti dagli allievi a Pier Vincenzo Mengaldo*, a cura di P. Matarrese, M. Praloran e P. Trovato, Padova, Antenore

Cenni 1989 = Alessandra Cenni, *Prefazione* in *Antonia Pozzi, Parole*, a cura di Alessandra Cenni e Onorina Dino, Milano, Garzanti

- Ghiazza 2007= Silvana Ghiazza, Marisa Napoli, *Le figure retoriche, parola e immagine*, Ozzano Emilia (BO), Zanichelli
- Mengaldo 1978 = Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Vicenza, Mondadori
- Mengaldo 1991a = Pier Vincenzo Mengaldo, *Titoli poetici novecenteschi in La tradizione del Novecento*, Terza serie, Torino, Einaudi
- Mengaldo 1991b = Pier Vincenzo Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche in La tradizione del Novecento*, Terza serie, Torino, Einaudi
- Mengaldo 2011 = Pier Vincenzo Mengaldo, *Antologia leopardiana. La poesia in Storia linguistica italiana*, a cura di Luca Serianni Milano, Carrocci
- Montale 1948 = Eugenio Montale, *Prefazione in Antonia Pozzi, Parole*, Milano, Arnoldo Mondadori
- Mormina 2009a = Adriana Mormina, *Contributo per una lettura concordanziale di Parole di Antonia Pozzi in "...e di cantare non può finire..."*. *Antonia Pozzi (1912 – 1938) Atti del Convegno, Milano 25-26 novembre 2008*, a cura di G. Bernabò, O. Dino, S. Morgana, G. Scaramuzza, Università degli studi di Milano, Milano, Vienneperre edizioni
- Mortara Garavelli 1989 = Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Farigliano (CN), Bompiani
- Papi 2009 = Fulvio Papi, *Antonia Pozzi poetica e poesia 1935 in "...e di cantare non può finire..."*. *Antonia Pozzi (1912 – 1938) Atti del Convegno, Milano 25-26 novembre 2008*, a cura di G. Bernabò, O. Dino, S. Morgana, G. Scaramuzza, Università degli studi di Milano, Milano, Vienneperre edizioni.
- Pozzi 2014 = *Antonia Pozzi. Ti scrivo dal mio vecchio tavolo. Lettere 1919-1938*, a cura di Graziella Bernabò e Onorina Dino, Milano, Ancora editrice, 2014, Milano.

Sereni 2013 = Vittorio Sereni, *Frontiera. Diario d'Algeria*, a cura di Georgia in biblioteca di scrittori italiani, diretta da Pier Vincenzo Mengaldo e Alfredo Stussi, Parma, Fondazione Pietro Bembo, Ugo Guanda Editore

Ungaretti 2014 = Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo, 106 poesie 1914 – 1960*, in *Oscar classici moderni*, Milano, Arnoldo Mondadori editore

Vecchio 2009 = M.M. Vecchio, *Gli appunti universitari inediti di Antonia Pozzi* in “...e di cantare non può finire...”. *Antonia Pozzi (1912 – 1938) Atti del Convegno, Milano 25-26 novembre 2008*, a cura di G. Bernabò, O. Dino, S. Morgana, G. Scaramuzza, Università degli studi di Milano, Milano, Vienneperre edizioni.

Articoli su rivista

Mormina 2009b = Adriana Mormina, *Antonia Pozzi: dalla filosofia alla poesia* in *Otto/Novecento* 1/2009

Spano 2008 = Ornella Spano, *Gli animali nella poesia di Antonia Pozzi. Una lettura ecocritica* in *Italies*, Arches de Noé 2: Les animaux dans la littérature italienne – Département d'Italien de l'Université de Provence, n. 12

Sitografia

<http://www.antoniapozzi.it/>