



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Filologia, linguistica e letteratura italiana

Tesi di Laurea

La poesia dell'incontro.
Un dialogo tra Antonia Pozzi e Mariangela Gualtieri

Relatrice

Prof.ssa Michela Rusi

Correlatrice

Prof.ssa Monica Giachino

Controrelatrice

Prof.ssa Alessandra Trevisan

Laureanda

Francesca Andrioli

Matricola 887830

Anno Accademico

2025/2026

Indice

Introduzione	4
I. Io, parola e realtà	8
I.1 Il rapporto tra <i>Geist</i> e <i>Leben</i> : da conflitto insanabile a possibilità di riconciliazione	8
I.2 La postura della voce poetica tra autobiografismo e destituzione dell'io	18
I.3 Stile e pratica del verso: <i>hostinato rigore</i> ed «ebetudine vigile»	30
II. L'esperienza poetica e le sue arti sorelle	41
II.1 Antonia Pozzi e l'esercizio della fotografia	41
II.2 Mariangela Gualtieri e il Teatro Valdoca: l'arte di dire la poesia	53
III. I luoghi dell'incontro	67
III.1 La natura	67
III.2 La morte	80
III.3 Il silenzio	90
Conclusione	99
Bibliografia	102

Introduzione

Questa tesi deve la sua origine all'incontro, avvenuto ormai diversi mesi fa, con *Costellazione parallela. Poetesse italiane del Novecento*, un'antologia curata da Isabella Leardini che raccoglie le voci di donne che, con la loro parola poetica, hanno contribuito a scrivere la storia letteraria del secolo scorso. Lalla Romano, Daria Menicanti, Amelia Rosselli sono solo alcune delle affascinanti personalità che trovano spazio tra queste pagine; eppure, la notorietà dei loro versi sembra legarsi pressoché esclusivamente agli interessi e alle inclinazioni personali dei lettori, piuttosto che a una loro consolidata presenza nei percorsi formativi. L'attenzione dedicata alla scrittura femminile, infatti, risulta limitata, se non quasi assente, non solo nell'ambito degli insegnamenti superiori, ma anche in quello universitario; e la mia esperienza di studentessa non ha fatto eccezione.

Nell'ottica di scegliere su quali voci orientare questa ricerca, la consultazione di diversi tra i principali manuali e antologie della poesia italiana del Novecento — come *Poesia italiana del Novecento* di Edoardo Sanguineti e *Il Novecento in versi* di Marco Forti —¹ ha confermato quanto già emergeva sul piano didattico: i nomi delle poetesse menzionate non soltanto sono poco approfonditi, ma in certi casi non compaiono affatto. Queste constatazioni, del resto, non sono nuove: è cosa risaputa che il canone non sia né neutro né universale. È stata proprio tale consapevolezza, allora, fattasi ancor più piena e radicata nella fase di ricerca preliminare al lavoro, a diventare il fondamento di questa analisi. Essa, va precisato, non adotta prospettive di indagine associabili ai *gender studies* o alla critica femminista, ma intende inserirsi nel solco di una riflessione sulla persistente marginalità delle donne negli studi letterari. L'obiettivo è, pertanto, restituire centralità a due scrittrici, nella ferma convinzione che uno sguardo completo sulla letteratura — in questo caso, sulla poesia dell'ultimo secolo — non possa prescindere dalla considerazione della produzione femminile. E, a tale impostazione, si accompagna la speranza che, in futuro, quella «costellazione parallela» possa trovare piena integrazione in un orizzonte più ampio e inclusivo.

¹ Si segnala, a tal proposito, uno studio che fornisce dati numerici precisi relativi alla questione: S. VERGARI, *La presenza delle donne nelle antologie d'autore di poesia italiana contemporanea: una storia di esclusione dal canone*, intervento al convegno «Margins and Forgotten Places», Verona, 2021; letto all'indirizzo: <https://amu.hal.science/hal-03570194v1>.

Le due scrittrici in questione sono Antonia Pozzi e Mariangela Gualtieri: la prima conosciuta e approfondita anche grazie al volume di Leardini, la seconda legata invece all'origine del mio interesse per la poesia. Si tratta di due figure, a prima vista, molto distanti in termini di profilo biografico, formazione intellettuale e, più in generale, contesto storico-culturale. Pozzi nasce a Milano nel 1912 e la sua istruzione è legata alla Regia Università cittadina, dove, sotto la guida del suo mentore Antonio Banfi, entra in contatto con il circolo filosofico della Scuola di Milano; la sua vicenda esistenziale si conclude nel dicembre 1938, quando la giovane pone volontariamente fine alla propria vita nel prato antistante l'abbazia di Chiaravalle. Gualtieri, invece, originaria di Cesena e appartenente alla generazione del 1951, è tutt'oggi impegnata nella scrittura: l'ultima raccolta poetica, dal titolo *Ruvido umano*, è stata pubblicata nel 2024. Il suo percorso segue una traiettoria molto diversa da quella di Antonia: dopo la laurea in Architettura a Venezia, approfondisce la propria passione per il teatro, da cui deriva, nel 1983, la fondazione della Compagnia Valdoca; è all'interno di tale ambito artistico, e soltanto in età adulta, che Mariangela si avvicina alla pratica del verso.

Nonostante le innegabili differenze, il filo conduttore che attraversa il confronto tra le due si identifica nella «poesia dell'incontro»,² categoria formulata da Graziella Bernabò — una delle massime esperte di Antonia Pozzi — per descriverne la produzione lirica, e che, alla luce della lettura e dell'interpretazione dell'opera di Gualtieri, si rivela particolarmente pertinente anche al suo fare poetico. La parola di entrambe, infatti, muove dal desiderio di trasformarsi in strumento di autentica relazione con il mondo e si configura, così, come occasione di contatto, intimo e profondo, con il sé, con il reale e anche con ciò che lo trascende: insomma, apre le porte a quei preziosi frangenti «in cui parl[a]no le cose sorelle»,³ e la poesia acquista il potere di «fermare, / sciogliere. Incendiare, / dare da mangiare. Fare nascere. Fare ballare».⁴

Accanto a tale criterio, tuttavia, la scelta di instaurare un dialogo tra queste due poetesse è frutto anche di un'ulteriore motivazione. I versi di Mariangela Gualtieri sono pregni — seppur nella lucida percezione delle contraddizioni e delle fratture del mondo contemporaneo — di una sincera e diffusa lode del vivente: percorsi da un sentimento di

² G. BERNABÒ, *Per troppa vita che ho nel sangue. Antonia Pozzi e la sua poesia*, Milano, Vienneperre, 2004, p. 128.

³ A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, Milano, Mondadori, 2021, p. 61.

⁴ M. GUALTIERI, *Ruvido umano*, Torino, Einaudi, 2024, p. 100.

tenace fiducia, cantano la bellezza, spesso trascurata, del quotidiano e invitano a coltivare, con costanza e dedizione, una rinnovata forma d'amore e di cura per l'esistenza. Ecco, allora, che accostare Antonia Pozzi all'autrice cesenate risponde anche alla volontà di dare risalto all'intensa vitalità della poesia della scrittrice milanese. Prima dei fondamentali contributi di figure quali Onorina Dino, la già citata Graziella Bernabò e Alessandra Cenni, la critica si è distinta per la tendenza a leggere il *corpus* pozziano attraverso la lente del suicidio, focalizzando l'attenzione su quelle liriche intrise di un'atmosfera sofferente, talvolta luttuosa. Questo lavoro, allora, auspica di restituire il ritratto intero, più veritiero, di Antonia, nel rispetto della complessità della sua esperienza umana e artistica: in fondo, non va dimenticato, è lei stessa a definirsi «un'anima palpitante, ridente, [...] piena di sentimenti», a tratti «nostalgica», ma sempre «appassionata».⁵

Per quanto concerne la struttura, la tesi si articola in tre capitoli. Il primo mira a indagare la poetica delle due autrici, con particolare attenzione al rapporto tra l'io lirico, la parola poetica e il reale. L'analisi, più precisamente, ruota intorno a tre nuclei interpretativi principali: in primo luogo, la relazione tra arte e vita — quel contrasto tra *Geist* e *Leben* su cui Pozzi riflette a partire dalla lettura di Thomas Mann — che nella poetessa milanese si presenta come dilemma irrisolto, mentre nella produzione gualtieriana si orienta verso una prospettiva di riconciliazione; successivamente, le caratteristiche della voce poetica, maggiormente permeata di soggettivismo in Pozzi e aperta, in Gualtieri, alla dimensione corale del 'noi'; infine, la concezione della scrittura poetica e i conseguenti riflessi nello stile: da un lato, l'ostinato *labor limae* e l'essenzialità del verso pozziano, dall'altro, una pratica della parola fondata sull'ascolto dell'ispirazione e sulla libertà espressiva nell'autrice cesenate. Nel secondo capitolo, il proposito è quello di ampliare lo sguardo, intrecciando allo studio della poesia quello di altre pratiche artistiche che ne costituiscono, al contempo, una fonte di nutrimento e un terreno di reciproca influenza. Non è possibile, infatti, comprendere le esperienze delle due scrittrici nella loro totalità se non analizzando il legame di Antonia Pozzi con la fotografia, determinante per il carattere fortemente visivo del suo verso, e quello di Mariangela Gualtieri con il teatro, luogo in cui la poesia recupera la sua originaria dimensione orale. Il terzo capitolo, da ultimo, intende considerare, mediante un

⁵ A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 441.

avvicinamento diretto ai testi, tre temi ampiamente frequentati da entrambe le poetesse — natura, morte e silenzio — evidenziandone, anche alla luce delle riflessioni condotte nelle sezioni precedenti, le diverse ma mai del tutto distanti declinazioni nella loro produzione.

Dal punto di vista metodologico, per concludere, è necessaria una precisazione: la bibliografia su Antonia Pozzi, che consiste per lo più di articoli in rivista, è stata, in molti casi, di difficile reperimento; preziosi, tuttavia, sono stati la monografia di Graziella Bernabò e il saggio di Alessandra Cenni nell'edizione di riferimento di *Parole*. I contributi critici su Mariangela Gualtieri, invece, data la contemporaneità della sua scrittura, sono ancora piuttosto limitati, fatta eccezione per le numerose recensioni che circolano in rete. La ricerca sulle due autrici, pertanto, è stata condotta attribuendo grande importanza alla lettura e all'interpretazione della loro poesia: i versi, in sostanza, hanno spesso costituito il centro dell'analisi. E le fonti non poetiche — i diari e le lettere nel caso di Pozzi, e le interviste in quello di Gualtieri — hanno anch'esse largamente accompagnato e dato forma a questo percorso.

Capitolo I

IO, PAROLA E REALTÀ

I.1 Il rapporto tra *Geist* e *Leben*: da conflitto insanabile a possibilità di riconciliazione

Questo anzitutto: domandatevi nell'ora più silenziosa della vostra notte: *devo* io scrivere? Scavate dentro voi stesso per una profonda risposta. E se questa dovesse suonare consenso, se v'è concesso affrontare questa grave domanda con un forte e semplice «debbo», allora edificate la vostra vita secondo questa necessità.⁶

All'interrogativo che Rainer Maria Rilke rivolge all'aspirante poeta diciannovenne Franz Kappus, Antonia Pozzi non soltanto avrebbe risposto affermativamente, ma avrebbe saputo esprimere con parole di straordinaria intensità quella che per lei non è una semplice passione, bensì una vocazione inarrestabile. «Perché non per astratto ragionamento, ma per un'esperienza che brucia attraverso tutta la mia vita, per una adesione innata, irrevocabile, del più profondo essere, io credo, Tullio, alla poesia. E vivo della poesia come le vene vivono del sangue»⁷ recita una delle sue lettere all'amico e poeta Tullio Gadenz. Tale inevitabilità della scrittura è confermata dall'esperienza biografica della donna: nel 1929, all'età di soli diciassette anni, Antonia già conserva nei suoi quaderni quasi una trentina di componimenti. Molti di questi recano la dedica «ad A.M.C.»: si tratta di Antonio Maria Cervi, il professore che le insegna greco e latino presso il Liceo classico “Alessandro Manzoni” di Milano, nonché il primo e indimenticabile amore — di quattordici anni più grande di lei — che accende la sua adolescenza, segnandone per sempre il destino.

Antonia Pozzi, nata il 13 febbraio 1912, è figlia unica di un'aristocratica e ricca famiglia lombarda: la madre è la contessa Lina Cavagna Sangiuliani, nipote di Tommaso Grossi, mentre il padre, Roberto Pozzi, gode della stima di illustre avvocato. Cresce, dunque, in un ambiente colto e raffinato che, dopo gli anni del liceo, la conduce nel 1931 a iscriversi all'indirizzo di Filologia Moderna della Facoltà di Lettere e

⁶ R. M. RILKE, *Lettere a un giovane poeta*, Milano, Adelphi, 1980, p. 14.

⁷ A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 333.

Filosofia presso la Regia Università di Milano.⁸ Il suo interesse per l'estetica nasce sotto il segno delle lezioni di Giuseppe Antonio Borgese, che Antonia frequenta insieme alle care amiche Elvira Gandini e Lucia Bozzi. A colpirla è in particolare il forte legame che l'eminente professore instaura tra estetica e morale: egli, infatti, ponendosi in contrasto con gli insegnamenti di Benedetto Croce, rifiuta l'autonomia assoluta dell'arte per sostenere invece una visione in cui la letteratura è indissolubilmente legata alla vita, all'etica e alla storia. Tale pensiero è accolto con favore dalla giovane studentessa, «in quanto la confermavano nella propria alta concezione della poesia, cui fino a quel momento aveva aderito, in parte, istintivamente, in parte, sulle tracce di una filosofia di tipo romantico».⁹

Nell'anno accademico 1931-32 il filosofo Antonio Banfi subentra come supplente a Borgese, per poi ottenere ufficialmente — in seguito alle formali dimissioni di quest'ultimo — la cattedra di Estetica nel 1934.¹⁰ «Maestro di alto insegnamento filosofico ed etico», come lo definisce l'allievo Dino Formaggio,¹¹ è promotore di una forma di razionalismo critico, intimamente radicata nella storia e nella crisi della cultura europea degli anni Trenta. In tale prospettiva, la cultura — e quindi la letteratura — si configurano come strumenti di elaborazione critica della realtà e, in opposizione a ogni dogmatismo, allo scrittore è affidato un compito di natura morale: mantenere le distanze da ogni sterile deriva immaginativa per accogliere invece una fantasia mediata dalla ragione, capace di sottrarre il reale al dominio degli idoli e delle illusioni.¹² Intorno alla personalità di Banfi e alla sua proposta di un «umanesimo energico e fiducioso»,¹³ dunque, si forma un nutrito cenacolo di studiosi. Tra questi si annoverano nomi destinati a esercitare un'influenza significativa sulla scena intellettuale italiana, determinandone

⁸ Cfr. G. BERNABÒ, *Per troppa vita che ho nel sangue. Antonia Pozzi e la sua poesia*, cit., p. 97.

⁹ Ivi, p. 99.

¹⁰ Sono gli anni in cui, in seguito all'ascesa del fascismo in Italia, il regime inizia a esercitare un controllo ideologico anche negli spazi accademici. Nonostante Benito Mussolini ne stimi cultura e intelletto, Giuseppe Antonio Borgese diventa ben presto sgradito al governo: il suo radicato antifascismo e il fermo rifiuto di piegare la cultura agli interessi della propaganda si concretizzano nel diniego del giuramento di fedeltà, imposto dal Duce ai docenti universitari nel 1931, e nel conseguente — e volontario — esilio negli Stati Uniti. Antonio Banfi, seppur di fatto non allineato con il fascismo, non si sottrae invece a tale obbligo.

¹¹ D. FORMAGGIO, *Una vita più che vita in Antonia Pozzi*, in *La vita irrimediabile: un itinerario tra esteticità, vita e arte*, a cura di G. Scaramuzza, Firenze, Alina, 1997, p. 154.

¹² Cfr. A. CENNI, *In riva alla vita. Un racconto biografico*, in A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 547.

¹³ A. BANFI, *Filosofi contemporanei*, a cura di R. Cantoni, Milano-Firenze, Parenti, 1961, p. 11.

gli sviluppi fino almeno agli anni Cinquanta: si ricordano Remo Cantoni, Enzo Paci, il già citato Dino Formaggio, Vittorio Sereni, l'amico "fratello" di Antonia.

Tra le aule universitarie, il gruppo banfiano legge e discute le idee dei filosofi Husserl e Simmel, dei poeti Goethe e Rilke e, in particolar modo, del romanziere Thomas Mann, la cui produzione offre spunti di rilievo per l'analisi della complessità moderna. A scuotere intensamente la sensibilità dei giovani allievi è il nucleo centrale della poetica giovanile dello scrittore tedesco, ossia il dissidio tra *Geist* e *Leben*, tra l'arte e la vita dell'artista. Tonio Kröger, il protagonista dell'omonimo romanzo di Mann, incarna pienamente tale contrasto: ambiguamente e irrimediabilmente attratto da «l'umano, il vivo e l'ordinario»¹⁴ del mondo borghese — di cui i coetanei Hans Hansen e Ingeborg Holm diventano un simbolo — non può però rinunciare alla vocazione artistica, che finisce per estraniarlo dal mondo, rendendolo un eterno osservatore malinconico. In altre parole, insomma, egli è «l'artista che non è in grado di vivere la vita, ma solo di rappresentarla».¹⁵

– Non parli di «vocazione», Lisaveta Ivànovna! La letteratura non è affatto una vocazione, bensì una maledizione.... tanto perché lei lo sappia. Quand'è che questa maledizione comincia a farsi sentire? Presto, terribilmente presto. A un'età in cui si dovrebbe vivere d'amore e d'accordo con Dio e con il mondo. Incomincia a sentirsi segnato, a riconoscersi prigioniero di un misterioso contrasto con gli altri, con la gente comune, ordinata; l'abisso d'ironia, d'incredulità, di opposizione, di conoscenza, di sentimento che separa dal resto degli uomini si fa sempre più profondo. Si è soli e da allora in poi non c'è più modo di intendersi. Che destino! Ammesso che il cuore sia rimasto ancora sufficientemente vivo, abbia ancora in sé abbastanza *amore* per sentire che è una cosa orribile!... La coscienza del proprio valore s'infiama, perché uno sente fra mille il segno sulla propria fronte, e sa che non sfugge a nessuno.¹⁶

Di fronte alle idee di Banfi — che istruisce i suoi studenti circa la necessità di una forte adesione alla vita, da cui deriva la proposta di una conciliazione dei termini del dilemma manniano — Antonia percepisce un profondo smarrimento. Si sente più che mai *Tonia*, come l'ha soprannominata il compagno di università Gianluigi Manzi, «sempre così smisuratamente perduta ai margini della vita reale»¹⁷ e incapace di

¹⁴ T. MANN, *Tonio Kröger*, trad. di A. Rho, Torino, Einaudi, 2021, p. 177.

¹⁵ A. CENNI, *In riva alla vita. Un racconto biografico*, cit., p. 542.

¹⁶ T. MANN, *Tonio Kröger*, cit., pp. 73-75.

¹⁷ Così Antonia Pozzi: «difficilmente la vita reale mi avrà e se mi avrà sarà la fine di tutto quello che c'è di meno banale in me», in *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 362.

abbandonare l'atto poetico quale unica via per un'autentica «catarsi del dolore».¹⁸ Tuttavia, ad acuire la sua inquietudine intellettuale concorre, di contro a quanto appena affermato, un urgente desiderio di vita concreta e immediata. Ciò è evidente sin dalle primissime liriche, come testimonia *Sventatezza*, datata 22 maggio 1929: «Ricordo un pomeriggio di settembre, / sul Montello. Io, ancora una bambina, / col trecciolino smilzo ed un prurito / di pazze corse su per le ginocchia. / [...] Ma io ardevo / dal desiderio di scattare fuori, / nell'invadente sole, per raccogliere / un pugno di more da una siepe».¹⁹

La giovane donna, alla ricerca di una personale risoluzione del conflitto *Geist-Leben*, decide di chiedere la tesi di laurea proprio al professor Banfi, il quale sceglie di farla lavorare sul tema della formazione letteraria di Gustave Flaubert. Il filosofo, infatti, è convinto che un'anima sensibile — fin troppo, ai suoi occhi — come quella di Antonia possa trarre giovamento dal confronto con un autore che ha dedicato il suo più celebre romanzo, *Madame Bovary*, precisamente al dramma della lotta tra vita e sogno. Ma non solo, perché lo scrittore francese ha saputo anche superarlo, trasformando il suo tormento da sentimentale a intellettuale: razionalizzando, cioè, le passioni del cuore con lo scopo di farne un'opera d'arte che si configura al contempo come esercizio rigoroso e mezzo di attiva contemplazione del reale.

«Io lavorerò, Flaubert m'insegni»²⁰ scrive Pozzi nel suo diario nell'ottobre del 1935. Eppure, la sua intensità esistenziale, così come l'insopprimibile desiderio di donarsi all'altro in modo assoluto, le impediscono di raggiungere quell'oggettività postulata dallo scrittore francese. Antonia vorrebbe smettere di «proiettarsi in gigantesche fantasie che non hanno più realtà di un'ombra nera nel muro»,²¹ ma il mondo che la circonda sembra gravare su di lei, alimentando un costante senso di rifiuto e accentuandone le insicurezze. Le continue delusioni — o, meglio, le illusioni d'amore — scavano dolorosi solchi nella sua anima: dopo la fine della relazione con Antonio Maria Cervi, fortemente osteggiata dalla famiglia Pozzi a causa della differenza d'età e del diverso prestigio sociale, la poetessa si lega sentimentalmente prima a Remo Cantoni e, successivamente, a Dino Formaggio, ottenendo però in cambio soltanto

¹⁸ Ivi, p. 329.

¹⁹ Ivi, p. 27.

²⁰ Ivi, p. 458.

²¹ Ivi, p. 452.

un'affettuosa amicizia. A ciò si aggiunge che, all'interno dello stesso ambiente banfiano, è scarso il riconoscimento che Antonia riceve per la sua poesia. Pur trattandosi di un contesto intellettualmente stimolante — e sebbene i compagni, a detta sua, le facciano «bene, perché non hanno avuto nessuna pietà. E sono indulgenti solo quando in realtà me lo merito, non quando immagino di meritarmelo»²² — la giovane si ritrova ad agire in un mondo ancora profondamente maschilista.²³ Quella «troppa vita che ho nel sangue»²⁴ è poco apprezzata dal circolo di Banfi che, nonostante si muova entro un clima progressista, proprio in ragione dell'ottica razionalista di cui si fa portavoce, ancora coltiva un certo sospetto nei confronti dell'emozionalità femminile. Antonia, insomma, è troppo disordinata — come le dice Remo Cantoni — perché il suo talento le venga pienamente riconosciuto.²⁵ Anche il suo mentore liquida distrattamente il suo lavoro poetico: secondo la testimonianza di Elvira Gandini, l'uomo avrebbe reagito ai versi di Antonia con un «Signorina, si calmi!».²⁶ Scossa e umiliata, Pozzi piomba in una crisi che la induce a dubitare più che mai della propria scrittura, con effetti evidenti anche sul numero di liriche composte negli anni successivi, nettamente inferiori alla media: tredici nel 1936, diciannove nel 1937 e undici nel 1938.

È tuttavia proprio in questo periodo che la donna raggiunge la maturità poetica e, pur intervenendo sulla propria inclinazione al sentimentalismo, continua a scrivere versi di eccezionale carica emotiva. D'altronde, a differenza di un filosofo come Banfi e del primato affidato alla ragione, «il poeta [...] non rinuncia. [...] La poesia non può rinunciare al dolore e al sentimento; [...] ci fa simpatizzare con le cose che ci siamo proibiti, con tutto ciò che abbiamo gettato via dalla nostra anima, con le passioni dalla cui tirannia la ragione ci aveva liberati».²⁷ E Antonia ha deciso da tempo di non rinunciare, accettando devotamente il proprio inevitabile destino: quello d'essere poeta:

²² Ivi, p. 454.

²³ Cfr. A. M. TORRIGLIA, «Ora accetti d'essere poeta». *Sulla poetica di Antonia Pozzi e la scuola di Milano*, in «Italian Culture», 38:1 (2020), p. 37.

²⁴ È il primo verso della poesia *Sgorgo*, in A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 193.

²⁵ Annota Antonia nel suo diario: «E Remo oggi: “Io penso che tu sei molto intelligente ma molto disordinata”. Gli ho detto “Del mio disordine mentale non m'importa (e invece m'importa moltissimo) il più grave è il mio disordine morale” (ma posso proprio parlare di un disordine morale?). [...] “Bisogna avere più volontà – mi ha detto. – E del resto la volontà è come un muscolo: basta esercitarla”»: ivi, p. 454.

²⁶ G. BERNABÒ, *Per troppa vita che ho nel sangue. Antonia Pozzi e la sua poesia*, cit., p. 205.

²⁷ M. ZAMBRANO, *Filosofia e poesia*, Bologna, Pendragon, 2002, pp. 50-51.

[...]

In un suo fuoco assorto
ciascuno degli umani
ad un'unica vita si abbandona.

Ma sul lento
tuo andar di fiume che non trova foce,
l'argenteo lume di infinite
vite – delle libere stelle
ora trema:
e se nessuna porta
s'apre alla tua fatica,
se ridato
t'è ad ogni passo il peso del tuo volto,
se è tua
questa che è più di un dolore
gioia di continuare sola
nel limpido deserto dei tuoi monti

ora accetti
d'esser poeta.²⁸

L'impossibilità di fare a meno della poesia — che diventa dimensione alternativa a una realtà tanto dolorosa da non offrirle alcuna consonanza — impedisce infine ad Antonia, nonostante i costanti e strenui tentativi, di coniugare *Geist* e *Leben*. Fino al 1938, quando nemmeno le parole bastano più a sostenere il dramma del vivere. L'inasprirsi del clima politico italiano — segnato dal varo delle leggi razziali, che colpiscono gli ebrei Remo Cantoni e i fratelli Treves, amici della poetessa — e la fine del sogno matrimoniale con Dino Formaggio la conducono all'estrema decisione di porre fine, il 3 dicembre, alla propria esistenza. Ma, come risulta oramai lampante, la morte di Antonia non è da intendersi come negazione della vita, bensì come esito del suo amore, insieme sconfinato e impossibile, per la vita stessa.²⁹ Antonia, insomma, ha dimostrato di essere non «co[lei] che *non arriva* alla vita, ma co[lei] che *va oltre*».³⁰ La rara delicatezza e profonda sensibilità che la contraddistinguono, responsabili del suo viscerale rapporto con l'esistente, la inducono a soli ventisei anni a una tensione che non trova misura, né nel mondo agognato degli uomini, né nell'adorata parola letteraria.

²⁸ A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 199.

²⁹ Cfr. A. RICCIOTTI, *Antonia Pozzi: La poesia dell'anima*, in «Cuadernos de filología italiana», 21 (2014), p. 217.

³⁰ A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 457.

Alessandra Cenni, dopo aver fantasticato sugli ipotetici destini alternativi che sarebbero potuti toccare alla scrittrice milanese, chiude il suo saggio interrogandosi circa il ruolo e la sopravvivenza della poesia nel mondo contemporaneo. Esprimendo un certo rimpianto verso quella del passato, afferma:

Oggi la poesia sembra non aprire più mondi, non sfidare più l'impossibile, ma solo enunciare o descrivere. Qualche volta, sempre più raramente, testimonia. Eppure, come in ogni svolta epocale che sconvolge il genere umano, la poesia ha la possibilità di accogliere e trasformare anche la realtà presente, ricomporre l'esistenza sconfiggendo le distanze: tenendo unita l'umanità.³¹

Le ultime righe, dove, contrariamente alle prime, emerge ancora la fiducia nei confronti di quello che è il valore intrinseco della poesia, potrebbero essere prese in prestito per descrivere con accuratezza quella di Mariangela Gualtieri. Figlia di un ambiente molto dissimile da quello pozziano, Mariangela nasce a Cesena il 26 febbraio 1951 e si laurea in Architettura presso l'Università IUAV di Venezia. La scrittura poetica, pertanto, non viene a bussare alla sua porta, come per Antonia, sin da molto giovane. Arriva più tardi, all'età di quarant'anni, ma non per questo con minor intensità: anzi, è a tutti gli effetti «un'urgenza insopprimibile».³² Sebbene abbia ancora «poca coscienza poetica»,³³ l'autrice pubblica la sua prima silloge, *Antenata*, nel 1992 per Crocetti editore, che confluisce poi nel volume *Fuoco centrale e altre poesie per il teatro*, edito da Einaudi nel 2003; da qui in avanti l'opera poetica si sviluppa con continuità, articolandosi in altre sei raccolte,³⁴ fino all'ultima e recente: *Ruvido umano* del 2024.

Oltre che una necessità, Mariangela riconosce alla poesia il valore di dono. Più precisamente, di un «dono fatto agli attenti, dono che implica destino»,³⁵ per utilizzare le parole di Paul Celan in una lettera indirizzata a Hans Bender.³⁶ La donna, come già aveva fatto Pozzi, accoglie appieno tale destino, ma il suo cammino si realizza su strade altre rispetto a quelle percorse dalla scrittrice lombarda. Il dissidio manniano, che

³¹ A. CENNI, *In riva alla vita. Un racconto biografico*, cit., pp. 604-605.

³² M. MARINO, *Poesia, parola magica*, in «Treccani», 2021, https://www.treccani.it/magazine/atlanter/cultura/Poesia_parola_magica.html.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Senza polvere senza peso* (Einaudi, 2006), *Bestia di gioia* (Einaudi, 2010), *Le giovani parole* (Einaudi, 2015), *Quando non morivo* (Einaudi, 2019).

³⁵ M. GUALTIERI, *L'incanto fonico. L'arte di dire la poesia*, Torino, Einaudi, 2019, p. 46.

³⁶ Cfr. P. CELAN, *La verità della poesia. «Il meridiano» e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Torino, Einaudi, 2008, p. 58.

quest'ultima aveva decretato essere irriducibile, sembra trovare una soluzione nella stesura di versi il cui più alto intento è quello di indurre a credere nella possibilità di riconciliazione con la propria esistenza e con il mondo.³⁷ Mariangela, così, prende le distanze dalla linea pessimistica della poesia novecentesca che insiste sullo smarrimento esistenziale — si pensi, tra gli altri, a Eugenio Montale e Andrea Zanzotto con il loro «male di vivere» — maturato nel clima della crisi delle certezze e influenzato dai conflitti del secolo. Ella propone, invece, una poesia capace di ricostruire il reale sotto il segno di una rinnovata tensione all'armonia. E ciò è possibile poiché le potenze del verso, secondo la visione gualtieriana, sono innumerevoli:

Esortazione. Illuminazione. Cortocircuiti. Svelamento. Scioglimento di ghiacci interiori. Potenza di affratellamento, comprensione e compassione, risveglio della pietà. Rivolta. Profezia. Eversione. Sanguinamento. Consolazione. Consonanza con l'umano. Con l'armonia ritmica del mondo, del cosmo, del tutto...³⁸

Quello della scrittrice romagnola — è necessario precisarlo — non è un ottimismo cieco, una fiducia incondizionata che ignora la complessità della realtà, comprensiva delle sue avversità e contraddizioni. Mariangela, infatti, non si esime dal riconoscere e biasimare lo sfacelo del mondo, che è fatto anche di «baracche e spine, / polveri pesanti su tutto lo scenario / battiti molto forti / palpebre cucite tutto intorno. Ira / nelle periferie della specie. E al centro / ira».³⁹ Eppure, la nostra terra non è «una palla alla fine»,⁴⁰ ed è semmai chi adotta tale visione a fare proprio un atteggiamento semplicistico e sbrigativo nei confronti delle difficoltà del reale. Se è vero che il male è inestirpabile ed è impossibile non esserne contemporaneamente vittima e carnefice,⁴¹ è altrettanto vero anche che «noi siamo solo confusi, [...] / Ma sentiamo. Sentiamo ancora. / Siamo ancora capaci di amare qualcosa. / Ancora proviamo pietà. / C'è splendore in ogni cosa».⁴²

³⁷ Cfr. C. FANTI, *Mariangela Gualtieri – Una poesia che trasuda armonia e conciliazione con la vita*, in «Passaggi», 2021, <https://www.passaggifestival.it/poesia-trasuda-armonia-conciliazione-vita/>.

³⁸ M. GUALTIERI, *L'incanto fonico. L'arte di dire la poesia*, cit., p. 44.

³⁹ EAD., *Quando non morivo*, Torino, Einaudi, 2019, p. 66.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Come si è detto, l'ultima raccolta poetica della scrittrice si intitola, per l'appunto, *Ruvido umano*: lo sguardo di Mariangela Gualtieri è sempre lucido, capace di cogliere e racchiudere insieme le asperità e le delicatezze dell'esistenza, con le proprie ombre e le proprie luci.

⁴² M. GUALTIERI, *Quando non morivo*, cit., p. 66.

La voce di Mariangela Gualtieri, insomma, dà forma a una poesia della speranza. Tuttavia, per poter nutrire tale sentimento nelle cose è indispensabile che l'uomo, anzitutto, si assuma la responsabilità nei loro confronti, poiché in grado di plasmare consapevolmente il tempo attraverso le proprie scelte. E il dovere più importante di cui rendersi protagonista, dice Mariangela, è quello di prestare attenzione:⁴³ «Aristocrazia degli attenti. / La sola a cui appartenere».⁴⁴ La parola poetica, pertanto, si trasforma in un atto etico che, contrastando la distrazione e la frenesia imperanti nel mondo moderno, invita il lettore a ricercare la bellezza e riscoprire lo stupore nell'ordinario: nel «poco e il niente / il colore sfumato, l'ombra piccola / l'impercettibile che viene alla luce / il seme dentro il seme, il niente dentro / quel seme»⁴⁵ che ci sta perennemente sotto gli occhi e che, però, è facile non saper accogliere:

Da qualche parte duole
il tempo spina, la goccia avvelenata
che m'inquina, l'antico virus
sempre alle calcagna. Ospite a me
voce che si lagna vergognosa.
E in questo piccolo vaso con viole
canta sul tavolino un sí di perfezione –
il suo essere qui, la sua canzone esperta
di rondini. Altissima visione.
Ingrata me. Non è abbastanza oggi
in mia disperazione
il patrocinio altissimo dei fiori.⁴⁶

Quando la prospettiva si rinnova e si abbandona quella cecità che la poetessa rimprovera *in primis* a se stessa, diventa possibile tornare a stare — nel senso etimologico di essere presente — nella propria vita, deviando la traiettoria dalle (inevitabili) scissioni interiori verso l'esterno: un albero, un volto, un passaggio di luce, a cui tendere in una posizione di ascolto attivo e partecipe. È in questo movimento che può avvenire il «quotidiano innamoramento»,⁴⁷ che conduce a cogliere l'essenza delle

⁴³ L'autrice impiega nuovamente le parole di Paul Celan per descrivere tale disposizione nei riguardi della realtà: «l'attenzione è la preghiera spontanea dell'anima», in *L'incanto fonico. L'arte di dire la poesia*, cit., p. 143.

⁴⁴ Ivi, p. 142.

⁴⁵ EAD., *Senza polvere senza peso*, Torino, Einaudi, 2006, p. 108.

⁴⁶ EAD., *Le giovani parole*, Torino, Einaudi, 2015, p. 6.

⁴⁷ Così Mariangela intitola un suo componimento in *Quando non morivo*.

cose e le loro corrispondenze con il mondo: nel dettaglio si scorge allora un frammento di infinito, e persino «un capello che cade è tonfo d'universo».⁴⁸

E insieme all'attenzione e all'ascolto, le poesie di Mariangela non possono che essere attraversate anche da un senso di vivida gratitudine verso il reale, la sua molteplicità nonché il suo mistero. *Bello mondo* — che si ispira alla *Poesia dei Doni* di Jorge Luis Borges e prende in prestito alcuni versi (segnalati dal corsivo) di Fernando Pessoa, Amelia Rosselli, Dante Alighieri e molti altri — ne rappresenta uno dei più celebri esempi, di cui si riportano qui alcuni estratti:

[...]

*Ringraziare desidero il divino
labirinto delle cause e degli effetti
per la diversità delle creature
che compongono questo universo singolare*
[...]

per l'intelligenza d'amore
per il vino e il suo colore
per l'ozio con la sua attesa di niente
per la bellezza tanto antica e tanto nuova

io ringraziare desidero per le facce del mondo
che sono varie e molte sono adorabili
per quando la notte
si dorme abbracciati
per quando siamo attenti e innamorati
[...]

per il bene dell'amicizia
quando si dicono cose stupide e care
per tutti i baci d'amore
per l'amore che rende impavidi
per la contentezza, l'entusiasmo, l'ebbrezza
per i morti nostri
che fanno della morte un luogo abitato.
[...]

per i cani, per i gatti
esseri fraterni carichi di mistero
per i fiori e la segreta vittoria che celebrano
per il silenzio e i suoi molti doni
per il silenzio che forse è la lezione più grande
per il sole, nostro antenato.

⁴⁸ EAD., *L'incanto fonico. L'arte di dire la poesia*, cit., p. 93.

[...] ⁴⁹

Il tempo della poesia gualtieriana, insomma, è il presente. A differenza del verso pozziano — in cui non di rado si realizza una fuga nell'immaginazione o una rievocazione di un passato lontano e tristemente perduto — quello di Mariangela torna con insistenza sull'avverbio "ora". Seguendo la lezione di Cristina Campo, è convinta che l'adesso sia l'atto fondamentale d'amore per il mondo, oltre che «la sola strada al mistero», ⁵⁰ in cui immergersi per assaporarne la trascinate atmosfera, senza la superba pretesa di onniscienza. La fantasticheria, al contrario, è una pericolosa forma di autocombustione, che porta a un arretramento rispetto al reale. ⁵¹

Tra poesia e vita, in definitiva, per Gualtieri sembra poter esistere una feconda continuità. Forse, allora, non è vero che «l'età delle parole è finita per sempre», ⁵² come Antonia Pozzi riferisce con tanto turbamento all'amico Sereni: all'opposto, può averne inizio una nuova stagione. Nella nostra contemporaneità, «ora che la lingua viene così mortificata, e le nostre vite sembrano sempre più ingabbiate, la poesia è senza dubbio la rivolta più alta, la migliore alleata». ⁵³

1.2 La postura della voce poetica tra autobiografismo e destituzione dell'io

Lo studio del soggetto lirico è al centro di ampie riflessioni teoriche, soprattutto in ambito straniero, sulla poesia del Novecento e contemporanea. Le direttrici di ricerca sono molteplici, ma il presupposto su cui si fondano — che è anche premessa necessaria per approntare un'analisi delle voci di Antonia Pozzi e Mariangela Gualtieri — rimane sostanzialmente il medesimo: «il soggetto» è «un'istanza incerta, che si costruisce e decostruisce in continuazione, separato e in relazione con l'ambiente esterno e con gli altri uomini». ⁵⁴ Il discorso che segue, pertanto, si propone di indagare le forme dell'«io»

⁴⁹ EAD., *Le giovani parole*, cit., pp. 115-117.

⁵⁰ C. CAMPO, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, p. 167.

⁵¹ Cfr. A. BARDAZZI, R. BINETTI, *Non Solo Muse*, Cesenatico, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=1Xt72FPRz3s>.

⁵² A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 367.

⁵³ M. GUALTIERI, *Poetica e arte dell'oralità*, in *L'incanto fonico. L'arte di dire la poesia*, cit., p. XIII.

⁵⁴ G. BASSI, A. BONGIORNO, G. MARTINI, M. TASCA, «Testimoni di se stessi». *Statuti dell'io nella poesia contemporanea*, in «L'ospite ingrato», 11 (2022), p. 4.

nelle due poetesse, prestando attenzione a non assolutizzarne i tratti, per lasciare spazio, invece, alle contraddizioni insite nell'idea stessa di identità.

Gli scritti di Antonia Pozzi, che in vita si è visto non aver ottenuto alcun riconoscimento per la sua attività poetica, sono pubblicati postumi per volere del padre nel 1939: è la prima edizione di *Parole*, che conta sole 300 copie, distribuite entro un gruppo selezionato di amici;⁵⁵ seguono, poi, due edizioni ampliate, nel 1943 e nel 1948. Quest'ultima assume particolare rilievo critico, poiché impone la poetessa all'attenzione dei lettori italiani grazie alla prefazione curata da Eugenio Montale. Egli scrive:

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 esser facile e ovvia, ed acquistare il diritto ad essere giudicata in seconda istanza, alla stregua della poesia di sempre.⁵⁶

Parole è, certamente, «un libro di poesia», ma se viene descritto anche come il «diario di un'anima» è perché racchiude tutta la vita di Antonia, facendosi espressione sincera, energica e tormentata dei moti della sua interiorità. Le prime liriche, anche in ragione della sua giovanissima età, sono caratterizzate da un autobiografismo ancora ingenuo. Antonia rievoca istanti e luoghi della propria infanzia, canta il legame d'affetto e riconoscenza con le amiche del cuore e, più d'ogni altra cosa, dà voce al sentimento ardente e assoluto per Antonio Maria Cervi. Le sue strofe sono ancora acerbe, intrise di un'urgenza del dire che si traduce in testi fortemente soggettivi, in cui l'esperienza personale precede la consapevolezza formale:

Dopo tanto piangere,
mi sento fisicamente sfibrata
come un mucchio di fieno
pesto e appiattito da una grandinata.
Nella penombra sonnacchiosa
quel damasco rosso striato di sole
percuote il mio grottesco viso
come una sghignazzata sanguinosa.⁵⁷

⁵⁵ L'opera pozziana, sia poetica sia epistolare, è oggetto di interventi editoriali da parte del padre Roberto, il quale, dopo la morte della figlia, opera tagli e revisioni per tutelarne la memoria pubblica (e attribuire il suo decesso a una polmonite piuttosto che a scelta volontaria). Fondamentale è il lavoro filologico di Graziella Bernabò e Onorina Dino nel 2015, il cui obiettivo, a partire dai manoscritti originali, è quello di restituire alle poesie la loro integrità.

⁵⁶ E. MONTALE, *Il secondo mestiere: prose 1920-1979*, vol. I, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, p. 636.

⁵⁷ A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 31.

L'ingresso nel circolo banfiano, però, fa nascere in lei l'esigenza di intervenire su quelle parole «che battono battono / furiosamente / alla porta dell'anima»,⁵⁸ con l'obiettivo di contenere il ripiegamento sull'io e oltrepassarne la centralità. Con ogni probabilità, infatti, quelle poesie che Antonia sottopone alla lettura di Antonio Banfi, e da cui riceve riscontro negativo, sono quelle riunite in *La vita sognata*, una silloge di dieci componimenti concepiti nel 1933 e dedicati al suo Antonello.⁵⁹ La scrittrice racconta l'amore travagliato per l'uomo dal quale è stata costretta a separarsi, facendo del verso l'unico mezzo per placare il dolore e — lo suggerisce il titolo della raccolta — fantasticare su quella vita alternativa che sarebbe stata compimento di tutti i suoi desideri.⁶⁰ Il paesaggio naturale fa da sfondo al dialogo continuo tra un "io" e un "tu" che sono contemporaneamente soggetti testuali e reali: nel trasporre l'esperienza biografica in poesia, essa non si attenua né si rarefa; al contrario, ne emergono dettagli puntuali — come la morte di Annunzio, poeta e fratello del professor Cervi, o il soprannome con cui quest'ultimo si rivolge all'amata, Pupa.

Oltre alla reticenza di Banfi, è lo studio di Flaubert a rendere ancor più problematica per Antonia la questione dell'autoreferenzialità. Immersa in un ambiente che promuove l'uscita dal solipsismo a favore di un'arte aperta alla vita e al mondo di tutti, la donna così si esprime nella conclusione alla sua tesi di laurea:

Ma, mentre nella lirica questo spezzarsi della forma è dovuto ad una sempre più viva necessità di aderire all'intuizione poetica soggettiva e ciò inevitabilmente ha condotto all'ermetismo, ad una forma cioè di arbitrarietà intuitiva che non ha più un metro a cui confrontarsi nell'oggettività dell'espressione (e la poesia pare oggi, così, distolta dalla pienezza della realtà umana e ha ormai solo carattere di evasione e di rifugio interiore, non più di comprensione e di risoluzione della vita completa), la prosa invece rompe i suoi schemi proprio per aderire sempre più liberamente e più concretamente a multiformi aspetti che ogni giorno si moltiplicano nel reale.⁶¹

Si evince, dunque, che se l'autore francese si è distinto per una letteratura capace di penetrare nel reale, invece che operare uno scarto rispetto a esso, è perché «le creazioni dell'immaginazione [...] sono caricate di intensità sentimentale, ma col distacco che ci

⁵⁸ Ivi, p. 65.

⁵⁹ Così Antonia soprannomina Antonio Maria Cervi.

⁶⁰ Il primo dicembre 1938, un paio di giorni prima di morire, in una lettera ai genitori Pozzi scrive: «ciò che mi è mancato è stato un affetto fermo, costante, fedele, che diventasse lo scopo e riempisse tutta la mia vita», in *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 425.

⁶¹ Ivi, p. 475.

deve essere tra la mente e il sogno».⁶² Antonia, che ha intenzione di seguire il cammino illuminatole dal suo maestro, può procedere quindi in una sola direzione: quella del superamento dell'autobiografismo verso «l'ampio abbraccio di un cielo imparziale».⁶³ E per farlo, è disposta a mettere in pausa la sua tensione verso la poesia e tentare un genere nuovo: la prosa. Informa della sua decisione Remo Cantoni, il quale — come gli altri allievi di Banfi — è incline a privilegiare la scrittura narrativa rispetto alla lirica e, verosimilmente, aveva già spinto l'amica a orientarsi in tal senso.⁶⁴ «Vorrei imparare a scrivere in prosa, e con questo intendo tutto un nuovo modo di vedere la vita, più sano e concreto. Non è detto che poi non debba tornare alla poesia, ma forse sarebbe una poesia più completa».⁶⁵

È il 1935 e Antonia concepisce la sua prima idea di romanzo, che tuttavia si concretizza soltanto in alcuni abbozzi: più precisamente, due capitoli mai terminati, intitolati “Intervallo” e “Ultimo capitolo”.⁶⁶ Nonostante il proposito di sfuggire alla trappola del soggettivismo, l'esperienza privata della donna continua a fare capolino tra le pagine, benché, rispetto alla scrittura lirica, l'immediatezza del sentimento sia contenuta dal filtro della finzione letteraria: i protagonisti sono Clara ed Ezio, ma sotto i loro nomi si celano le vicende personali di Antonia e il suo rapporto con Remo Cantoni.⁶⁷

Naufragato questo progetto, la prosa torna comunque ad affacciarsi alla sua mente, anche se molto tempo più avanti: nel luglio 1938. Questa volta, Antonia mostra di volersi aprire con più convinzione al reale e alla sua dimensione corale: immagina, infatti, la stesura di un romanzo storico sulle vicende della Lombardia a partire dalla seconda metà dell'Ottocento. E in nome di quell'oggettività flaubertiana, scrive alla nonna materna per raccogliere informazioni circa il periodo di cui intende occuparsi:

Cara la mia cara Nena, io avrei bisogno da te un favore grandissimo. Ci penso da anni, ci vorranno certo altri anni prima di attuare questo sogno, ma io me lo propongo come lo scopo più alto della mia vita. Tu dovresti mettermi giù, su di un foglio, in ordine cronologico, le date, i luoghi, gli avvenimenti più importanti della tua vita: magari anche

⁶² A. CENNI, *In riva alla vita. Un racconto biografico*, cit., p. 570.

⁶³ Ivi, p. 571.

⁶⁴ Cfr. A. M. TORRIGLIA, «Ora accetti d'essere poeta». *Sulla poetica di Antonia Pozzi e la scuola di Milano*, cit., p. 39.

⁶⁵ A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 371.

⁶⁶ Ivi, pp. 467-472.

⁶⁷ Cfr. G. BERNABÒ, *Per troppa vita che ho nel sangue. Antonia Pozzi e la sua poesia*, cit., pp. 194-197.

le persone che sei venuta via via conoscendo e non le illustri soltanto. Capisci quello che vorrei fare? Un grande romanzo, capisci? [...] La storia della nostra pianura lombarda, e della vita lombarda dal '70 in poi: e te, la donna lombarda per eccellenza. Ma nessuno poi ti riconoscerebbe, sta' sicura [...] voglio soltanto provvedermi di tutti gli elementi possibili per dare il senso poetico ed eroico della nostra Lombardia nobile, borghese e contadina: proprio uno spacco attraverso gli stati sociali nella continuità del tempo.⁶⁸

Il suo secondo tentativo prosastico ha, tuttavia, vita breve: il suicidio della scrittrice, di qualche mese posteriore alla lettera appena citata, lascia irrealizzato lo «scopo più alto della mia vita».⁶⁹

Ma il vero scopo di Antonia, la sua predestinazione — che invano ha cercato di tradire, più che per un reale interesse verso la narrativa, per un'inquieta volontà di conformarsi a un ambiente che non l'ha mai pienamente compresa — è sempre la poesia. Non le lascia scampo e, in tal senso, eloquenti sono le parole che la scrittrice rivolge a Cantoni nella stessa missiva in cui affronta il tema della prosa: sebbene questa sia il suo nuovo intento, «ho ricominciato a scrivere versi e non vorrei; è un brutto segno, ed è troppo presto»⁷⁰. La sua vocazione prepotentemente lirica si rivela, in ogni tempo e in ogni caso, impossibile da arginare.

Fondamentale, non soltanto per la vita ma anche per la sua traiettoria poetica, è l'incontro con Dino Formaggio. Il loro rapporto, iniziato nei primi anni universitari, nell'estate 1937 — come testimoniano alcune lettere — è ormai una consolidata amicizia.⁷¹ Antonia si sente profondamente attratta da quell'uomo così diverso da lei: operaio meccanico fino ai quindici anni, poi studente delle scuole serali e infine, ottenuta la licenza liceale, suo compagno di studi. Egli rappresenta tutto ciò che lei non è, ma che desidererebbe tanto essere: una persona dalla vita modesta, estranea al clima aristocratico-borghese e ai suoi privilegi — avvertiti come eccessivi e spesso fastidiosi —⁷² che ha fatto del sacrificio e della forza di volontà il proprio imperativo.

La donna, dunque, inizia a frequentare, in compagnia dell'amico, i contesti suburbani di Milano, i quartieri industriali e operai ai confini del centro abitato; e il suo interesse

⁶⁸ A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., pp. 405-406.

⁶⁹ Cfr. M. DALLA TORRE, *Terre di Lombardia. Materiali per il romanzo storico 'non scritto' da Antonia Pozzi*, in «Otto/Novecento», 2 (2015), pp. 111-128.

⁷⁰ A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 371.

⁷¹ Cfr. G. BERNABÒ, *Per troppa vita che ho nel sangue. Antonia Pozzi e la sua poesia*, cit., p. 259.

⁷² Così Antonia scrive in una lettera a Dino: «spogliarmi di tutto il superfluo, dimenticare i volti ben rasi, le labbra dipinte, gli alberghi di lusso, rinunciare alle comodità di cui — grazie a Dio — non mi sono mai fatta delle schiavitù, andare dalla povera gente, imparare il dialetto, ricominciare», in *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 393.

verso questi ambienti assume ulteriore concretezza quando, con grande dedizione, presta attività di volontariato presso la Casa degli Sfrattati in via dei Cinquecento, nei pressi di piazzale Corvetto.⁷³ Questi anni rappresentano per Antonia la definitiva, e sempre più dolorosa, presa di consapevolezza della distanza — sia etica sia culturale — che separa la propria esistenza altolocata da quella degli umili che va conoscendo, «tutta nutrita dal di dentro e senza schiavitù».⁷⁴ Ma il suo bisogno, a tratti disperato, di uscire da sé per aderire completamente al reale sancisce un mutamento della sua postura poetica, che si attua in «una sconfinata apertura esistenziale e ideologica verso l'*altro* e verso nuove vie creative sperimentali, in direzione di un complessivo ripensamento di sé e di nuovi modelli esistenziali».⁷⁵ La poesia pozziana, insomma, si affaccia finalmente, e come mai prima,⁷⁶ alla vastità della dimensione umana: Antonia è decisa a «perdersi, superare il proprio piccolo io nella fatica sacra di creare parole che dicano l'amore, il dolore, la vita e la morte dei nostri fratelli uomini».⁷⁷

Il risultato di tale percorso è un *corpus* di quattro liriche che danno voce alla miseria, alla sofferenza e alle discriminazioni patite in questi luoghi milanesi: *Periferia* (19 gennaio 1936), *Periferia in aprile* (24 aprile 1937), *Periferia* (21 gennaio 1938) e *Via dei Cinquecento* (27 febbraio 1938). E accanto a descrizioni tetre e a tratti inquietanti, emerge costante il (doloroso) senso di autenticità che li attraversa:

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.

⁷³ Cfr. I. MENNA, «a bordo di betulle spaesate»: la visione della natura nel paesaggio urbano della poetessa Antonia Pozzi, in *Contemplare/abitare: la natura della letteratura italiana*, Atti del XXVI Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Napoli, 14-16 settembre 2023), a cura di E. Bilancia, M. De Blasi, S. Malatesta, M. Portico, E. Rimolo, Roma, Adi Editore, 2025; letto all'indirizzo: <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare/MENNA%20adiNA.pdf>.

⁷⁴ A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 402.

⁷⁵ M. M. VECCHIO, *L'anima delle cose. Antonia Pozzi, a mo' d'introduzione*, in «Milano la città delle donne», 2020, <https://www.milanolacittadelledonne.it/wp-content/uploads/2020/07/Lanima-delle-cose.-Antonia-Pozzi.pdf>, p. 38.

⁷⁶ Si segnalano, per completezza, due poesie antecedenti alla silloge trattata nelle righe successive, in cui Pozzi getta lo sguardo sulla storia contemporanea: *Le donne*, del 3 ottobre 1935, e *Notturmo*, del 18 dicembre dello stesso anno, il cui sfondo è la guerra d'Etiopia.

⁷⁷ A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 392.

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.⁷⁸

La nuova sensibilità etico-politica di Antonia inaugura una stagione poetica in cui la scrittrice riesce efficacemente a prendere le distanze da quello stagnante sentimentalismo che tanto la preoccupava; soggetti lirici già frequentati nei testi antecedenti tornano con maggiore assiduità: il paesaggio montano e rurale, gli animali, il naturale scorrere del tempo. Pur riuscendo nell'intento di sottrarre la poesia al «dato immediatamente e acriticamente autobiografico»,⁷⁹ l'io pozziano rimane comunque molto presente. La donna, infatti, non può fare a meno di scrivere dei suoi sogni d'amore mai realizzati, del suo intimo senso di solitudine, del suo desiderio di trovare la pace nella morte. Tuttavia, se il talento di Antonia Pozzi continua a essere apprezzato e valorizzato fino a oggi è perché la sua scrittura, pur radicata nell'esperienza individuale, esplora temi di portata esistenziale così ampia da suscitare nel lettore una profonda risonanza. Detto in altre parole, il soggettivismo dei suoi testi non impedisce il loro significare qualcosa per tutti. Riprendendo le parole di Eugenio Montale, insomma, il suo non è soltanto un «diario di un'anima» chiuso in se stesso, ma un autentico libro di poesia; e questo perché Antonia «fu donna quanto le bastò per descriversi senza perdere il controllo di sé. Il senso critico, ch'ella possedeva in misura rara [...] le permise di toccare un punto, un punto solo di evidenza, di autenticità, oltre il quale tutto, anche per lei, sarebbe stato da ricominciare».⁸⁰

Proseguendo nell'analisi, risulta interessante chiamare in causa Guido Mazzoni, che ha dedicato ampio spazio allo studio dei concetti di io lirico e autobiografismo. Il punto di partenza della sua ricerca è la frattura profonda creatasi tra il fare poetico antico e quello moderno, che prende le mosse dalla crisi del classicismo europeo nella seconda

⁷⁸ A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., pp. 232-233.

⁷⁹ A. M. TORRIGLIA, «Ora accetti d'essere poeta». *Sulla poetica di Antonia Pozzi e la scuola di Milano*, cit., p. 37.

⁸⁰ E. MONTALE, *Il secondo mestiere: prose 1920-1979*, vol. II, cit., p. 3164.

metà del Settecento e prosegue con l'affermazione delle teorie romantiche ottocentesche. Contrariamente alla lirica del passato — osserva l'intellettuale — il cui soggetto è perlopiù stereotipato e vincolato ai canoni della tradizione, quella

moderna rimanda un'immagine del mondo personalistica e monadica: il centro della rappresentazione non è l'agire interumano messo in scena, o il racconto delle storie e dei loro intrecci, ma il modo in cui un io isolato riferisce alcune esperienze per lo più individuali, irrelate, intense e istantanee. Nessun altro genere, neppure l'autobiografia, è così egocentrico, nel contenuto come nella forma; nessun altro elimina così facilmente i livelli di realtà che oltrepassano l'io, annullando la presenza del tempo, riducendo il mondo esterno a paesaggio, separando la prima persona dai campi di forze psichiche e sociali che la attraversano, distruggendo i vincoli che la tradizione e il senso comune pongono all'espressione anarchica di sé.⁸¹

E nella sua trattazione, Mazzoni si concentra anche, e in particolar modo, sulla poesia italiana dal secondo Novecento, dimostrandosi preoccupato e scoraggiato — in modo più radicale rispetto alla già citata Alessandra Cenni — circa le sue sorti future. Oggi la pratica del verso sembra non trovare più un proprio spazio dentro la cultura, avendo perso il suo originale prestigio, ma

se la poesia contemporanea attraversa una crisi irreversibile, è anche perché non riesce più a comunicare quell'idea dell'uomo e del mondo che, secondo la propria logica interna, sarebbe chiamata a comunicare. Così facendo, registra una condizione reale e dice alcune verità sul nostro tempo: che il poeta non ha più un mandato; che il nostro rapporto con la tradizione è necessariamente problematico; che in condizioni normali il nostro io non è più integro né plastico; che non possiamo più attribuire alle nostre esperienze soggettive un oggettivo valore universale.⁸²

Eppure, in quest'epoca dell'individualismo esasperato, in cui pare che la poesia abbia rinunciato a ogni aspirazione alla coralità, Mariangela Gualtieri si misura con quella «crisi irreversibile», nel tentativo di trasformarla in una crisi senza aggettivi, da cui la lirica possa trarre una nuova possibilità di relazione con l'altro e con il mondo. In tale ottica, quindi, la scrittrice cesenate interviene anzitutto sull'io lirico: «non lo rimuove né

⁸¹ G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 204.

⁸² ID., *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002, pp. 17-18.

lo rende ipertrofico»,⁸³ lo conserva, ma rinnovandolo profondamente, fino a farne un soggetto plurale.

I versi di Mariangela, a differenza di quelli di Antonia Pozzi, poco (per non dire quasi nulla) rivelano della sua biografia; i dettagli della vita privata emergono con scarsissima frequenza e riguardano soltanto l'esperienza della malattia della madre,⁸⁴ da cui affiora l'intenso legame tra le due, e il sodalizio con Cesare Ronconi.⁸⁵ L'autrice, in effetti, lo afferma con chiarezza: in poesia il «sé» è d'«intralcio»;⁸⁶ il vissuto individuale deve costituire un mero punto di partenza per una narrazione che sappia, poi, allontanarsi quanto più possibile dall'autoespressione. Se Mariangela dice "io", pertanto, non si tratta del soggetto narcisistico di cui parla Mazzoni, di «monologhi di un personaggio individuato che parla di sé in uno stile che si vuole carico di elementi personali»,⁸⁷ quanto piuttosto di una voce che, conscia della potenzialità costruttiva della parola, sceglie di utilizzarla per comunicare qualcosa che sia utile non soltanto per sé, ma per la collettività. Se Mariangela scrive "tu", non si rivolge a un destinatario determinato — a eccezione di rare occasioni in cui il componimento presenta una dedica — bensì a un "voi", che si identifica nell'intera umanità, retta dal principio elementare della consonanza:

Sento il tuo disordine
e lo comparo al mio. C'è
somiglianza. C'è lo stesso slabbro
di ferite identiche. C'è tutta la voglia
di un passo largo in una terra
sgombra che non troviamo.
Sento il tuo respiro schiacciato
lo sento somigliante
ti sento piano morire
come me che non controllo
l'accensione del sangue.

[...] ⁸⁸

⁸³ A. ANCONETANI LIOVERI, *Una scatenata voglia d'esser viva. Il "bello mondo" di Mariangela Gualtieri*, in «Aratea cultura», 2024, <https://www.arateacultura.com/una-scatenata-voglia-essere-viva-il-bello-mondo-di-mariangela-gualtieri-premio-viareggio-repaci-poesia/>.

⁸⁴ A tale vicenda è dedicata la sezione *Ma'* in *Le giovani parole*, Torino, Einaudi, 2015, pp. 39-48.

⁸⁵ Le fonti pubbliche disponibili dicono solamente della loro unione artistica e professionale; null'altro si conosce circa la natura del loro vincolo sul piano personale: dalle poesie affiora una profonda riconoscenza e un vivido affetto, i cui contorni non sono esplicitati.

⁸⁶ M. GUALTIERI, *L'incanto fonico. L'arte di dire la poesia*, cit., p. 39.

⁸⁷ G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, cit., p. 190.

⁸⁸ M. GUALTIERI, *Senza polvere senza peso*, cit., p. 54.

Spesso, inoltre, il protagonista assoluto delle liriche è l'universo e i suoi elementi, di cui si cantano le lodi, celebrandone la stupefacente bellezza e l'insita perfezione. Altre volte, invece, il testo adotta la terza persona singolare, riferendosi a un individuo non identificato, nel quale si auspica un rispecchiamento del lettore:

Che cosa è diventato
in questo scenario storto del mondo
come è cresciuto attaccato al suo nome
che cosa ha creduto davvero
facendosi grande e lontano?

Ora interrompe la lotta,
il corpo a corpo col mondo
ride nel fondo,
perde tutto, sbiadisce
resta vittorioso nel grande vuoto
vittoria del poco e del niente
quello chiede. Gentile gentile.

Fa che il suo fondo sia luce.⁸⁹

E, infine, Mariangela utilizza frequentemente il “noi”, distruggendo la barriera che, nel genere tradizionalmente più egocentrico, separa l'io lirico da ciò che è esterno al testo:

È tua, è nostra specie questa.
[...]

Non invecchia.
Non si consuma
Questo ardore che aspetta in te
un contagio. Una festa nel tuo

e di nascere ancora chiede
come quercia che lascia cadere
le ghiande le ficca per terra –
e in quelle rinasce.

Sii tu quella terra – e del resto
lo sei, lo siamo. Quella terra
che prende il più piccolo
seme e lo scatena nella sua
interna legge.

⁸⁹ Ivi, p. 112.

Siamo terra feconda.
Ciò che amiamo c'ingravidà sempre.⁹⁰

In dialogo con Stefano Maldini per il *format* “A casa dei Poeti”, la scrittrice spiega di sentirsi parte di una casa cosmica, in cui l’elemento singolare e solitario è negato a favore di una dimensione plurale e comunitaria.⁹¹ L’effetto naturale dei suoi versi è, quindi, riuscire a tenere insieme la multiformità del reale: grazie alla soggettività espansa dei suoi testi, Mariangela esaudisce il suo desiderio di «varcare i nomi!»,⁹² dissolvendo i confini dell’io lirico.⁹³ Più precisamente, tale poesia in cui «il nome si deposita sul fondo. / Il cognome è un aggeggio antiquato»⁹⁴ non propone soltanto un superamento del sé, ma un suo completo svuotamento. In contrasto con l’attuale società della *performance* — in cui alla martellante necessità di costruirsi un’identità si risponde spesso con una smodata tensione verso l’autorealizzazione e una conseguente saturazione del tempo individuale — Mariangela fa un elogio del niente e del “non”. I suoi componimenti fungono da preziosa ed «eterna lezione / del fare niente. Essere niente. Avere niente»,⁹⁵ per meglio fondersi con quel «qualcosa di più grande» di cui parla ripetutamente nelle interviste.

«Tutti insieme / andiamo che lo vogliamo o non / lo vogliamo. Come unico petto / alla corrente unica falcata»⁹⁶ e in questo viaggio perenne si è costantemente immersi nel mistero. Se la poesia di Antonia Pozzi, influenzata dalla lezione banfiana, è mossa dall’esigenza di investigare e comprendere il reale, quella di Gualtieri crede che il «misterioso concerto»⁹⁷ vada, invece, preservato: né risolto né violato, ma solo contemplato nella sua magnificenza. Secondo la visione di Mariangela Gualtieri, il vero proposito non è quello di orientare la ricerca in avanti, verso ciò che non sappiamo, quanto piuttosto voltarsi indietro per ritrovarci in ciò che siamo da sempre, ma abbiamo scordato: parte della stessa specie; stessa sostanza del seme, dell’animale e della terra che ci accoglie. La poesia, insomma, «fa proprio questo, rivela quanto vi è di

⁹⁰ M. GUALTIERI, *Ruvido umano*, cit., pp. 94-95.

⁹¹ Cfr. S. MALDINI, *A Casa dei Poeti*, Cesena, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=SUTtDBVNjDo>.

⁹² M. GUALTIERI, *Bestia di gioia*, Torino, Einaudi, 2010, p. 41.

⁹³ Cfr. M. BERGAMIN, *Il soggetto contemporaneo nella poesia di Anedda, Cavalli e Gualtieri. Appunti per un rinnovamento dello sguardo critico*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 8 (2017), pp. 124-130.

⁹⁴ M. GUALTIERI, *Le giovani parole*, cit., p. 53.

⁹⁵ EAD., *Ruvido umano*, cit., p. 46.

⁹⁶ EAD., *Le giovani parole*, cit., p. 132.

⁹⁷ «E non sapendo ero certo / Del misterioso concerto»: è un verso di Clemente Rebora, tanto caro a Mariangela, in *Canti anonimi*, Milano, Il Convegno editoriale, 1922, p. 14.

permanente nel trascorrere delle epoche storiche e delle mode»: ⁹⁸ in ciò risiede il carattere universale del suo dire, sempre indirizzato verso «una parola che valga anche per gli altri, gli altri vivi con me adesso in questo mondo, ma anche gli altri che verranno». ⁹⁹

E, fedele al proposito di intervenire su quella «rotta armonia che ci connota», ¹⁰⁰ nel *corpus* lirico di Mariangela non mancano — come già si è visto per Antonia Pozzi — testi con un chiaro intento di denuncia sociale e politica. Sebbene molti dei suoi versi trascendano la realtà circostante a favore di un universalismo cosmico, la sua scrittura non è avulsa dai problemi storici correnti e dalla concretezza delle tematiche civili. Diffusamente nota è la poesia composta in occasione del *lockdown* conseguente allo scoppio della pandemia di COVID-19. Si intitola *Nove marzo 2020* e riflette sul cambiamento radicale che ha coinvolto improvvisamente il globo intero, sull'imperversare di angoscia e di sgomento e su quell'obbligato «rallentare la corsa» ¹⁰¹ che — ipotizzava la poetessa al tempo con tono speranzoso — ci avrebbe condotti a essere «qui, più attenti credo. Più delicata / la nostra mano starà dentro il fare della vita». ¹⁰² Altre, inoltre, sono le questioni di scottante attualità a cui Mariangela ha dato voce, con parole aspre e sferzanti di condanna: le politiche migratorie, la strage di Ustica del 1980, su cui ancora non si è fatta piena chiarezza, il genocidio tutt'oggi in atto in Palestina a opera di Israele. Nei suoi versi si raccolgono tutti gli aspetti che connotano quella parte di umanità che, parlando in termini gualtieriani, appare come un «tumore» ¹⁰³, un «parassita folle»: ¹⁰⁴ indifferenza, disumanità, omertà, mancanza di pietà, disamore.

Adesso nella mangiatoia c'è bomba
c'è sparo e c'è separazione –
uno qua uno là i fratelli
bellissimi si spaccano tutti
saltano per l'aria, fanno figurine rotte,
lumicelli. Si spicchetta la nazione, si accerchia,

⁹⁸ F. AUTERI, A. BILLÒ, M. SCIOTTO, *Incontro con Mariangela Gualtieri*, in «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», 11 (2018), p. 10.

⁹⁹ M. DE MARCO, *Intervista a Mariangela Gualtieri tra arte e ripartenza*, in «Fondazione Bullone», 2020, <https://bullone.org/2020/09/22/intervista-a-mariangela-gualtieri-tra-arte-e-ripartenza/>.

¹⁰⁰ M. GUALTIERI, *L'incanto fonico. L'arte di dire la poesia*, cit., p. 59.

¹⁰¹ EAD., *Ruvido umano*, cit., p. 81.

¹⁰² Ivi, p. 83.

¹⁰³ EAD., *Quando non morivo*, cit., p. 75.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

si ara una terra marrone e sangue.

Quasi rompono la mangiatoia
fanno ghiaccio toccando il cuore
con quel loro grilletto fanno
ghiaccio dove c'era il sole.

E la sacra famiglia nanerottola
il suo latte di Madonnella striminzita,
lì sull'asfalto,
prende quel ciuco e poi
vuole scappare dal nuovo Erode,
da quella squadra di guastatori.

La Madonnella tira una pietra,
una la tira il buon Gesù,
la Maddalenina salta per aria
nel supermercato, al centro della luce.
E come piange Giuseppe col bue azzoppato.

E noi. Dove moriremo? Mettetevi tutti giù
Che è ora. Morite piano. Non sporcate.¹⁰⁵

I.3 Stile e pratica del verso: *hostinato rigore* ed «ebetudine vigile»

Se i diciassette anni di Antonia Pozzi si traducono nelle prime prove poetiche in un autobiografismo ancora ingenuo, tale giovanissima età si riflette anche nel suo stile letterario. La folta produzione del 1929-30 è segnata da una marcata semplicità lessicale, un'aggettivazione tradizionale e un evidente gusto per la rima. Accanto agli echi leopardiani e dannunziani, si colloca un utilizzo frequente dei diminutivi, di ascendenza crepuscolare, mutuati in particolar modo da Aldo Palazzeschi e Guido Gozzano («il capino di un uccello»,¹⁰⁶ «le treccioline striminzite»,¹⁰⁷ «innumeri occhiatine lucenti»).¹⁰⁸ Le metafore, poi, risultano umili ed elementari, distanti dal carattere opaco — più evocativo che descrittivo — di quelle care ai poeti dell'Ermetismo. A fare da contraltare a una simile linearità, tuttavia, sono alcuni componimenti che risentono profondamente dell'influenza di Annunzio Cervi: da lui, la scrittrice adolescente riprende «il lessico ardito, aspro, quasi prosastico, l'assenza di

¹⁰⁵ EAD., *Senza polvere senza peso*, cit., p. 115.

¹⁰⁶ A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 9.

¹⁰⁷ Ivi, p. 10.

¹⁰⁸ Ivi, p. 12.

punteggiatura» e «forse anche il gusto delle lineette utilizzate al di là del loro uso canonico».¹⁰⁹ Per quanto concerne la dimensione versificatoria, queste liriche sono contraddistinte da una metrica ancora riconoscibile: Antonia utilizza l'endecasillabo — talvolta nella forma dello sciolto — e il settenario; sebbene il primo rimanga il suo verso prediletto, nella produzione successiva esso appare con minor regolarità, poiché la poetessa inizia a frequentare anche il verso libero, tipicamente novecentesco, che è spesso breve, se non brevissimo.¹¹⁰

Se Antonia, inizialmente, si avvicina alla scrittura con l'incontenibile urgenza di dare voce a quell'«oltranza»¹¹¹ che la caratterizza, il suo ingresso all'università la avvia verso una graduale, e sempre più consapevole, maturazione poetica. Le lezioni di Giuseppe Antonio Borgese, come già accennato, la affascina nel profondo; e non è soltanto la posizione anticrociana a entusiasmarla, bensì anche la visione che il professore propone del processo di creazione artistica: è qualcosa di complesso, simile al travaglio del parto. Tale immagine, destinata a radicarsi sempre più in lei, è particolarmente apprezzata perché diviene «un modo di filtrare attraverso una concreta emozionalità di donn[a] un pensiero attinto a una cultura per altri aspetti prettamente maschile».¹¹²

Più tardi, la frequentazione del circolo banfiano permette ad Antonia di rinsaldare la propria educazione liberale, fortemente debitrice dell'ambiente letterario mitteleuropeo. I giovani intellettuali si formano sulle opere di poeti emergenti quali Valéry, Yeats, Eliot, Lorca e Machado;¹¹³ colui che la donna percepisce più affine, però, è indubbiamente Rilke, sia per la ricerca interiore che attraversa la sua poesia, sia per il proposito di fonderla con l'esteriorità, realizzando così un contatto autentico con l'altro da sé. Più Antonia studia, più assimila la lezione di Banfi e, con essa, l'idea della ricerca culturale e dell'attività letteraria intese come «onesto mestiere».¹¹⁴ Scrivere implica

¹⁰⁹ G. BERNABÒ, *Per troppa vita che ho nel sangue. Antonia Pozzi e la sua poesia*, cit., p. 90.

¹¹⁰ Cfr. M. BRENTAN, *“Parole” di Antonia Pozzi: un'analisi stilistica*, Tesi di Laurea Magistrale, Università degli Studi di Padova, 2017-2018, pp. 18-19.

¹¹¹ Con questo termine Anna Maria Torriglia, in *“Ora accetti d'essere poeta.” Sulla poetica di Antonia Pozzi e la scuola di Milano* (cit., p. 37), descrive l'ardore sentimentale di Antonia come sua fondamentale cifra esistenziale.

¹¹² G. BERNABÒ, *Per troppa vita che ho nel sangue. Antonia Pozzi e la sua poesia*, cit., p. 100.

¹¹³ Ivi, p. 184.

¹¹⁴ Il termine è di Giulio Preti, allievo di Antonio Banfi e convinto sostenitore del razionalismo critico italiano. Cfr. F. MINAZZI, *«Io lavorerò, Flaubert m'insegna». Antonia Pozzi nella “scuola di Milano”*, in *«Milano la città delle donne»*, 2020, <https://www.milanolacittadelledonne.it/wp-content/uploads/2020/03/Antonia-Pozzi-e-la-scuola-di-Milano.pdf>, p. 7.

assumersi la responsabilità morale nei confronti della storia, «fare anche del pensiero una forma di lavoro»:¹¹⁵ è per questo che il professore esorta di continuo i suoi studenti affinché operino con impegno e disciplina. Il pensiero di Banfi, insomma, è esplicitamente intriso del leonardesco *hostinato rigore* che, inevitabilmente, diventa l'imperativo categorico anche di Antonia.

Nella strenua lotta tra *Geist* e *Leben*, da un lato, e il puro soggettivismo, dall'altro, l'insegnamento banfiano offre allora ad Antonia un possibile strumento d'azione: il lavoro sullo stile. È, in particolare, lo smacco subito per la noncurante accoglienza da parte del professore de *La vita sognata* a indurla a una riflessione più consapevole sull'arte del verso; in un momento in cui l'amore impossibile per Antonio Maria Cervi non le concede riposo, «l'evasione dal reale nel fantastico è lecita solo quando venga scontata con la pena attiva dell'espressione».¹¹⁶ Per la poetessa, pertanto, inizia una battaglia incessante alla conquista della parola esatta, in cui la vittoria è strettamente vincolata al «lavoro preciso, assiduo, vivificatore».¹¹⁷ La flaubertiana Antonia, rifuggendo da una poesia che si configura unicamente come «la schiuma del cuore»,¹¹⁸ intende abbracciare la tesi del proprio maestro francese «dell'unità inscindibile di forma e di pensiero»,¹¹⁹ secondo cui la prima «deve rappresentare compiutamente [il secondo], non solo ospitarlo».¹²⁰ Affinché questa coesione si realizzi, la spontaneità del sentimento che invade la pagina deve necessariamente essere rimodellata da un attento, meticoloso e instancabile *labor limae*; la scrittrice, pertanto, cesella con minuziosa cura i propri versi, facendosi costantemente guidare da un principio preciso: l'essenzialità. Il risultato di tale operazione sono «povere parole, asciutte e dure come i sassi e come gli ulivi; oppure vestite di veli bianchi strappati».¹²¹ Antonia — come afferma il discorso di vivo elogio di Montale — è capace di «ridurre al minimo il peso delle parole», riuscendo così a raggiungere un'eccezionale «purezza del suono» che, secondo il poeta, rappresenterebbe il «dono nativo»¹²² dell'autrice milanese. Spogliandosi del superfluo,

¹¹⁵ G. PRETI, *Idealismo e positivismo*, Milano, Bompiani, 1943, p. 237.

¹¹⁶ A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 452.

¹¹⁷ Ivi, p. 456.

¹¹⁸ Lettera di Gustave Flaubert a Louise Colet, 22 aprile 1854, in G. FLAUBERT, *Corrispondenza*, vol. II, Lanciano, Carabba, 1931, p. 24.

¹¹⁹ A. CENNI, *In riva alla vita. Un racconto biografico*, cit., p. 570.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 345.

¹²² E. MONTALE, *Il secondo mestiere: prose 1920-1979*, cit., pp. 636-637.

il verso si fa scarno, fino a ridursi, molte volte, a un paio di parole, se non anche una soltanto, in cui si concentra l'intera tensione semantica:

Alle soglie d'autunno
in un tramonto
muto

scopri l'onda del tempo
e la tua resa
segreta

come di ramo in ramo
leggero
un cadere d'uccelli
cui le ali non reggono più.¹²³

Raggiunta ormai la maturità poetica, l'intervento di Antonia sull'immediatezza soggettiva del verso finisce, talvolta, col generare testi che sfuggono, rispetto al passato, a una diretta interpretazione. In tali occasioni, la rarefazione dello stile, unita a un utilizzo più ardito e meno dimesso dell'analogia, si traduce in una poesia che — contrariamente alle intenzioni dichiarate della scrittrice, come si è visto anche nella tesi di laurea — si accosta a quella degli ermetici.¹²⁴ *Abbandono* ne rappresenta un emblematico esempio:

Tronco reciso di betulla
giaci
in un solco:
a rosse onde declina
il tramonto pei cieli.

E sopra te le nubi
sandali d'oro calzano nel vento
per raggiungere i fiumi.

Tu stai – bambino desto
nella tua culla
di terra:
mentre a un acceso volgere di mondi
coi bianchi occhi s'incanta
la tua immobilità.¹²⁵

¹²³ A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 220.

¹²⁴ Cfr. G. BERNABÒ, *Per troppa vita che ho nel sangue. Antonia Pozzi e la sua poesia*, cit., pp. 240-241.

¹²⁵ A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 201.

La parola pozziana, dunque, è caratterizzata da una significativa densità e, non di rado, si avvicina all'uso del correlativo oggettivo eliotiano, poi rielaborato da Montale: l'emozione, cioè, depurata della sua più istantanea intensità sentimentale, è proiettata in immagini esterne capaci, da sé, di rievocarla. Il verso, conseguentemente, rielabora l'esperienza interiore tramite la sua trasfigurazione in significato simbolico; ma il testo, ciononostante, non perde mai la sua connessione con il mondo esterno:¹²⁶ non va dimenticato che la poetica di Antonia Pozzi rimane sempre, e profondamente, radicata nel reale. Sebbene non appartenga formalmente alla “linea lombarda” di Luciano Anceschi,¹²⁷ infatti, la poesia dell'autrice milanese ne condivide diversi aspetti: la fedeltà al paesaggio e al mondo lombardi, la tendenza a immagini rapide, la predilezione per motivi dimessi — come treni, crocicchi, fanali nella nebbia e le già discusse periferie:

A notte
un lento giro d'ombre rosse
alle pareti avviava i treni: tonfi
cupi d'agganci
al sonno si frangevano.

E lavava
lieve la corsa della pioggia il fumo
denso ai cristalli: sogni
s'aprivano continui, balenanti
binari lungo un fiume.

Ora ritorna
a volte a mezzo il sonno quel tuonare
assurdo
e per le mute vie serali, ai lenti
legni dei carri e dentro il sangue
chiama
lunghi fragori — e quell'antico ardente
spavento e sogno
di convogli.¹²⁸

¹²⁶ Cfr. G. BERNABÒ, *Per troppa vita che ho nel sangue. Antonia Pozzi e la sua poesia*, cit., p. 241.

¹²⁷ Con l'espressione “linea lombarda”, coniata da Luciano Anceschi, si fa riferimento a quella tendenza della poesia italiana del secondo Novecento a cui aderiscono scrittori portavoce di un “nuovo realismo poetico”: l'attenzione si focalizza sulla concretezza della realtà quotidiana, in particolar modo su quella milanese, descritta con un linguaggio sobrio, talvolta colloquiale, spesso venato di ironia. Tra i suoi maggiori esponenti si annoverano Vittorio Sereni, Roberto Rebora, Luciano Erba e Giorgio Orelli. Cfr. F. MAZZOTTA, *Da Linea lombarda a via a galassia: una «cosa delicata» e ricca. Ripensare la complessità da un fenomeno di poesia*, Tesi di Dottorato, Università Cattolica del Sacro Cuore, 2021-2022.

¹²⁸ A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., pp. 239-240.

Grazie alla riflessione costante sulle modalità poetiche e al sorvegliato processo di scrittura e riscrittura, Antonia fa convogliare nella propria produzione influenze e spinte letterarie diverse. Ed è anche in questo che si riconosce il suo talento: nella fusione di elementi realistici e surreali, materiali e allegorici, che trovano nella scrittura una sintesi efficace e armoniosa.

Per riassumere quanto detto finora — e per avere un'idea ancora più chiara di ciò in cui consiste, per Antonia, la pratica del verso — si può ricorrere alle parole della stessa poetessa, indirizzate a Dino Formaggio nell'agosto 1937, con il quale intrattiene una corrispondenza circa le difficoltà del fare creativo:

[...] scrivi – scrivi – scrivi. Che in principio tutti debbano attraversare un lungo – a volte molto lungo – periodo di convenzionalità, di retoricità, ecc. è un fatto: ma è anche un fatto che questa convenzionalità e retoricità non si superano se non con la pratica, con l'esercizio quotidiano, assiduo della penna. [...] La massa inerte, spessa, grigia, delle frasi già fatte, delle parole già dette, va traforata pazientemente, lentissimamente, assimilata ed eliminata successivamente come una dose di calcare indigesto, vinta a poco a poco con la costanza e con l'astuzia, perché alla fine se ne liberi, se ne svincoli un principio, una forma di personalità. Io lo so: tu temi che il contatto con la cultura abbia troncato in te molti germogli. E invece senti: quante volte la cosiddetta primitività, ingenuità, spontaneità, coincide con la più spaventosa retorica, con la banalità più corrente! E quante volte invece la pagina che ci sembra più spontanea, più pura, più essenziale, scritta con le parole più semplici e più universali, è il frutto non di uno ma di mille elementi, ispirazione, tecnica, scaltrezza, gusto, fusi in mirabile gioco di equilibrio. [...] Vedi: io sono – per forza di cose – molto flaubertiana, e quindi non credo ai miracoli, alle improvvisazioni letterarie: credo al lavoro, alla dura fatica di lima e di scalpello, alla lotta continua, sanguinosa, contro se stessi, contro i propri «cancri» giovanili, contro l'enfasi, contro l'involutione, contro l'eccessivo lirismo.¹²⁹

«Lavoro», «dura fatica», «lotta continua, sanguinosa, contro se stessi», scrive la poetessa milanese, che non contempla modi alternativi di fare una letteratura degna di questo nome. Mariangela Gualtieri, invece, sembra collocarsi su un'altra lunghezza d'onda. Il punto di partenza è comune: anche per lei la scrittura nasce dallo studio, dall'incontro con gli altri poeti e da una lunga pratica solitaria; ma, quando arriva il momento della scrittura, il suo *modus operandi* è sensibilmente dissimile da quello pozziano: «a scrivere si fa così: si dorme un pochino / si resta in attesa con mani perfette vuote»¹³⁰ recita, infatti, una sua poesia. E ancor più significativi, in tal senso, sono i versi con cui Mariangela dà inizio alla propria carriera poetica: le primissime parole che

¹²⁹ Ivi, pp. 391-392.

¹³⁰ M. GUALTIERI, *Senza polvere senza peso*, cit., p. 94.

aprono *Antenata* danno voce a un invito, «PARLAMI CHE / IO ASCOLTO PARLAMI CHE / MI METTO SEDUTA E ASCOLTO / METTO UNA MANO SULL'ALTRA / PARLAMI E ASCOLTO».¹³¹

Oltreché nei testi poetici, i contorni di tale postura emergono con ancora maggiore nitidezza in una delle già citate interviste, in cui Mariangela descrive il proprio modo di disporsi al verso con un'espressione che risulta decisamente emblematica: la sua è un'«ebetudine vigile».¹³² Tale stato, afferma la poetessa, è «strano», non di certo «razionale», perché «sono consegnata a qualcosa, sono in ascolto, [...] sono dimessa, detronizzata, ho abdicato, [...] sono piena accoglienza»; e, dal momento che «non sto scrivendo di me, [...] non è necessaria la mia razionalità».¹³³ Quando, poi, le domande dell'intervistatrice Alice Bardazzi si fanno sempre più puntuali, intendendo indagare tanto i temi della poesia gualtieriana quanto la relazione che intercorre tra testo e realtà, Mariangela a un certo punto dà una risposta asciutta, ma molto eloquente: spiega di non sentirsi al comando della sua scrittura, di non saperla e volerla pienamente pilotare; prendere in mano la penna non significa avere in mente un argomento specifico che permetta al testo di ruotare attorno a un progetto: «io non so cosa scriverò» poiché, semplicemente, «accadono le parole».¹³⁴ Nella pratica del verso, insomma, la scrittrice cesenate si avvicina alla visione dell'arte sostenuta dal filosofo francese Gilles Deleuze: è una «captazione di forze, più che invenzione di forme»,¹³⁵ in cui scrivere significa contemporaneamente saper stare all'erta e cedere a una totale passività. Il momento creativo, che Mariangela illustra con la splendida immagine di una «precipitazione poetica»,¹³⁶ è lo spazio in cui coesistono, in felice equilibrio, obbedienza e libertà; in cui, come dice il titolo di una sua poesia, avviene «la celeste pazzia»:

Procedi piano. Lascia che la mano
esegua il fragile dettato.
Abbi fede in quel niente
che viene – quel niente
che succede.
Non prendere la parola.

¹³¹ EAD., *Fuoco centrale e altre poesie per il teatro*, Torino, Einaudi, 2003, p. 5.

¹³² A. BARDAZZI, R. BINETTI, *Non Solo Muse*, cit.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ G. BONGIORNO, *Una luce «senza ristoro d'ombra». La poesia di Mariangela Gualtieri*, in «Italies», 13 (2009), p. 464.

¹³⁶ *Ivi*, p. 465.

Lascia sia lei da sola. Diventa tu
la preda. Sia lei che ti cattura.¹³⁷

In altre parole, il dettato gualtieriano è un abbandono vigile attraverso cui la mano scrivente diventa tramite di quel prezioso «niente» che chiede di essere rivelato senza poter essere posseduto, poiché è esso stesso a possedere chi scrive. Poetare significa, dunque, più sentire che pensare: «la ragione dimette sé, depone sé» e ciò che «ne scaturisce è alta ragionevolezza più alta».¹³⁸ E nello stare in ascolto, imprescindibile è la dimensione del silenzio, costantemente celebrata nei versi, perché la materia del dire ha una così fragile consistenza che «niente meglio del silenzio può proteggerl[a] dal nulla in cui sempre sta per precipitare e da cui emerge».¹³⁹

In tale predisposizione, talvolta, accade che il silenzio sia «come un comando. / Un esclamativo silenzio»,¹⁴⁰ a cui la parola non può che rispondere imponendosi sulla pagina con irruenza. Ne deriva una scrittura fortemente affermativa ed esortativa: la dichiarata dimissione di autorialità conferisce al verso la valenza di filtro orfico e le forze esterne all'io si immettono nel testo attraverso una scrittura tutta ritmata da invocazioni, apostrofi, richiami e attese.¹⁴¹ Seppur Mariangela sia consapevole che, in tal modo, «si è sempre a un centimetro dalla retorica», non vi si sottrae, poiché il suo fare poetico «non è un tentativo, in realtà, è piuttosto un destino: io non posso fare altro che questo».¹⁴² In questa stessa direzione si colloca, per esempio, l'appello che la poetessa rivolge alla pioggia:

Accadueo.
Vieni cara scienziata moltiplicata
sorella del vento e del rospo vieni.
Ci sono gramaglie d'un estate feroce
che ha fatto a pezzi il respiro nel bosco
e qui nella casa. Quante bastonate ci
ha dato l'agosto! Eravamo giocondi una volta d'estate
e adesso precipitiamo in un caldo d'ordine
superiore, angelo sterminatore che sentiamo

¹³⁷ M. GUALTIERI, *Quando non morivo*, cit., p. 5.

¹³⁸ EAD., *L'incanto fonico. L'arte di dire la poesia*, cit., p. 40.

¹³⁹ Ivi, p. 27.

¹⁴⁰ EAD., *Le giovani parole*, cit., p. 75.

¹⁴¹ Cfr. P. DI MATTEO, *Parole per esercitare la vita. Mariangela Gualtieri, portavoce di un'ebetudine lieta come disposizione alla risonanza*, in «Teatro Valdoca», 2011, https://www.teatrovaldoca.org/media/scheda_critica_biografica_gualtieri_di_piersandra_dimatteo_2011.pdf, p. 2.

¹⁴² M. GUALTIERI, *Fuoco centrale e altre poesie per il teatro*, cit., p. 122.

la notte portarsi via i vecchi.
Vieni ossicino santo, pioggia con bellissime gocce
quanto, quanto t'invoco! Io.¹⁴³

C'è molto di Amelia Rosselli in Mariangela Gualtieri, che più volte la indica come una sua «compagn[a] di banda» — preferendo definire i propri modelli, più che come maestri, come «coetanei che mi hanno preceduta».¹⁴⁴ Come l'«affezionata consorella», la scrittrice cesenate si sente muovere da quella «maestà e furore» di cui la prima parla in *Diario Ottuso*. La poesia gualtieriana, pertanto,

non ha mai la pacata maestria letteraria di certi poeti, quella sorta di composta, colta intimidazione. Ciò che è colto fa da sella ad una furibonda cavalcata della lingua, e c'è scompostezza a volte, per troppa ebbrezza di parole, per troppo guardare le parole da vicino e dunque trovarsi in loro come in terra straniera. La sua cavalcata è irresistibile, essa chiama a correre con lei.¹⁴⁵

La lingua di Mariangela, insomma, si presenta storta, scassata, scompigliata, lontana dalla limpida linearità di quella di Antonia Pozzi. E, nuovamente, è la stessa autrice a esplicitare la presenza di scorrettezze sintattiche e grammaticali nei suoi testi, rintracciandone le ragioni in un passato rievocato in termini così vividi ed evocativi da richiedere di essere riportato per intero:

penso che tutto ciò sia legato alle mie nonne romagnole e alla lingua monumentale e buffa che parlavano con solennità quando cercavano di parlare italiano. Io ho trascorso la mia infanzia con queste due donne, — di cui una era una specie di orchessa, grande, irruente, molto teatrale, e l'altra era invece una vecchia fatina, magra, esile, silenziosa — e dunque considero questo loro italiano mia lingua madre. D'altro lato il dialetto stesso è lingua carica di affettività e di uguaglianza: si è subito fratelli quando si parla in dialetto, subito tutti figli della terra e dunque fratelli e sorelle. Tutto ciò mi sembra tenga viva la lingua, viva e parlante, non intimidatoria come invece è certo italiano alto, non troppo cerebrale, ma vicina al corpo, alla sapienza ed espressività del corpo.¹⁴⁶

Oltre alle influenze dialettali nella struttura del linguaggio, e all'utilizzo vero e proprio del dialetto romagnolo in alcune sue liriche — come quella in cui descrive la venuta al mondo di un bambino —¹⁴⁷ molte sono le operazioni che Mariangela compie

¹⁴³ EAD., *Senza polvere senza peso*, p. 97.

¹⁴⁴ G. BONGIORNO, *Una luce «senza ristoro d'ombra»*. *La poesia di Mariangela Gualtieri*, cit., p. 463.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ F. AUTERI, A. BILLÒ, M. SCIOTTO, *Incontro con Mariangela Gualtieri*, cit., p. 13.

¹⁴⁷ M. GUALTIERI, *Fuoco centrale e altre poesie per il teatro*, cit., p. 105.

con le parole: ci gioca, le modifica, facendone un corpo vivo e in continua trasformazione. Si osserva, innanzitutto, l'invenzione di neologismi che costellano i suoi versi — «spensierare»,¹⁴⁸ «rincuccia»,¹⁴⁹ «patimentare»,¹⁵⁰ per citarne alcuni — e, più in generale, la libertà di ripensare la lingua per accrescerne l'intensità espressiva. Rimanendo in ambito lessicale, molto frequentati sono alcuni campi semantici, come quello del mare e, soprattutto, della botanica, entro cui la poetessa seleziona anche termini tecnici: nelle sue liriche compaiono le «carene» delle navi, i «durami» dei tronchi, i «rizomi», fusti sotterranei distinti dalle radici. Interessante è anche il modo in cui tali aree della lingua si inseriscono nel testo: la poetessa sovrappone isotopie semantiche diverse, facendo convivere nella stessa pagina lessici eterogenei; ed ecco che alle «carene rotte» si intrecciano «coppe vuote da tempo, fiorai con secche forbici / e ruggine e rane sfinite d'attesa / di te e mucchi di panni sporchi in questo / mio cuore, pedoni con secchielli vuoti / sterpi giallissimi, spini».¹⁵¹

Sul piano morfosintattico, invece, molto frequente è la distorsione a cui vanno incontro i testi, che si concretizza in plurimi processi di manipolazione delle regole grammaticali. Si osserva, per esempio, l'impiego di inversioni e sottrazioni che investono la frase, da cui risulta un effetto di sintassi slegata e di risucchio linguistico; ne è un caso emblematico: «Io sento il piangere delle cose. / Sento il piangere delle tutte cose. Strazio / sento delle. Pianto sento delle. Io sento / delle. Io pianto pianto»,¹⁵² in cui il complemento scompare, il sintagma preposizionale rimane isolato, privato del suo sostantivo, e sopravvive soltanto la ripetizione di quel «pianto». A ciò si aggiunge l'alterazione del sistema predicativo, con la transitivizzazione di verbi intransitivi e riflessivi: «mi sostanzio andandomi via»,¹⁵³ «correre il tempo»,¹⁵⁴ «un buffone d'angelo che / mi vuole inciampare».¹⁵⁵ Non di rado, inoltre, Mariangela storpia i congiuntivi: «Caro ba', qui il sudario non ce l'hanno cavato / e tu vedesse come certe cose leggere sventano»;¹⁵⁶ e cambia repentinamente i soggetti del verso, alternandoli senza continuità: «Nessun Messo, con sua verghetta veniva / a fare i repulisti e aprire tutto il

¹⁴⁸ EAD., *Ruvido umano*, cit., p. 56.

¹⁴⁹ EAD., *Fuoco centrale e altre poesie per il teatro*, cit., p. 35.

¹⁵⁰ Ivi, p. 99.

¹⁵¹ EAD., *Senza polvere senza peso*, cit., p. 80.

¹⁵² EAD., *Fuoco centrale e altre poesie per il teatro*, cit., p. 65.

¹⁵³ EAD., *Senza polvere senza peso*, cit., p. 17.

¹⁵⁴ EAD., *Fuoco centrale e altre poesie per il teatro*, cit., p. 71.

¹⁵⁵ Ivi, p. 60.

¹⁵⁶ Ivi, p. 31.

mio nero / fino al fermaglio, fino a lucifero peloso che m'aggrappo / e scappo, faccio cordata fino al presepe».¹⁵⁷ Infine, si assiste con regolarità all'utilizzo del sostantivo assoluto e, quindi, alla rinuncia ad articoli e congiunzioni: ne deriva la rottura della consequenzialità del discorso, che invita il lettore a focalizzarsi unicamente sul momento in cui la parola accade, senza un prima e senza un dopo.¹⁵⁸ Si potrebbe allora affermare che anche Gualtieri applica ai propri versi un lavoro di *labor limae*, il quale, però, non si configura come faticoso intervento sul testo, ma appare del tutto interno al suo stesso modo di far poesia; l'immediatezza del dettato poetico si trasforma in essenzialità, e così la grandezza della sua parola si realizza con un «levare materia, calce e mattoni, levare peso, zavorra, ceppi».¹⁵⁹

In definitiva, seppur il processo creativo gualtieriano appaia assai diverso da quello di Antonia Pozzi, il risultato è una poesia che, come quella della scrittrice milanese, si distingue per il suo carattere semplice e dimesso. Nel cantare la straordinarietà che si cela dentro l'ordinario, Mariangela guarda sempre a Dante Alighieri — che, per tanta riconoscenza, arriva a definire «sommo maestro»¹⁶⁰ — il quale ha avuto la virtù di dire il Paradiso utilizzando la lingua del volgo, «delle mulieres, le donnicciole del popolo».¹⁶¹ E così, anche quella di Gualtieri è bassa, umile — da *hummus*, cioè attaccata alla terra.¹⁶² La poetessa se ne avvale perché, dice nell'intervista a Maldini, è più viva di quella colta ed è capace di dire tutto: tutto il nostro essere — gioioso, addolorato, speranzoso, rotto — e il nostro avere «il mare [...] anche / le colline, anche i gatti e il cane / abbiamo, anche l'arancione e il rosa / anche la parola della fiaba e quella turchina».¹⁶³

¹⁵⁷ EAD., *Senza polvere senza peso*, cit., p. 109.

¹⁵⁸ Cfr. R. DEL BENE, *Sue lame, suo miele*, in «Diotima. Comunità filosofica femminile», 2006, <https://diotimafilosofe.it/wp-content/uploads/2016/09/14.1-gualtieri.pdf>, p. 2.

¹⁵⁹ M. GUALTIERI, *Fuoco centrale e altre poesie per il teatro*, cit., p. 128.

¹⁶⁰ F. AUTERI, A. BILLÒ, M. SCIOTTO, *Incontro con Mariangela Gualtieri*, cit., p. 13.

¹⁶¹ S. MALDINI, *A Casa dei Poeti*, cit.

¹⁶² Recita una poesia di Gualtieri: «È terra la sostanza del mio dire / è terra di quella calpestata / è terra secca spaccata nel suo buco / è terra conquistata da una terra / invisibile che fa impasto d'amore», in *Senza polvere senza peso*, cit., p. 25.

¹⁶³ Ivi, p. 39.

Capitolo II

L'ESPERIENZA POETICA E LE SUE ARTI SORELLE

II.1 Antonia Pozzi e l'esercizio della fotografia

La penna non è l'unica fedele compagna di vita di Antonia Pozzi: è sempre il 1929 quando la giovanissima — mentre muove i primi, inesperti ma incalzanti passi nel vasto mondo poetico — prende tra le mani, per non abbandonarla più, la macchina fotografica. A trasmetterle tale passione è, con ogni probabilità, il padre Roberto, grande amante della fotografia e dei viaggi; e Antonia si lascia incuriosire da questo *medium* espressivo che proprio negli anni Trenta sta vivendo un processo di progressiva democratizzazione, diventando uno strumento sempre più accessibile alla classe borghese, non più soltanto un passatempo d'élite.¹⁶⁴ I pochi dei numerosi filmati in 8mm dell'Archivio Pozzi¹⁶⁵ finora restaurati mostrano una giovane Antonia sorridente, con la macchina fotografica sempre appesa intorno al collo — forse una Folding Pocket Kodak oppure una Leica, da poco entrata in commercio.¹⁶⁶

I «mirabolanti *exploits* fotografici»¹⁶⁷ in cui si avventura sin dall'adolescenza si trasformano negli anni in un'immancabile pratica di interazione con il mondo, alla scoperta di uno sguardo a cui le risulta man mano impossibile rinunciare. «Io senza macchina sono una donna morta»,¹⁶⁸ afferma categoricamente Antonia alla madre nel luglio 1934; durante la sua visita a Cervinia, una caduta gliel'ha danneggiata: da qui l'urgenza di averne subito una nuova. La vivacità del suo spirito, insieme all'ardente

¹⁶⁴ Cfr. T. ALTEA, 'Sopra il nudo cuore', *d'immagini, di Antonia Pozzi*, in «Antonia Pozzi», 2016, <http://www.antoniapozzi.it/wp-content/uploads/2016/07/soprailnudocuore-intv-calvenzi-pellegatta-altea.pdf>, p. 2.

¹⁶⁵ Nel sito ufficiale dedicato ad Antonia Pozzi si legge: «Al Centro Internazionale Insubrico “Carlo Cattaneo” e “Giulio Preti” dell'Università degli Studi dell'Insubria sono conservati la Biblioteca personale e l'Archivio cartaceo e fotografico di Antonia Pozzi, donati, il 14 ottobre 2014, dalla Congregazione delle Suore del Preziosissimo Sangue di Gesù (Monza), precedente custode e in particolare attraverso la cura e lo studio di Onorina Dino». Cfr. <http://www.antoniapozzi.it/centro-internazionale-insubrico/>.

¹⁶⁶ Cfr. L. PELLEGGATTA, *L'incanto della soglia*, in A. POZZI, *Nelle immagini l'anima. Antologia fotografica*, a cura di O. Dino e L. Pellegatta, Milano, Ancora, 2018, p. 9.

¹⁶⁷ A. POZZI, *L'età delle parole è finita. Lettere 1927-1938*, a cura di A. Cenni e O. Dino, Milano, Rosellina Archinto Editore, 1989, p. 60.

¹⁶⁸ A. POZZI, *Ti scrivo dal mio vecchio tavolo. Lettere 1919-1938*, a cura di G. Bernabò e O. Dino, Milano, Ancora, 2014, p. 200.

amore con cui si getta nella vita, si palesa sin dai primi scatti, legati in principio soprattutto ai momenti di svago e di vacanza: Antonia scatta foto durante i suoi numerosi viaggi in Europa, documenta la permanenza a Londra nel 1931 per un soggiorno di studio, e non manca di immortalare le amatissime montagne (fig. 1),¹⁶⁹ che si fanno teatro non solo delle sue escursioni ma anche di intense arrampicate:



1. Antonia Pozzi, Monte Rosa, Alpi Pennine, 1933

Negli anni universitari, quando la studentessa è ormai pienamente persuasa dalla lezione di Antonio Banfi, la fotografia assume ai suoi occhi una connotazione più precisa, risentendo senz'altro delle suggestioni frutto dei suoi studi letterari. Nel dibattito in corso, che — come si è visto — riconosce nella soggettività dell'arte una forma di estetismo antitetica all'umanitarismo intellettuale promosso dal professore, Antonia sembra scorgere nella macchina fotografica uno strumento capace di porre degli argini alla propria «oltranza». Nella tesi di laurea su Flaubert, infatti, arriva a sostenere che «l'arte è sempre un uomo singolo, l'arte è sempre un aspetto della realtà riflesso da un occhio umano; l'oggettività assoluta esiste solo nelle macchine fotografiche».¹⁷⁰ Tali parole sembrano anticipare le riflessioni che Roland Barthes, più di cinquant'anni dopo, sviluppa sulla natura ontologica della fotografia nel saggio *La*

¹⁶⁹ Archivio fotografico Antonia Pozzi, in «Antonia Pozzi», <http://www.antoniapozzi.it/fotografare/>. Le fotografie successive, invece, sono tratte da A. POZZI, *Nelle immagini l'anima. Antologia fotografica*, cit.

¹⁷⁰ A. POZZI, *Flaubert. La formazione letteraria (1830-1856)*, Garzanti, Milano, 1940, p. 162.

camera chiara, offrendo una prospettiva utile ad approfondire la questione. Se la scrittura si distingue per il potere creativo di modificare e manipolare il reale, la fotografia, invece, si presenta come una sua traccia diretta, un segno che “è stato”:

Il non poter autenticarsi da sé è la sventura (ma forse anche la voluttà) del linguaggio. Forse il noema del linguaggio è proprio questa sua impotenza, ossia, per parlare in termini positivi, il linguaggio è per natura fittizio; per cercare di rendere il linguaggio infittizio, c'è bisogno di un enorme dispositivo di provvedimenti: si fa appello alla logica, oppure, in mancanza di questa, al giuramento; la Fotografia, invece, è indifferente a qualsiasi espediente: essa non inventa; essa è l'autenticazione stessa; i rari artifici che essa consente non sono probatori; al contrario, sono dei trucchi: la fotografia è elaborata solo quando bara. È una profezia alla rovescia: come Cassandra, ma con gli occhi fissi sul passato, essa non mente mai.¹⁷¹

In questa fase, la posizione di Antonia è molto vicina a quella delineata dall'intellettuale francese, e non soltanto per il tema dell'oggettività: la poetessa sembra infatti percepire, in sintonia con Barthes, lo statuto artistico della fotografia come incerto, collocando quest'ultima — come emerge dalle sue stesse parole — in un rapporto dicotomico con l'arte. Scrittura e fotografia, insomma, sembrano rispondere a due esigenze parallele ma distinte di Pozzi: l'espressione di sé e la registrazione del reale.

Questa complementarità, negli anni a seguire si approfondisce in un'altra direzione, facendo sfumare quei confini in precedenza così netti: la fotografia diventa, insieme alla poesia, un ulteriore modo di raccontare se stessa e di realizzare l'incontro con l'altro.¹⁷² Come ben evidenzia Susan Sontag, infatti, i primi fotografi sono concepiti come «osservator[i] acut[i], ma imparzial[i]»¹⁷³ o, per impiegare parole ancor più eloquenti, chi guarda il mondo dall'obiettivo è «uno scrivano, non un poeta».¹⁷⁴ Ma ben presto ci si rende conto «che nessuno fotografa nello stesso modo una stessa cosa» e, pertanto, «l'ipotesi che le macchine fornissero un'immagine impersonale e oggettiva dovette cedere al fatto che le fotografie non attestano soltanto ciò che c'è, ma ciò che un individuo ci vede, che non sono soltanto un documento, ma una valutazione del

¹⁷¹ R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 1980, pp. 86-87.

¹⁷² Cfr. T. ALTEA, 'Sopra il nudo cuore', *d'immagini, di Antonia Pozzi*, cit., p. 1.

¹⁷³ S. SONTAG, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, trad. di E. Capriolo, Torino, Einaudi, 2004, p. 77.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

mondo».¹⁷⁵ Avvalendosi dei termini conati da Barthes, una fotografia, in sostanza, non mostra soltanto lo *spectrum* — ciò che viene fotografato — ma rivela anche molto dell'*operator* — chi sceglie di immortalare lo *spectrum*.¹⁷⁶ Ed è così che il temperamento e la sensibilità individuali di Antonia, inevitabilmente, trapelano tanto dalle sue parole, quanto dai suoi scatti.

Oltre all'irrealizzabile obiettività della pratica fotografica, Sontag avanza altre considerazioni che risultano particolarmente stimolanti per l'analisi della scrittrice milanese. Nel corso della sua evoluzione, della fotografia sono state formulate due visioni radicalmente contrapposte: «o come lucido e preciso atto di conoscenza, di intelligenza consapevole, o come modo d'incontro intuitivo, preintellettuale».¹⁷⁷ È significativo che in Antonia Pozzi, invece, queste due ottiche non si escludono, ma dialogano tra loro. A tale proposito, si segnalano le affettuose parole con cui Dino Formaggio rivive il tempo passato con l'amica, consegnandoci questo dolce ricordo:

In quegli anni lontani a volte ci era accaduto che, insieme con comuni amici, andassimo vagabondando (magari dopo aver visitato quelle tristi case dove — annotava Antonia — «la miseria durerà sempre») per le strade di uscita dalla città verso la campagna. Davanti a un albero, a un magro ciuffo improbabile di erbe o a un fiore improvviso, davanti al volto o al gesto di un passante incrociato, tutti notavamo l'illuminarsi di attenzione e di gioia degli occhi di Antonia, fatti ridenti dall'apparire dell'immagine già fatta poesia.¹⁷⁸

In questi frangenti, Antonia afferra la macchina fotografica e scatta: un dettaglio, anche il più impercettibile, colpisce il suo sguardo e la reazione è immediata, dettata dall'istinto; non sembra intervenire la consapevolezza, quanto piuttosto l'attrazione emotiva nei confronti della bellezza, varietà e stravaganza dell'esistente. Eppure, questi momenti in cui predomina l'intuizione non si oppongono a quelli in cui l'occhio dietro all'obiettivo si fa più razionale, con l'intenzione di fare esperienza del reale: conoscenza e sensibilità, insomma, coesistono armoniosamente.¹⁷⁹

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ In *La camera chiara*, Barthes suddivide l'esperienza fotografica in tre ruoli fondamentali: oltre ai già citati *spectrum* e *operator*, individua lo *spectator*, ossia colui che riceve e interpreta la fotografia.

¹⁷⁷ S. SONTAG, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, cit., p. 100.

¹⁷⁸ D. FORMAGGIO, *Una vita più che vita in Antonia Pozzi*, cit., p. 150.

¹⁷⁹ Si veda anche Pellegatta, secondo cui «La pratica fotografica, diversamente dalla più impegnativa pratica poetica, consente un'osservazione immediata e, in un certo senso, più efficace del reale; ha dunque il potere di rendere apparentemente più intuitivo l'incontro con la realtà e di sospendere l'urgenza del lavoro sui propri mezzi di rappresentazione», in *Una poetica della fotografia: Antonia Pozzi*, in «Materiali di estetica», 5 (2001), p. 103.

E nel trasformare la fotografia in un mezzo per esperire il mondo, la poetessa cerca di mantenersi in equilibrio entro una duplice tensione: da un lato, entrare in rapporto con ciò che appare; dall'altro, fissarlo nell'immagine, sottraendolo al suo dissolversi. Antonia, cioè, come suggerisce Cenni, avvicina la fotografia alla sua radice etimologica: la sua è una "scrittura con la luce", volta a sondare — come già fanno i suoi versi — il fondo delle cose, alla ricerca della loro più intima essenza; in altre parole, e «come avviene per ogni più vera fotografia, è [...] un vedere più che vedere».¹⁸⁰ Ma, contemporaneamente, è anche «un fermare e un fermarsi».¹⁸¹ Lo scorrere inesorabile del tempo, infatti, rappresenta per Antonia un grande cruccio da quando è poco più che bambina: ha solo tredici anni quando scrive nel suo diario: «Del tempo ho paura, del tempo che fugge così in fretta. Fugge? No, non fugge, e nemmeno vola: scivola, dilegua, scompare, come la rena che dal pugno chiuso filtra giù attraverso le dita, e non lascia sul palmo che un senso spiacevole di vuoto».¹⁸² Tuttavia, come afferma subito dopo, «come della rena restano, nelle rughe della pelle, dei granellini sparsi, così anche del tempo che passa resta a noi la traccia».¹⁸³ E i suoi scatti rispondono proprio a questo: al fare di tale «traccia» una presenza più intensa. Antonia non si limita a catturare l'istante, ma lo cristallizza: la fotografia prolunga l'incontro con il mondo, nel tentativo di mantenere il passato nel presente.¹⁸⁴

Eppure — e senza ignorare l'avvertimento di Giovanna Calvenzi, secondo cui aggiungere sentimento all'interpretazione di un'immagine è un «errore di soggettività»¹⁸⁵ — l'intento di Pozzi di trattenere il divenire non cancella, anzi forse rivela, l'atmosfera di lontananza che spesso le fotografie comunicano. Come osserva Cenni, lo sguardo di Antonia «pare di congedo, come se fotografandole vedesse le cose per l'ultima volta e volesse fermarle in quell'attimo».¹⁸⁶ la fotografia, pertanto, diventa «produzione di una Morte nell'atto di conservare la vita».¹⁸⁷ Di conseguenza, le immagini sembrano sempre collocarsi in uno spazio liminale, a metà tra la presenza e

¹⁸⁰ *Ibidem.*

¹⁸¹ *Ibidem.*

¹⁸² A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 441.

¹⁸³ *Ibidem.*

¹⁸⁴ Cfr. L. PELLEGATTA, *Ora intatta, Ora sospesa: Antonia Pozzi e la fotografia*, in ... *e di cantare non può più finire...: Antonia Pozzi (1912-1938)*, Atti del convegno (Milano, 24-26 novembre 2008), a cura di G. Bernabò, D. Onorino, S. Morgana, G. Scaramuzza, Milano, Vienneperre, 2009, pp. 105-114.

¹⁸⁵ T. ALTEA, 'Sopra il nudo cuore', *d'immagini, di Antonia Pozzi*, cit., p. 1.

¹⁸⁶ A. CENNI, *In riva alla vita. Un racconto biografico*, cit., p. 584.

¹⁸⁷ D. FORMAGGIO, *Una vita più che vita in Antonia Pozzi*, cit., p. 150.

l'assenza: l'espressività dei volti (fig. 2), la composizione delle nuvole, la tenerezza degli animali ci sono, vengono percepite nel profondo, ma portano anche il segno di ciò che non ci sarà più. È in questa tensione che la stessa Cenni riconosce negli scatti di Antonia qualcosa di affine a ciò che il filosofo Walter Benjamin chiama «aura», cioè «quella apparizione unica di una lontananza, per quanto possa essere vicina».¹⁸⁸ Per Antonia, imprimere sulla pellicola ciò che esiste non significa ridurlo a una sua mera riproduzione, bensì testimoniare l'intensità irripetibile dell'incontro, destinata a svanire nel momento stesso in cui questo avviene.



2. Antonia Pozzi, Villa Pozzi, Pasturo, agosto 1935

Negli ultimi anni di vita, tra il 1937 e il 1938, la fotografia pozziana conosce un'ulteriore fase d'evoluzione: in concomitanza con quello sviluppo di una poesia di carattere anche civile, e sempre nell'ambito di quell'energico sforzo di uscire da sé per incontrare la vita degli altri, essa si fa più emblematica e meno diaristica.¹⁸⁹ «Perché amiamo perdutamente soltanto ciò che non avremo mai: e per me è la miseria, vecchi con lunghi mantelli fra ciminiere di fabbriche lontane, carraie che conducono a una cava di sabbia, bambine col grembiule rosso riflesse dall'acqua dei fossi»,¹⁹⁰ scrive Antonia alla madre nel gennaio 1938: è così che «vecchi», «fabbriche», «bambine», ma anche contadini, lavandaie e altri soggetti umili — non la Milano urbana e altolocata —

¹⁸⁸ W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, trad. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 2000, p. 49.

¹⁸⁹ Cfr. A. CENNI, *In riva alla vita. Un racconto biografico*, cit., p. 582.

¹⁹⁰ A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., pp. 398-399.

diventano lo *spectrum* prediletto dal suo obiettivo. La fotografia, insomma, spalanca le porte alla storia collettiva e — per riprendere ancora una volta le parole di Sontag — si fa strumento di partecipazione, realizzando l'intento di Antonia di «essere complice di ciò che rende un soggetto interessante e degno di essere fotografato, compresa [...] la sofferenza o la sventura di un'altra persona».¹⁹¹ L'aspetto razionale e conoscitivo del gesto fotografico, pertanto, si intensifica e l'immagine non si fa più soltanto testimonianza, ma vero e proprio documento antropologico. Come si è già visto, infatti, nell'estate 1938 la scrittrice milanese sta progettando il suo romanzo storico sulla Lombardia; per prepararsi alla scrittura — che purtroppo non si attuerà mai — oltre ai dati ottenuti dalla viva voce della nonna Nena, aggiunge quelli raccolti sul campo. Antonia, infatti, organizza, nell'autunno dello stesso anno, alcune spedizioni fotografiche nelle zone di Pasturo e della Zelata di Bereguardo, sul Ticino; si addentra così nel vivo del paesaggio e matura una conoscenza concreta del mondo agricolo: «fotografa l'aratura dei campi, la fienagione, la battitura del grano, le risaie» (fig. 3),¹⁹² e ogni altro elemento della vita quotidiana di quei luoghi.



3. Antonia Pozzi, *L'ultimo fieno*, Pasturo, Valsassina, settembre 1937

Per quanto siano molteplici e sfaccettate le accezioni che la fotografia assume nel corso della breve vicenda esistenziale di Antonia, tutte sono però riconducibili al suo

¹⁹¹ S. SONTAG, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, cit., p. 12.

¹⁹² T. ALTEA, 'Sopra il nudo cuore', *d'immagini, di Antonia Pozzi*, cit., p. 2.

radicato attaccamento alla vita. La sua, in sostanza, non è mai una registrazione passiva del reale, ma un modo deciso e coraggioso di prendere parte nel mondo: «contemplare così», lo dice lei stessa, «non è un riposo; ma è una vita intensissima e bella».¹⁹³ Poco prima della sua scomparsa, la poetessa, quasi si trattasse di un'eredità spirituale, è all'adorato Dino che regala un plico di 283 fotografie (fig. 4), corredato da un tenero biglietto che testimonia la riconoscenza che nutre per lui: «Caro Dino, l'altro giorno hai detto che nelle fotografie si vede la mia anima: e allora eccotele».¹⁹⁴ Questi scatti rappresentano una minima parte dell'ampio *corpus* fotografico che Antonia ci ha lasciato: oltre a un numero ancora imprecisato di negativi, si conservano infatti 4779 fotografie — 1854 sciolte, e le restanti 2925 raccolte in 15 album fotografici, alcuni dei quali risultano essere stati ordinati e strutturati per mano della stessa scrittrice.¹⁹⁵

Come accennato, in Antonia Pozzi fotografia e poesia non stanno semplicemente affiancate, ma si intrecciano profondamente tra loro: sono i suoi due «modi di guardare»,¹⁹⁶ che insieme fanno del visivo uno dei nuclei centrali della sua poetica. Gli occhi, infatti — per usare le parole di Giacomo Leopardi, altro importante protagonista della formazione letteraria di Antonia — sono «i rappresentanti della vita»,¹⁹⁷ il tramite indispensabile attraverso cui la giovane si relaziona con l'esistente, tanto per definirlo quanto per farsi definire. Antonia dice di sapere «che cosa vuol dire raccogliere negli occhi tutta l'anima e bere con quelli l'anima delle cose»¹⁹⁸ e, contemporaneamente, lascia, non senza vergogna, che lo sguardo altrui crei una propria immagine di lei — «Ma davanti al cancello / del mio giardino / un grappolo di bimbi / attende il mio ritorno. / Per guardarmi. / Per guardarmi bene da vicino, / per vedere com'è fatta / questa cosa curiosa che sono io».¹⁹⁹ Osservare, dunque, è il gesto primario rivolto al mondo: poesia e fotografia, come evidenzia Formaggio, intervengono poi a fissare ciò che lo sguardo ha già colto.

¹⁹³ A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 295.

¹⁹⁴ D. FORMAGGIO, *Una vita più che vita in Antonia Pozzi*, cit., p. 147.

¹⁹⁵ Cfr. A. CARBONE, *Tra parole e immagini: l'opera di Antonia Pozzi* [PDF], in «Linea@editoriale», 2025, <https://interfas.univ-tlse2.fr/lineaeditoriale/2513#quotation>, p. 13.

¹⁹⁶ D. DE LISO, «*Poesia che mi guardi*». *Antonia Pozzi tra poesia ed arti visive*, in «Sinestesie», XVII (2019), p. 148.

¹⁹⁷ Più precisamente, Leopardi afferma: «Dunque la significazione degli occhi è tanta, ch'essi sono i rappresentanti della vita, e basterebbero a dare una sembianza di vita agli estinti», in *Zibaldone*, vol. I, a cura di G. Pacella, Milano, Mondadori, 1997, pp. 1168-1169.

¹⁹⁸ A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 333.

¹⁹⁹ Ivi, p. 79.

La pratica fotografica, in quanto atto di attenzione e consapevolezza verso l'esterno, si riflette su quella poetica, inducendola a un maggior radicamento nella realtà: quest'ultima, seppur filtrata dalla soggettività e arricchita di risonanze emotive, rappresenta il punto di partenza di molte sue liriche. Si compie così il «miracolo della trasformazione» di cui parla lo storico dell'arte Ernst Gombrich:

C'è infatti una magia del linguaggio — quella che noi chiamiamo poesia. Da qualche parte nel crogiolo della mente poetica ha luogo il miracolo della trasformazione, in forza del quale i colori e i sapori sono tramutati in parole e ritmi. [...] I colori ci colpiscono come suoni, i suoni hanno un colore, le forme assumono una fisionomia, la fisionomia di un sapore. In questo centro vivo della nostra esperienza, dove le immagini nascono dai semi dei sogni e i sogni dalle metafore, ci sembra di trovare una via di fuga dalla struttura logica del linguaggio.²⁰⁰

Guardare e sentire, pertanto, si mescolano nel verso pozziano fino a fondersi in un suggestivo e originale connubio: è ciò che Fulvio Papi ha descritto come il «paesaggismo» di Antonia, poetessa abile nel «creare immagini del tutto inattese», frutto della sua personalissima sensibilità, e nel realizzare una «“trascendenza” dell'immaginazione».²⁰¹

Più nello specifico, il carattere fortemente visivo della sua poesia si manifesta in una spiccata sensibilità pittorica, capace di restituire il mondo attraverso una scrittura dall'incisiva evidenza figurativa. *La grangia*, in tal senso, ne costituisce un esempio particolarmente significativo:

Concentrica una frangia
d'erbe recise
circonda la grangia –
pare che voglia
rispecchiare in terra
il cerchio di cime
che serra
il cielo –

Presso la nera soglia
due bambine
guardano un bricco di latte –
una ride –

La montagna – davanti a loro
nella quieta sera –

²⁰⁰ E. GOMBRICH, *Immagini e parole*, a cura di L. Biasiori, Roma, Carocci, 2019, p. 30.

²⁰¹ F. PAPI, *L'infinita speranza di un ritorno. Sentieri di Antonia Pozzi*, Milano, Vienneperre, 2009, p. 49.

sembra un grand'angelo
con chiuse le ali
e il viso nascosto in preghiera —²⁰²

Antonia descrive un edificio rurale e ciò che lo circonda. Gli elementi naturali che compongono la scena si caricano progressivamente di significati simbolici: è così che la «frangia d'erbe recise» sembra animarsi di una propria intenzionalità, mentre la montagna, resa attraverso la metafora del «grand'angelo», assume tratti antropomorfi. Eppure, nonostante la parola poetica vada incontro a un intrinseco potenziamento semantico, le immagini che essa dipinge non sono mai vaghe o allusive, bensì nette e precise. L'andamento delle strofe sembra mimare diversi movimenti di camera, traducendosi in tre distinte inquadrature i cui soggetti — oltre ai già menzionati, anche le due bambine — appaiono nitidi, quasi si trattasse di fotografie.

Elementi tipici del linguaggio fotografico, dunque, entrano anche nella scrittura poetica di Pozzi. Nelle frequenti descrizioni di paesaggi notturni, per esempio, ricorrono sapienti giochi di luce e ombra ed effetti di chiaroscuro, di cui si riportano solo alcune emblematiche occorrenze: «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?»;²⁰³ «ascesa – per i prati / vestiti / di seta bianca – / e gli alberi, / draghi neri / con occhi di luce / nelle paurose creste —»;²⁰⁴ «Poi, sopra i monti, fu la limpidezza / bruciante della notte – / e sulla neve riflesse / le innumeri stelle / ed adagiate nell'argenteo sonno / l'esili ombre / dei rami —».²⁰⁵ A questa attenzione luministica, poi, si accompagna anche una costante attenzione al dettaglio, a quell'aspetto peculiare del reale che merita un premuroso riguardo: e allora Antonia scrive «Ma ora guarda, guarda / quante rondini! Guarda che riddare / pazzo di ali intorno al nostro capo!»,²⁰⁶ nota con tenerezza gli «occhi pavidi, occhi larghi»²⁰⁷ del daino nella brughiera, e, ancora, rammenta quei tempi dell'infanzia quando «A piedi scalzi / tu correvi gli scogli: / ti tuffavi / per rubare le vongole gettate / dai pescatori».²⁰⁸

²⁰² A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 140.

²⁰³ Ivi, p. 108.

²⁰⁴ Ivi, p. 149.

²⁰⁵ Ivi, p. 180.

²⁰⁶ Ivi, p. 56.

²⁰⁷ Ivi, p. 195.

²⁰⁸ Ivi, p. 206.

La poetessa milanese è, inoltre, anche «una grande e variegata colorista»:²⁰⁹ le *Parole*, infatti, formano un cosmo nutrito e affollato di colori. A occuparsi del tema è stato in particolar modo Luigi Scorrano, il quale ha evidenziato come Antonia attraversi con i suoi versi l'intera scala cromatica — il giallo, il verde, il viola, il rosso, l'azzurro, il nero e il bianco — prediligendo, tuttavia, le ultime quattro tonalità.²¹⁰ Tutte, per di più, non si presentano soltanto nella loro forma pura, ma si declinano nelle più disparate varietà cromatiche, dalle più tenui alle più accese: «carnicino», «celestino», «gridellino», «cilestrino», «scarlatto», «argenteo», «perlaceo», «verdazzurro» — per citarne alcune. Sebbene Daniela De Liso affermi che l'uso del colore in Pozzi «è, senza dubbio, pittorico e non metaforico»,²¹¹ non si può ignorare come esso, pur rimanendo ancorato alla concretezza e alla fisicità del reale, finisca spesso per assumere anche una significativa densità simbolica. Azzurro è il cielo, uno sguardo, ma anche «un languido palpito» che «sfuma in mezzo al petto»;²¹² allo stesso modo, il rosso è la tinta del sole e del sangue, ma contraddistingue anche «il tuo ridere».²¹³ E la questione, infine, si fa ancor più interessante poiché uno stesso colore può assumere connotazioni diverse, a tratti antitetiche: è il caso, come fa notare Scorrano, del bianco, il quale è frequentemente associato a concetti negativi, quali la stanchezza e la morte — «il vuoto enorme / grava su di noi, quella gran luce bianca / arde e consuma l'anima»;²¹⁴ «ma nel mio buio conquistato / brillerai, fuoco bianco, / parlando ai vivi della mia morte»;²¹⁵ — ma può anche rinviare ad atmosfere di serenità e di speranza — «Io mi sentivo libera e leggera / come quei fiocchi bianchi di pelurie / che si sprigionano dai pioppi, in maggio / e cercan l'alto come delle preci»;²¹⁶ «Ho tanta fede in te. Son quieta / come l'arabo avvolto / nel barracano bianco, / che ascolta Dio maturargli / l'orzo intorno alla casa».²¹⁷

Foto e verso, ormai lo si è dimostrato, sono tra loro in un dialogo così profondo che in alcuni casi Antonia ha persino tradotto in parole i propri scatti, realizzando con

²⁰⁹ G. BERNABÒ, *Per troppa vita che ho nel sangue. Antonia Pozzi e la sua poesia*, cit., p. 148.

²¹⁰ Cfr. L. SCORRANO, *Memorietta su Antonia Pozzi*, in ID., *Carte inquiete. Maria Corti, Biagia Marniti, Antonia Pozzi*, Ravenna, Longo Editore, 2002, pp. 112-117.

²¹¹ D. DE LISO, «*Poesia che mi guardi*». *Antonia Pozzi tra poesia ed arti visive*, cit., p. 151.

²¹² A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 41.

²¹³ Ivi, p. 232.

²¹⁴ Ivi, p. 59.

²¹⁵ Ivi, p. 243.

²¹⁶ Ivi, p. 16.

²¹⁷ Ivi, p. 187.

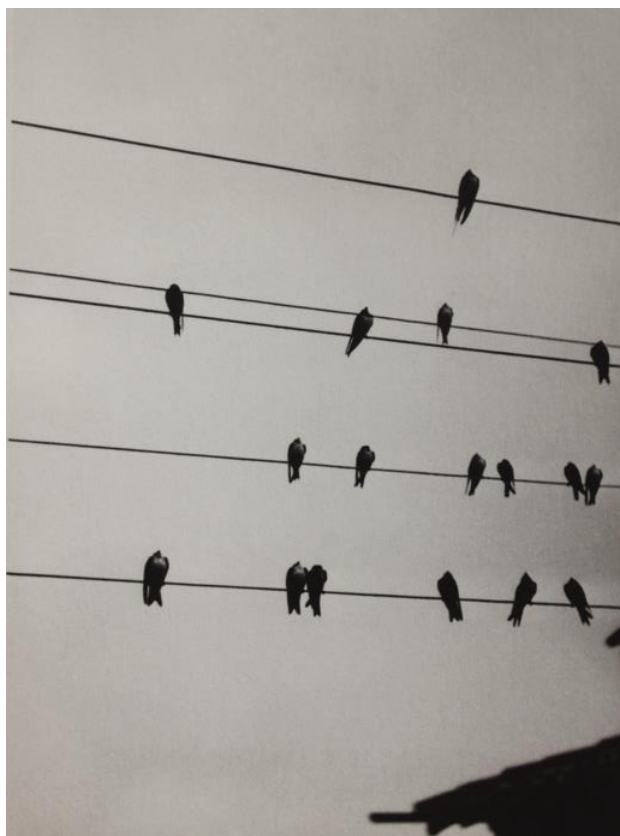
efficacia una moderna forma di *ekphrasis*.²¹⁸ Ne è un esempio la lirica *Morte di una stagione*, datata 20 settembre 1937, che racconta, aggiungendovi ulteriore spessore semantico, la storia sottesa a una fotografia dello stesso periodo (fig. 4):

Piovve tutta la notte
sulle memorie dell'estate.

A buio uscimmo
entro un tuonare lugubre di pietre,
fermi sull'argine reggemmo lanterne
a esplorare il pericolo dei ponti.

All'alba pallidi vedemmo le rondini
sui fili fradice immote
spiare cenni arcani di partenza –

e le specchiavano sulla terra
le fontane dai volti disfatti.²¹⁹



4. Antonia Pozzi, Pasturo, Valsassina, settembre 1937

In questa prospettiva, Antonia Pozzi (fig. 5), la cui grandezza poetica è stata riconosciuta solo tardivamente, merita oggi di essere ricordata anche in qualità di brillante e sensibile fotografa. Poesia e fotografia sono state, nel corso della sua breve vita, una vera e propria estensione di sé e del suo sguardo sul mondo. «Alcune di queste tu le adorerai, ne sono certa», scrive a Dino Formaggio, nel settembre 1938, con riferimento ad alcuni scatti, e aggiunge che «è una consolazione così grande, sai,

²¹⁸ «Ecfrasi. È una delle forme della descrizione, e precisamente quella di un'opera d'arte. Etimologia: greco ἐκφρασις ("esposizione")», in G. LAVEZZI, *Breve dizionario di retorica e stilistica*, Roma, Carocci, 2017, p. 46. Si segnala, per completezza d'analisi, che Alessandra Carbone ha rilevato la presenza di un procedimento ecfrastico tradizionale alla base di due liriche pozziane: *Paesaggio siculo* e *I mosaici di Messina*. La prima descriverebbe un quadro raffigurante un episodio delle Sacre Scritture, forse — ma senza alcuna comprovata certezza — *Fuga in Egitto* di Giulio Sartori; la seconda, invece, costituirebbe la trasfigurazione poetica del mosaico che ha per protagonista Maria, conservato nell'abside minore del Duomo di Messina, in *Tra parole e immagini: l'opera di Antonia Pozzi*, cit., pp. 10-13.

²¹⁹ A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 247.

pensare che almeno tu comprendi questa parte della mia anima, che almeno questo non cade completamente nel vuoto».²²⁰ Grazie agli studi più recenti, tuttavia, è ancora possibile scorgere nel bianco e nero delle immagini — oltretutto tra le parole dei versi — frammenti della sua esperienza interiore. E quella comprensione che Antonia temeva riservata soltanto all'amico ha potuto così estendersi nel tempo, raggiungendo un pubblico sempre più ampio e attento.



5. Champoluc, Val d'Ayas, ottobre 1937

È l'immagine più cara che ho di me, dove sembro più un ragazzino che una donna e ho addosso e intorno tutte le cose che più amo: i miei scarponi, il cappellaccio a fungo, la bella neve bianca, le pietre, il legno; qui è l'essenza, il midollo, la fibra viva e contrattile della mia vita. E per questo deve essere tua: perché solo tu mi hai capita così. L'Antonia che si avvia per una piatta e dura strada cittadina, soffocandosi i canti nel cuore, stendendo veli neri sul volto delle sue montagne, ti lascia in eredità questo ricordo delle sue giornate più vere: tu lo seppellirai lievemente, lo cospargerai di terra soffice, e, chissà — forse in un mattino improvviso, sereno, dopo una notte di temporale, un cantuccio tornerà ad affiorare nel tuo cuore. Allora, guardando una cima di montagna lontana, penserai a quello che è stata l'Antonia e ti sembrerà di volerle ancora bene.²²¹

II.2 Mariangela Gualtieri e il Teatro Valdoca: l'arte di dire la poesia

«Mi trattava da poeta, prima che io cominciassi a scrivere»²²² afferma Mariangela Gualtieri in un'intervista: colui che «ha amato in anticipo la mia scrittura»²²³ è Cesare

²²⁰ EAD., *Soltanto in sogno: lettere e fotografie per Dino Formaggio*, a cura di G. Sandrini, Alba Pratalia, Verona, 2011, p. 61.

²²¹ EAD., *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 488.

²²² M. GUALTIERI, C. RONCONI, *Poesia, corpo, spazio: l'officina teatrale della Valdoca*, intervista di M. Valentino, in «Acting Archives Review», 14 (2017), p. 185.

²²³ *Ibidem*.

Ronconi, amico del liceo e poi compagno di università, con cui la scrittrice cesenate fonda nel 1983 il Teatro Valdoca. La carriera artistica di Mariangela, infatti, non prende le mosse dalla scrittura poetica: il suo ruolo, inizialmente e per ben dieci anni, è quello di attrice sotto la regia di Ronconi; successivamente però, «non sentendomi [...] esattamente nella mia acqua»,²²⁴ diventa drammaturga degli spettacoli della compagnia: prima di essere poetessa in senso tradizionale, pertanto, Mariangela è poetessa per il teatro. Se — come si è visto — in Antonia Pozzi poesia e fotografia sono in uno stretto rapporto di complementarità, la relazione che intercorre tra parola scritta e parola teatrale, in Gualtieri, si fa ancora più intima e profonda. Le due appaiono quasi inseparabili, configurandosi come la doppia manifestazione della stessa tensione poetica: recuperare la forza originaria e rivelatrice del *verbum*, la sua capacità, più che di riprodurre il visibile, di rendere tale ciò che nell'ordinario sfugge.

Prima di avvicinare dettagliatamente questi aspetti, risulta fondamentale dare un'inquadratura quantomeno generale del Teatro Valdoca, della sua storia e del suo modo di operare. I germi di tale esperienza si possono rintracciare addirittura nell'adolescenza dei due fondatori: Mariangela ricorda con entusiasmo quando, ai tempi di scuola, frequentava con Cesare il Ridotto del Teatro Bonci di Cesena, dove si tenevano gli spettacoli del circuito sperimentale; «non sapevamo nulla del teatro ufficiale»²²⁵ poiché le realtà artistiche con cui entrano in contatto, sin dal principio, esulano da quello tradizionale, che tra gli anni Sessanta e Settanta stava entrando in collisione con il teatro d'Avanguardia. Una borsa di studio durante gli anni universitari, poi, li conduce in Polonia, dove ha luogo l'incontro con le prime personalità destinate a segnare la loro intera avventura artistica: Tadeusz Kantor con il suo gruppo *Cricot* e Jerzy Grotowski, fondatore del Teatro Laboratorio; a tali scenari, si aggiungono — tra gli altri — il Living Theatre di Julian Beck e Judith Malina e, forse il più incisivo di tutti, il Nuovo Teatro italiano di Carmelo Bene. Malgrado le particolarità delle loro visioni estetiche, questi nomi — di cui non è possibile in questa sede una trattazione esaustiva — sono accomunati da un elemento imprescindibile: una radicale libertà creativa che rompe con il canone. In contrasto con la tradizione che pone la drammaturgia al centro dell'opera, fondata sul principio della finzione narrativa, e che mantiene solida la quarta parete, ossia la separazione tra attore e spettatore, il teatro di

²²⁴ F. AUTERI, A. BILLÒ, M. SCIOTTO, *Incontro con Mariangela Gualtieri*, cit., p. 8.

²²⁵ M. GUALTIERI, C. RONCONI, *Poesia, corpo, spazio: l'officina teatrale della Valdoca*, cit., p. 181.

ricerca si fa più autentico, corporeo e comunitario.²²⁶ Queste caratteristiche vengono ereditate, e attivamente rielaborate, dalla realtà della Valdoca, che si afferma sulla scena come soggetto artistico autonomo, la cui «faccia refrattaria allo *studium*», sottolinea Valentina Valentini, dipende

dal naturale antagonismo nei confronti del pensiero storico e critico che sia Cesare Ronconi che Mariangela Gualtieri esprimono come propria vocazione, oltre che dalla incoercibilità del loro teatro a incorniciarsi nei frames delle macro tendenze che [...] sono emerse come poli di orientamento di idee e modi di fare teatro, [d]al loro sfuggire a classificazioni che imprimono letture semplificanti, come quella di teatro di poesia.²²⁷

Nonostante le difficoltà di definizione, si può affermare che quello della Valdoca è un teatro non narrativo e non progettuale,²²⁸ svuotato di ogni psicologismo e lontano dalla costruzione illusionistica;²²⁹ come dichiara la stessa Mariangela, «non volevamo narrare nulla. Il nostro tentativo è sempre stato verso la rivelazione, verso quell'illimitato che l'arte sa suggerire così bene».²³⁰ I loro spettacoli, pertanto, si costruiscono come tappe di un percorso in cui «la vera meta è non avere una meta»,²³¹ come un processo artistico in costante, incerto ma esaltante, divenire: lo conferma anche uno dei manifesti programmatici della compagnia, secondo cui «uno spettacolo nasce senza nulla *a priori*. Nessun atto lo precede, nulla che sia nato prima, fuori dallo spazio e dal tempo dell'allestimento, riesce ad entrare nel lavoro».²³² Come si è già visto per la poesia lirica di Gualtieri, anche nel teatro il tempo ammesso è uno solo: il puro presente; e in tale dimensione priva di coordinate cronologiche, si innestano i due elementi da cui ogni opera trae origine: il luogo e gli attori.

²²⁶ Cfr. M. DE MARINIS, *Il nuovo teatro: 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, pp. 27-44; 70-100; 151-180.

²²⁷ V. VALENTINI, *L'inatteso che appare. Note sulla poetica del Teatro Valdoca*, in *Teatro Valdoca*, a cura di E. Dallagiovanna, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2003, p. 10.

²²⁸ Secondo Gualtieri, «la rinuncia ad un progetto, alla narrazione, è la rinuncia al dominio sulla realtà: il non voler ridurre la vita a qualcosa di pianificabile. In questa poetica tutto afferma che l'imprevedibile è un valore a cui mai si deve rinunciare, che il vuoto va accolto e amato, che farsi stupire dalla realtà è sommamente energetico e dunque per farsi stupire è necessario aprirsi all'inatteso, essere, dentro la realtà, uno straniero», in *Un rito di guarigione*, in *Teatro Valdoca*, cit., p. 96.

²²⁹ Molto interessanti, in relazione ai temi trattati nel capitolo precedente, sono le parole di Valentina Valentini: «La tensione fra arte e vita, teorizzata dalle avanguardie storiche, con le neoavanguardie ha rotto i margini del conflitto e ha imboccato [...] la direzione della vita *al posto* della rappresentazione e dell'uomo *al posto* dell'attore», in *L'inatteso che appare. Note sulla poetica del Teatro Valdoca*, cit., p. 13.

²³⁰ M. GUALTIERI, C. RONCONI, *Poesia, corpo, spazio: l'officina teatrale della Valdoca*, cit., p. 183.

²³¹ V. VALENTINI, *L'inatteso che appare. Note sulla poetica del Teatro Valdoca*, cit., p. 17.

²³² TEATRO VALDOCA, *Insegne*, in *Teatro Valdoca*, cit., p. 183.

Questi ultimi sono professionisti e non, scelti in virtù di una comune e sentita vocazione teatrale, più che di una formazione rigorosamente accademica; il principio che orienta la loro selezione è la volontà di preservare l'operazione teatrale dai cliché e dalla *vanitas* dell'attore esperto: «eliminare gli orpelli è il motto di Cesare»²³³ per mettere in scena un momento di verità e onestà intellettuale e artistica. Anche gli spazi, non di rado, sono estranei al palcoscenico tradizionale: si realizza così un teatro fuori dal teatro, permettendo all'azione di entrare anche in luoghi non convenzionali. Si pensi, per esempio, a *Comizi d'amore*, una produzione itinerante del 2015 che ha conosciuto una prima fase di elaborazione nelle grandi sale dell'ex Forte Marghera, storico complesso militare riconvertito nella laguna veneziana, per poi approdare alla sua forma pubblica attraverso una parata urbana nel centro storico di Cesena. Per la compagnia Valdoca, sovvertire la tradizione significa, inoltre, fare dello spazio teatrale un *oikos*, ossia una casa, una famiglia: «realizzare uno spettacolo equivale a edificare il luogo [...] in cui l'attore possa sentirsi a suo agio, abitandolo, avendone cura, osservandolo».²³⁴ È il caso di *Giuramenti*, esibizione del 2017 che è il frutto del lavoro in una residenza creativa all'Arboreto di Mondaino: tre mesi di convivenza appartata e selvatica, in cui dodici attori — come un gruppo-tribù — hanno alternato al *training* teatrale momenti di contemplazione e di profonda immersione nell'ambiente naturale del bosco.²³⁵

Considerato più strettamente nella sua dimensione performativa, il Teatro Valdoca conosce un'evoluzione in tre fasi. La realizzazione del primo spettacolo risale all'anno di fondazione della compagnia e prende il titolo di *Lo spazio della quiete*: si tratta di un'opera priva di drammaturgia verbale, che mescola diversi linguaggi espressivi tra cui la danza, la preghiera, la meditazione, inserendoli in un clima generale di spoliazione e silenzio. È solo nel 1986, in *Atlante dei misteri dolorosi*, che la parola entra a far parte della scena: Ronconi e Gualtieri prendono in prestito i versi di Paul Celan, Eschilo e Milo De Angelis, in una rielaborazione che li sospende, li spezza, li torce. L'incontro con quest'ultimo autore si rivela decisivo per il futuro della Valdoca: sotto la sua direzione, all'interno del Teatro nasce una Scuola di Poesia, grazie alla quale

²³³ V. VALENTINI, *Gli spettacoli-rito del Teatro Valdoca*, in «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», cit., p. 16.

²³⁴ Ivi, p. 15.

²³⁵ Cfr. E. GRIGGIO, *Corpo teatro. Fondamenti di una possibile pratica filosofica da Jean Luc Nancy a Michel Foucault*, Tesi di Laurea Magistrale, Università Ca' Foscari di Venezia, 2017-2018, pp. 57-88.

Mariangela entra in contatto con alcune delle voci più importanti del tempo; «io non sapevo quasi nulla della poesia italiana contemporanea, ero rimasta ad Ungaretti, Saba e Montale»,²³⁶ ma in questi anni ha la preziosa possibilità di conoscere e frequentare personalità quali — tra le molte altre — Franco Fortini, Mario Luzi, Amelia Rosselli, Alda Merini.²³⁷ «Nata prima come poeta che legge»,²³⁸ Mariangela, anche attraverso l'ostinata fiducia di Cesare,²³⁹ apre finalmente le porte al suo avvenire di «poeta che scrive». ²⁴⁰ I suoi primi versi escono dalla penna «con grande tremore e disagio»,²⁴¹ ma giungono ben presto a maturazione: è così che la trilogia *Antenata* (1991-1993) — e tutti gli spettacoli successivi — iniziano a parlare la lingua di Mariangela.

Dopo le prime sperimentazioni, dunque, la protagonista del Teatro Valdoca diventa la parola poetica — e quella parola è, per sua natura, orale. Un aspetto peculiare, nonché una virtù, dell'esperienza artistica di Gualtieri e Ronconi è la capacità di ricondurre la poesia alle proprie radici: a quel tempo della preistoria dei popoli in cui, prima di farsi opera scritta, essa era atto fisico e sonoro — di cui gli aedi dell'Antica Grecia rappresentano gli interpreti più celebri. Il teatro di Mariangela, così, diventa uno spazio contemporaneo in cui rivendicare l'origine della parola poiché «manca una poetica generale dell'oralità, e qui io cerco di portare il mio contributo [...] come musicista che così a lungo ha abitato questa terra felice che è il mondo aurale, e praticato un'arte così necessaria per dotare la poesia di tutti i suoi poteri». ²⁴² È solamente nell'oralità, infatti, che la parola si riconcilia con la propria pienezza, rendendosi capace di quella rivelazione a cui più volte si è fatto cenno.

In tal senso, le riflessioni di Paul Zumthor — punto di riferimento imprescindibile per gli studi sulla tradizione poetica orale — offrono una chiave particolarmente efficace per comprendere più a fondo la poetica della Valdoca. Afferma il filologo

²³⁶ M. GUALTIERI, C. RONCONI, *Poesia, corpo, spazio: l'officina teatrale della Valdoca*, cit., p. 185.

²³⁷ Cfr. A. BILLÒ, *Mariangela Gualtieri. Profilo*, in «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», cit., p. 6.

²³⁸ M. GUALTIERI, *Un rito di guarigione*, in *Teatro Valdoca*, cit., p. 98.

²³⁹ Mariangela ricorda: «Fu durante le prove di *Ruvido umano* che Cesare mi mise in mano le *Elegie Duinesi* e mi chiese di leggerle al microfono. Durante le prove leggevo per ore. Mi sembrava, mentre leggevo, di riscrivere quelle parole. Quelle parole cadevano lì, sul lavoro degli altri e lo accompagnavano, lo nutrivano. [...] Forse era quel modo di leggere che dava a Cesare la certezza che io avrei dovuto scrivere. Mi incitò moltissimo e a suo modo quasi me lo impose: sentiva che quel presente doveva avere le proprie, fresche parole. Mi convinceva che le parole erano già lì, bisognava solo ascoltarle e metterle sul foglio», *ibidem*.

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ F. AUTERI, A. BILLÒ, M. SCIOTTO, *Incontro con Mariangela Gualtieri*, cit., p. 8.

²⁴² M. GUALTIERI, *Poetica e arte dell'oralità*, cit., p. XI.

svizzero che «la voce è voler dire e volontà di esistere»;²⁴³ l'interrogativo che orienta la ricerca di Mariangela — «come disseppellire questo calco primigenio della parola?»²⁴⁴ — trova così una possibile risposta: la voce è infatti «luogo di un'assenza che, in essa, si trasforma in presenza» e così «modula gli influssi cosmici che ci attraversano e ne capta i segnali: è risonanza infinita, che fa cantare ogni forma di materia».²⁴⁵ L'invenzione della scrittura, però — prosegue Zumthor — segna una radicale trasformazione dell'arte della comunicazione: è questo il momento in cui la poesia cessa di essere canto, perdendo così la propria immediatezza e trasformandosi in oggetto immobile destinato alla lettura solitaria. A spodestare l'oralità, insomma, interviene «ciò che noi chiamiamo letteratura: e la letteratura ha preso consistenza, ha prosperato, è diventata quello che oggi è uno dei più vasti domini dell'uomo, rifiutando la voce».²⁴⁶ È entro questo dominio dello scritto, allora, che la parola poetica di Mariangela tenta di recuperare la propria intensità originaria: il desiderio di restituirle la forza della viva voce è realizzabile, sostiene l'autrice cesenate, soltanto a patto di «strapparla alla letteratura e farne natura», riconducendola al suo essere «suono che agisce e trasforma».²⁴⁷

La poesia gualtieriana, in sostanza, non è soltanto linguaggio, ma torna a essere anzitutto melodia ed espressione corporea. Da un lato, grazie a un timbro e a un ritmo propri, riporta alla luce la dimensione musicale insita nella poesia stessa; dall'altro, nel contatto con gli attori e con lo spazio scenico, recupera una concreta presenza, assumendo la forma di quella che Emanuela Dallagiovanna ha definito «poesia fisica».²⁴⁸ Il Teatro Valdoca, così, diventa il luogo in cui la parola si fa corpo: la voce poetica attraversa i *performer*, chiamati non tanto a interpretare il testo, quanto più a incarnarlo; la figura in scena si trasforma allora in una sorta di cassa di risonanza,²⁴⁹ un

²⁴³ P. ZUMTHOR, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino, 1984, p. 7.

²⁴⁴ M. GUALTIERI, C. RONCONI, *Poesia, corpo, spazio: l'officina teatrale della Valdoca*, cit., p. 197.

²⁴⁵ P. ZUMTHOR, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, cit., p. 7.

²⁴⁶ Ivi, p. 354.

²⁴⁷ M. GUALTIERI, *L'incanto fonico. L'arte di dire la poesia*, cit., p. 77.

²⁴⁸ E. DALLAGIOVANNA, *Figure di grazia*, in *Teatro Valdoca*, cit., p. 122.

²⁴⁹ Per illustrare lo stesso concetto, Cesare Ronconi utilizza, invece, l'immagine del parafulmine: «L'attore non dice il testo, accoglie dentro di sé una voce molto più antica di lui. È come se passasse dentro di lui un fulmine. L'attore fa da parafulmine per un testo pre-scritto, che di colpo viene e si sedimenta in lui. [...] L'attore, allora, diventa un risuonatore perfetto: solo lui può parlare, può catturare quel fulmine, in quel momento, sulla scena. Quando non accade, il testo non è nel corpo, non proviene da lì: è sul corpo, come un vestito», in EAD., *Un perfetto salto mortale. Conversazione con Cesare Ronconi*, in *Teatro Valdoca*, cit., p. 54.

essere che, «più che parlante», è «parlato»²⁵⁰ da versi sussurrati, urlati, talvolta biascicati. La parola investe interamente il corpo dell'attore, coinvolgendone respiro, postura e movimento: lo àncora alla terra e, insieme, lo innalza verso ciò che lo trascende:

La forma sonora del verso passa da intimo della gola, intimo del respiro, strofina corde vocali, aziona diaframma, muscoli tutti della fonazione, sensuale lingua, sensuali labbra e profondità di laringe. Tutto poggiato su oscuro vuoto di cavità uterina. Piedi così piantati giù radicati. Parlano con la terra. Succhiano da quella. Testa cavicchio s'innesta nel cielo.²⁵¹

Inoltre, la ritrovata ed energica connessione tra corpo e voce si ripercuote direttamente sulla pagina. Prima ancora di essere pronunciata, la poesia di Mariangela è già fisica nel lessico, densa di immagini corporee e sensoriali: i versi si annodano alla carne e alle ossa, rendendo tangibile la fragilità e il dolore dell'umano corpo, ma anche il suo essere fonte di grande gioia. E questo aspetto non è esclusivo della parola scenica, ma si trasmette con simile intensità nella scrittura lirica delle sue raccolte. Lo dimostra, per esempio, il confronto tra un testo composto per l'opera *Caino*, in cui il corpo è luogo di una sofferenza opprimente e incessante:

Peso addosso. Che ho.
Massa preme su cuore
e resta. Mi sdraio e viene a dormire con me
il nero animale, non molla la presa di me.
Non è dolore, come quando mi taglio
o mi schiaccio. È un buio tutto addosso.
Il contrario della gioia. È più di un male.
Si mette nel respiro, afferra
stomaco polmone, stringe la gola
è dentro la voce, e ovunque io guardo
s'alza un velo scuro fra me e le cose.
Non è dolore. È di più.
[...] ²⁵²

e uno appartenente alla produzione poetica autonoma, in cui la stessa corporalità si trasforma in un invito alla tenerezza, nella consapevolezza che il corpo è la sola misura del nostro essere qui:

²⁵⁰ M. GUALTIERI, C. RONCONI, *Poesia, corpo, spazio: l'officina teatrale della Valdoca*, cit., p. 190.

²⁵¹ M. GUALTIERI, *L'incanto fonico. L'arte di dire la poesia*, cit., p. 18.

²⁵² EAD., *Caino*, Torino, Einaudi, 2011, p. 48.

Sii dolce con me. Sii gentile.
È breve il tempo che resta. Poi
saremo scie luminosissime.
E quanta nostalgia avremo
dell'umano. Come ora ne
abbiamo dell'infinità.
Ma non avremo le mani. Non potremo
fare carezze con le mani.
E nemmeno guance da sfiorare
leggere.

[...]
La vita ha bisogno
di un corpo per essere e tu sii dolce
con ogni corpo. Tocca leggermente
leggermente poggia il tuo piede
e abbi cura
di ogni meccanismo di volo
di ogni guizzo e volteggio
e maturazione e radice
e scorrere d'acqua e scatto
e becchettio e schiudersi o
svanire di foglie
fino al fenomeno
della fioritura,
fino al pezzo di carne sulla tavola
che è corpo mangiabile
per il mio ardore d'essere qui.
[...]²⁵³

La cifra che sta alla base della costruzione degli spettacoli della Valdoca è la sottrazione: «sostanzialmente io pulisco»,²⁵⁴ afferma Cesare Ronconi, poiché il processo creativo spoglia gradualmente le suggestioni che affiorano a diretto contatto con la scena, fino a giungere all'essenziale. Ciò si manifesta nello spazio che, specialmente quando è racchiuso entro le quattro mura, viene semplificato affinché conservi un'idea di vastità: è necessario, insomma, che «rimandi sempre all'Aperto»,²⁵⁵ così da realizzare il proposito di «spalancare dal luogo allo spazio». ²⁵⁶ Di conseguenza, l'allestimento è generalmente elementare, costituito da oggetti semplici — spesso naturali — che ritornano con costanza nelle diverse *performance*: corde, sassi, rami, canne di bambù, fili sospesi. Tale principio di essenzialità coinvolge anche la poesia di Mariangela: la

²⁵³ EAD., *Bestia di gioia*, cit., pp. 124-125.

²⁵⁴ M. GUALTIERI, C. RONCONI, *Poesia, corpo, spazio: l'officina teatrale della Valdoca*, cit., p. 191.

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ *Ibidem*.

scrittrice ne elimina «i tratti calligrafici specifici»,²⁵⁷ ossia quegli elementi che recherebbero troppo evidentemente la propria impronta, dando vita a una parola capace di calzare alla perfezione i corpi degli attori. Si tratta di un'operazione non facile, che contempla ripetuti tentativi e aggiustamenti, come Gualtieri spiega all'intervistatrice Mimma Valentino:

L'agio dell'interprete dentro le parole che io porto è per me molto importante. Spesso tolgo parole con cui l'attore ha difficoltà, o non faccio tagli che vorrei fare su richiesta di un'attrice che magari sente come necessario quel particolare passaggio. E poi tutto passa al vaglio dell'oralità. È la scena stessa che spesso con evidenza sputa fuori parole troppo scritte, troppo alte, poco orali.²⁵⁸

Anche gli interpreti partecipano di questa tensione verso la sottrazione. Data la natura non narrativa del teatro, non rappresentano mai un'identità o un carattere psicologico: sono, piuttosto, archetipi. «L'attore [...] manifesta innanzitutto una sapienza del corpo che, come succede nei bambini e negli animali, lo rende capace di esprimere l'unità fra il dentro e il fuori, di [...] farsi trasparente»:²⁵⁹ è così, allora, che gli spettacoli si fanno portavoce di una visione sintetica e universale del mondo, colto nei suoi aspetti arcaici, quasi primordiali. Per esempio, le figure che abitano la scena di *Paesaggio con Fratello rotto* non sono realistiche, bensì simboleggiano le molteplici, nonché contraddittorie sfaccettature insite nell'essere umano: c'è il Macellaio, emblema della violenza e della ferocia con cui l'uomo devasta incessantemente ciò che lo circonda; ci sono i Gemelli Siamesi, che mostrano l'impossibilità di scindere il bene dal male, inevitabilmente compresenti; e c'è anche l'Oracolo, incarnazione di una saggezza antica che invita a confidare ancora in una prospettiva salvifica, indicando una possibile via d'uscita dal buio del presente.

A contribuire alla creazione di simboli, e non di personaggi, è — oltre alla scelta delle parole — l'utilizzo del trucco, che, secondo Cesare, si configura anch'esso come «una sottrazione», «non [...] un'aggiunta».²⁶⁰ Rosso, bianco e nero (fig. 6) sono i colori che il regista applica sui volti e sui corpi degli attori per rimuoverne le «sembianze

²⁵⁷ *Ibidem*.

²⁵⁸ Ivi, p. 186.

²⁵⁹ V. VALENTINI, *L'inatteso che appare. Note sulla poetica del Teatro Valdoca*, cit., p. 15.

²⁶⁰ M. GUALTIERI, C. RONCONI, *Poesia, corpo, spazio: l'officina teatrale della Valdoca*, cit., p. 192.

umane, la cronaca, la vicenda storica alla quale appartenevano»:²⁶¹ privati dei loro tratti somatici individuali, i *performer* si congedano così da se stessi, e diventano un soggetto plurale.²⁶²



6. Rolando Paolo, *A chi esita. Paesaggio con fratello rotto*,
i Gemelli Siamesi e l'Officiante, Cesena, Teatro Bonci, 2005

Si è di fronte alla stessa destituzione dell'io già analizzata in relazione alla pagina lirica: in teatro, il singolo si universalizza, viene ricondotto al suo «essere neonat[o]»,²⁶³ e spesso si scioglie nella dimensione del coro che si esprime all'unisono. È lo stesso principio che, come si è visto, governa la poesia delle raccolte: la trasformazione della voce lirica in un noi ci riporta alla coscienza di essere tutti della «stessa sostanza del seme».²⁶⁴

Sebbene Mariangela Gualtieri, con la pubblicazione dei primi versi per Einaudi, si sia avvicinata anche alla poesia per la pagina, non ha mai smesso di concepire la parola come esperienza fisica e musicale. È nato così il rito sonoro: una pratica performativa, quasi una cerimonia laica, in cui la scrittrice recita i propri versi — tra cui molti appartenenti alle sillogi indipendenti dal teatro — di fronte a un pubblico. Recita,

²⁶¹ E. DALLAGIOVANNA, *Un perfetto salto mortale. Conversazione con Cesare Ronconi*, cit., p. 48.

²⁶² Più nello specifico, spiega Cesare Ronconi a proposito del trucco che «mette a nudo l'attore. Amo il bianco, il rosso e il nero che non sono colori ma paradigmi. Il bianco e il nero hanno la medesima forza, sono due cifre stilistiche antichissime. Il rosso è sangue. Lo uso nelle parti genitali e orali, che hanno più forza. Il bianco e il nero nei tratti somatici, per stilizzare il disegno del corpo e per le scritte. Non mi piace il verde, perché rappresenta la natura che, al contrario, ha vita autonoma, anche in scena», ivi, p. 22.

²⁶³ M. GUALTIERI, C. RONCONI, *Poesia, corpo, spazio: l'officina teatrale della Valdoca*, cit., p. 192.

²⁶⁴ Vd. p. 27.

appunto, e non legge poiché la memoria rappresenta un elemento cardine della sua poetica: imparare una poesia significa prestare attenzione, farla sedimentare nella «mente-cuore»,²⁶⁵ renderla, nell'atto di proferirla, massimamente presente nel proprio corpo e in quello di chi ascolta:

Ora l'occhio non è all'ancoraggio del foglio. Si alza libero verso gli astanti. Li guarda. Proprio a loro parla. Per loro. L'occhio adesso può stare attaccato agli occhi davanti. Occhi negli occhi, come incantamento.²⁶⁶

E il corpo. Libero anch'esso dalla schiavitù del foglio. Può starsene in offerta immobile. Sentire dal sottoterra forze magnifiche risalire alla voce. Forze ctonie. Forze dell'aria. Tutte attraversano le fibre del corpo. Esso. Esperto di gioia. Gode del canto.²⁶⁷

E affinché il rito sonoro si compia davvero, non basta che il corpo sia libero dal foglio, ma è necessario che la voce si faccia nuda, schietta, disarmata, «al totale servizio del transito che sta compiendo».²⁶⁸ Ad aiutarla a svestirsi dei vezzi dell'intonazione interviene uno strumento molto caro a Mariangela: il microfono. Questo assolve il compito di rivelare: «è un grande sbugiardatore», afferma la scrittrice, perché «dice la menzogna della voce, del respiro, la preoccupazione della mente per l'esposizione che la persona sta vivendo, per la pericolosità di quella esposizione».²⁶⁹ Al contempo, proprio perché amplifica il suono, consente alla voce di essere piccola, poiché «la poesia chiede la scomparsa d[ella] potenza, chiede una dimissione».²⁷⁰

Pur essendo le due facce della stessa medaglia, Mariangela non manca di raccontare le differenze che intercorrono tra la sua scrittura scenica e quella della pagina solitaria. Entrambe richiedono un momento di intenso raccoglimento: un «selvatico stare in ascolto»,²⁷¹ quell'imprescindibile ebetudine vigile di cui già si è trattato; ma il contesto in cui il verso germoglia, così come le tempistiche e le modalità di lavoro, sono tra loro molto differenti. La poesia per il teatro nasce a ridosso della scena, nell'ambito delle prove, e, come accennato, è costruita direttamente sul corpo dell'interprete: in altre parole, prima viene l'attore, poi la parola. «Strana» è l'aggettivo che la poetessa

²⁶⁵ M. GUALTIERI, *L'incanto fonico. L'arte di dire la poesia*, cit., p. 98.

²⁶⁶ Ivi, p. 102.

²⁶⁷ Ivi, p. 103.

²⁶⁸ M. GUALTIERI, C. RONCONI, *Poesia, corpo, spazio: l'officina teatrale della Valdoca*, cit., p. 194.

²⁶⁹ Ivi, p. 196.

²⁷⁰ *Ibidem*.

²⁷¹ Ivi, p. 185.

cesenate utilizza per definire tale scrittura, oltre all'idea di una «libertà coatta»:²⁷² è un processo intrinsecamente contraddittorio poiché, da un lato, richiede di essere guidato dalla fervida forza dell'ispirazione e, dall'altro e in contemporanea, di rispettare i vincoli della regia e un tempo determinato.²⁷³ La poesia teatrale, perciò, non di rado è per Mariangela fonte di apprensione: in un'intervista, per esempio, ricorda quando Cesare l'ha tenuta distante dalla scena di *Paesaggio con Fratello rotto*, mostrandole il risultato ormai ultimato, e chiedendole solo a quel punto di stendere la drammaturgia; in quella e in molte altre occasioni

comincia per me un'autocombustione, un tormento, fra attesa che quelle parole arrivino e tempo che sta per scadere, una lunga serie di notti insonni, fino a quella precipitazione di parola che è più grande, per ebbrezza e gioia, di quanto io abbia patito. Niente garantisce che le parole arriveranno e questo porta molta ansia che poi, almeno fino ad ora, si è sempre risolta.²⁷⁴

Se in teatro, componendo per quel gruppo-tribù maturato durante i laboratori, Mariangela abbraccia perlopiù «la dimensione epica della poesia, quella coreutica e forse maggiormente quella elegiaca»,²⁷⁵ al di fuori del palcoscenico la sua parola si fa più lirica. La scrittrice è sola di fronte alla pagina, chiamata soltanto a servire se stessa e le misteriose forze a cui porge l'orecchio: i suoi versi, così, sono liberi di fluire sulla pagina, succedendosi l'un l'altro sotto il segno della quiete e della lentezza.²⁷⁶ Infine, per completare il quadro, Gualtieri aggiunge un'interessante considerazione sul diverso grado di difficoltà che da sempre distingue le due esperienze artistiche:

Ho avuto molta fortuna e tutto, sul piano della poesia, è stato facile, tutto è venuto da sé e da sé continua a venire, senza bisogno di essere sostenuto o promosso. Il teatro invece ha sempre avuto vita difficile, per un'oggettiva sua complessità e ingombro, per problemi

²⁷² F. AUTERI, A. BILLÒ, M. SCIOTTO, *Incontro con Mariangela Gualtieri*, cit., p. 9.

²⁷³ Aggiunge Mariangela circa il rapporto con la direzione artistica di Cesare: «Io cerco di intuire il 'germe luminoso', quel certo colore, il tipo di energia che Cesare comincia ad esprimere attraverso seminari e laboratori, nell'incontro con voci e corpi di attori – che forse sono davvero il primo pilastro drammaturgico, un pilastro al quale io poi darò voce. Procedo per avvicinamento. Dapprima porto versi miei già scritti, ma anche versi di altri poeti che mi sembrano vicini a quel germe luminoso che Cesare va precisando: vicini per lingua, soprattutto. Oppure spesso traggio spunto da altri per quanto riguarda 'la cosa da dire'. Per alcuni spettacoli è stata Amelia Rosselli la mia guida iniziale», in *Poesia, corpo, spazio: l'officina teatrale della Valdoca*, cit., p. 184.

²⁷⁴ *Ibidem*.

²⁷⁵ *Ivi*, p. 187.

²⁷⁶ Cfr. F. AUTERI, A. BILLÒ, M. SCIOTTO, *Incontro con Mariangela Gualtieri*, cit., p. 10.

generali e forse anche per una nostra incapacità a promuovere gli spettacoli come fossero prodotti di mercato.²⁷⁷

Nonostante le differenze appena enunciate, la ragione che muove l'intero fare poetico di Gualtieri è un intento profondamente comunitario e civile — lo stesso che già si è visto sottendere la pagina lirica. In tal senso, il Teatro Valdoca è stato definito «inattuale»: rifiuta, infatti, l'«essere metateatrale, autoriflessivo, parodico, citazionista, lugubre, consolatorio»²⁷⁸ a favore di una postura militante; punta a un obiettivo che è proprio del teatro arcaico: trasformare, educare — letteralmente 'condurre fuori' — lo spettatore. Questa trasformazione risulta intrinseca, in partenza, nella modalità stessa di concepire il processo artistico: stare e creare insieme, costruire uno spazio e un tempo comunitari è già per sua natura «un modo di fare politico, perché si agisce non per sé ma per un senso sociale di esistere e condividere, contrastando il narcisismo e l'individualismo propri di questa epoca».²⁷⁹ L'opera che scaturisce da tale lavoro, pertanto, non intrattiene il pubblico, ma lo punge: genera «il *pathos*, il disagio, il passaggio di energia»;²⁸⁰ e così lo spettacolo diventa a tutti gli effetti un rito, che immerge i presenti «in unico bagno acustico»,²⁸¹ nell'«incanto fonico»,²⁸² restituendo al momento artistico quell'antico carattere sacrale. Ne è un esempio emblematico *Giuramenti*: quei tre mesi di vita collettiva generano una cerimonia frontale, un'*adoratio* che è al contempo un'agguerrita invocazione agli astanti a mantenersi «fedeli a se stessi e al mistero»;²⁸³ è qui che si realizzano al massimo grado le potenzialità «del linguaggio poetico, non solo capace di aprire spazi di riflessione per lo spettatore, ma anche di elevare un canto, che può essere di risveglio e di guarigione».²⁸⁴ E forse è proprio guarigione, insieme alla riconciliazione già incontrata, a rappresentare le parole più calzanti per definire lo scopo e l'esito ultimi della poesia gualtieriana, tanto lirica quanto teatrale: «sono stanca», dice Mariangela con fermezza, «di un'arte che inscena tragedie senza catarsi. Troppo facile, mi dico, sostare così a lungo nel lato

²⁷⁷ M. GUALTIERI, C. RONCONI, *Poesia, corpo, spazio: l'officina teatrale della Valdoca*, cit., p. 187.

²⁷⁸ V. VALENTINI, *Gli spettacoli-rito del Teatro Valdoca*, cit., p. 21.

²⁷⁹ Ivi, p. 18.

²⁸⁰ Ivi, p. 21.

²⁸¹ M. GUALTIERI, *L'incanto fonico. L'arte di dire la poesia*, cit., p. 6.

²⁸² *Ibidem*.

²⁸³ M. GUALTIERI, C. RONCONI, *Giuramenti*, Foglio di sala, in «Teatro Valdoca», 2015, https://www.teatrovaldoca.org/media/Fogliodisala_GIURAMENTI_Bonci.pdf.

²⁸⁴ V. VALENTINI, *Gli spettacoli-rito del Teatro Valdoca*, cit., p. 19.

d'ombra della specie. Ora l'impresa più alta e rischiosa è parlare della gioia, pronunciare la parola "amore"». ²⁸⁵

²⁸⁵ M. GUALTIERI, *Paesaggio con fratello rotto*, Torino, Einaudi, 2021, p. 3.

Capitolo 3

I LUOGHI DELL'INCONTRO

III.1 La natura

Roberto Pozzi ricorda con dolcezza la sua Antonia, che era «una bella bambina, esile, alta, con due grandi occhi azzurri, con i capelli biondo-cupi pieni di riflessi d'oro; sensibile, affettuosa, ansiosa di apprendere, con una sua piccola volontà formata e con una grande passione per i fiori».²⁸⁶ È nella bellezza e vivacità della natura che questa sua personalità vibrante, costantemente alla ricerca di consonanza con il mondo, riconosce sin da bambina il suo grande amore. È al paesaggio naturale, infatti, che Antonia dedica molte delle sue poesie giovanili, popolate dal «laghetto insonnolito»,²⁸⁷ dal «tumido cielo inargentato»,²⁸⁸ dai «ciuffi di robinie»²⁸⁹ e da innumerevoli altre vive presenze, che la poetessa sa rendere in tutta la loro concretezza sensoriale. La piccola Antonia cammina nei prati «scalza / per un'ebbra ed inconscia frenesia / di contatti selvaggi con la terra»,²⁹⁰ e nella briosa quiete di quegli spazi aperti sa scovare una serenità autentica che sembra non esistere altrove: quella preziosa «gioia di cantare come te, torrente; / gioia di ridere / sentendo nella bocca i denti / bianchi come il tuo greto; / gioia d'essere nata / soltanto in un mattino di sole».²⁹¹ Gli occhi incantati con cui osserva la natura rimangono, con il passare degli anni, immutati: è così che Antonia, seppur crescendo, non può che continuare a sentire nelle narici l'*Odor di verde*, ossia il profumo dell'«infanzia perduta», il cui spirito, tuttavia, mai l'abbandona:

²⁸⁶ Come spiega Graziella Bernabò in *Per troppa vita che ho nel sangue. Antonia Pozzi e la sua poesia* (cit., p. 34): «queste notizie sono attinte dal seguente ampio articolo pubblicato anonimo: * Vita di Antonia, in «Lecco», Rivista di cultura e turismo, numero monografico interamente dedicato ad Antonia Pozzi, n. 5-6 settembre-dicembre 1941, pp. 11-26. Esso fu scritto sicuramente dal padre dell'autrice, Roberto Pozzi (anche se non è escluso che egli fosse stato aiutato da qualche altra persona nella ricerca di notizie esterne all'ambito familiare), come dimostra il testo autografo da lui firmato e presente nell'Archivio Pozzi».

²⁸⁷ A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 23.

²⁸⁸ Ivi, p. 31.

²⁸⁹ Ivi, p. 51.

²⁹⁰ Ivi, p. 19.

²⁹¹ Ivi, p. 128.

Odor di verde –
mia infanzia perduta –
quando m'inorgoglivo
dei miei ginocchi segnati –
strappavo inutilmente
i fiori, l'erba in riva ai sentieri,
poi li buttavo –
m'ingombran le mani –

odor di boschi d'agosto – al meriggio –
quando si rompono col viso acceso
le ragnatele –
guadando i ruscelli il sasso schizza
il piede affonda
penetra il gelo fin dentro i polsi –
il sole, il sole
sul collo nudo –
la luce che imbiondisce i capelli –

odor di terra,
mia infanzia perduta.²⁹²

Antonia, si è visto, nasce e cresce a Milano, inserita negli ambienti dell'alta borghesia, le cui convenzioni sociali le risultano spesso soffocanti. Il benessere familiare, tuttavia, le concede anche la possibilità di sottrarsi alla vita cittadina quando il suo frastuono si fa insopportabile: i Pozzi, infatti, sono proprietari di una villa settecentesca a Pasturo, in Valsassina.²⁹³ Questa casa, dove la giovane si ritira a scrivere e a studiare, assume ben presto i contorni di un rifugio, di un luogo di profonda libertà interiore: è qui — come racconta in una commovente lettera a Remo Cantoni — che affondano le sue reali radici, alle quali sente l'urgenza, di tanto in tanto, quasi si trattasse di un momento rituale, di fare ritorno:

dunque sono qui, dopo tanti mesi d'inverno. Qui, a questo tavolo che io chiamo il mio porto. [...] E tutti gli anni è così: quando rientro in questa stanza [...] tutto quello che ho vissuto fuori di qui, quello che ho aggiunto alla mia anima e che queste pareti non sanno ancora, mi si riassume nitidamente nel pensiero, come se qui qualcuno mi domandasse ragione della mia vita. Quando dico che qui sono le mie radici non faccio solo un'immagine poetica.²⁹⁴

²⁹² Ivi, p. 177.

²⁹³ Cfr. A. RICCIOTTI, *Antonia Pozzi: La poesia dell'anima*, cit., p. 220.

²⁹⁴ A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., pp. 360-361.

Le sue soste a Pasturo diventano anche l'occasione per esplorare il mondo circostante, ed è in questa cornice, come già si è fatto cenno, che Antonia fa la sua conoscenza con quella che diventerà una protagonista fondamentale della sua esistenza: la montagna. Dalla sua abitazione si diramano i sentieri che salgono verso la Grigna: qui si avventura in escursioni tra i boschi e compie, ancora adolescente, le prime arrampicate — destinate a trasformarsi in vere e proprie scalate, in qualità di alpinista esperta, tra le Dolomiti e le Alpi occidentali. Immersa nel silenzio e in totale comunione con la natura circostante, è solo a contatto con questi luoghi che Antonia sembra sperimentare una forma di sospensione dal brusio dei tormenti del quotidiano, riscoprendo uno spirito colmo di leggerezza e gratitudine; lo racconta lei stessa in un biglietto inviato all'amica Lucia da Madonna di Campiglio:

Poche righe soltanto, intanto che fuori le mie montagne si spengono come grandi lampade esauste. Non ho mai passato giorni così belli. Non ho più né pensieri né parole. Soltanto occhi per guardare e muscoli per camminare. [...] Mi lavo le mani nella neve e me le asciuga il vento. Tutte le cose che penso sono sincere e bianche. Queste giornate me le regala Dio, come un miracolo.²⁹⁵

Antonia dice di non avere parole, eppure poi le ritrova nei versi con cui celebra proprio le care montagne, che diventano uno dei nuclei più vitali della sua scrittura poetica. Pozzi le descrive variamente come «angeli tristi»,²⁹⁶ come «ombre di giganti»,²⁹⁷ ma l'immagine forse più pregnante è quella di «madri»,²⁹⁸ cioè di «immense donne»²⁹⁹ che nella generosità del loro «grembo»³⁰⁰ accolgono e crescono i figli. Per la scrittrice, infatti, la montagna non sembra essere soltanto un'interlocutrice, bensì una figura materna capace di donarle conforto e quell'«affetto fermo, costante, fedele»,³⁰¹ la cui ricerca ha fatto da sottofondo persistente alla sua esistenza: insomma, una «benedizione»,³⁰² pur dentro il dolore, che «stampa lo stesso riso / sulla mia bocca»³⁰³ di un fanciullo. Tuttavia, il rapporto con essa non è solo di riparo, ma si configura anche

²⁹⁵ EAD., *L'Antonia. Poesie, lettere e fotografie di Antonia Pozzi*, scelte e raccontate da P. Cognetti, Milano, Ponte alle Grazie, 2021, p. 90.

²⁹⁶ EAD., *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 141.

²⁹⁷ Ivi, p. 173.

²⁹⁸ Ivi, p. 245.

²⁹⁹ *Ibidem*.

³⁰⁰ *Ibidem*.

³⁰¹ Ivi, p. 425.

³⁰² Ivi, p. 135.

³⁰³ *Ibidem*.

come tensione verso l'alto. Grazie all'incontro con il celebre alpinista Emilio Comici,³⁰⁴ infatti, il legame di Antonia con le scalate si approfondisce: raggiungere la vetta si trasforma allora, oltre che in una sfida fisica con se stessa, nel simbolo di un'ascesa spirituale; «una forte affermazione di quella vitalità che il mondo esterno le negava»,³⁰⁵ unita a una «profonda ricerca interiore al cospetto di una natura intatta». ³⁰⁶ Nella lenta e faticosa conquista della roccia, con il vuoto che si spalanca sotto e il cielo imperante sopra, Antonia sente di misurare la propria «fragilezza ardente» con l'assoluto:

Non monti, anime di monti sono
 queste pallide guglie, irrigidite
 in volontà d'ascesa. E noi strisciamo
 sull'ignota fermezza: a palmo a palmo,
 con l'arcuata tensione delle dita,
 con la piatta aderenza delle membra,
 guadagnamo la roccia; con la fame
 dei predatori, issiamo sulla pietra
 il nostro corpo molle; ebbri d'immenso,
 inalberiamo sopra l'irta vetta
 la nostra fragilezza ardente. In basso,
 la roccia dura piange. Dalle nere,
 profonde crepe, cola un freddo pianto
 di gocce chiare: e subito sparisce
 sotto i massi franati. Ma, lì intorno,
 un azzurro fiorire di miosotidi
 tradisce l'umidore ed un remoto
 lamento s'ode, ch'è come il singhiozzo
 rattenuto, incessante, della terra.³⁰⁷

Il paesaggio lirico pozziano — che non è soltanto quello montano, ma abbraccia frequentemente anche il mare³⁰⁸ e le campagne della pianura lombarda — non ha generalmente una connotazione neutra. È vero che alcuni componimenti, frutto dello sguardo che Antonia esercita tramite la fotografia, sembrano riprodurre la realtà come in uno scatto: si pensi, per esempio, a *Dopo la tempesta* e *Ottobre*, in cui il linguaggio, pur mantenendo la sua naturale carica evocativa tra «velieri argentei di brume»³⁰⁹ e un

³⁰⁴ A lui, sua guida e maestro di scii, Antonia dedica due poesie: *A Emilio Comici* e *Per Emilio Comici*, in *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., pp. 229-230, 253.

³⁰⁵ G. BERNABÒ, *Per troppa vita che ho nel sangue. Antonia Pozzi e la sua poesia*, cit., p. 88.

³⁰⁶ *Ibidem*.

³⁰⁷ A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 44.

³⁰⁸ Per un approfondimento del tema, si veda L. BANI, «In riva alla luce». *Il tema del mare nella lirica di Antonia Pozzi*, in «Transalpina», 17 (2014), pp. 205-221.

³⁰⁹ *Ivi*, p. 202.

«fioco lume»,³¹⁰ registra il mondo sensibile senza essere intriso di soggettivismo. Ma, più spesso, c'è «coincidenza figurativa tra stato d'animo ed elementi terreni»:³¹¹ Antonia, cioè, nella rappresentazione che trasmette del paesaggio sta in realtà dando voce alla propria interiorità. La natura appare come una presenza quasi umana, dai marcati tratti antropomorfi: la luna ha la bocca, i pioppi le dita,³¹² figure che sembrano richiamare il «viso di perla» e i «grandi umidi occhi»³¹³ della *Sera fiesolana*, nonché, più in generale, le atmosfere dell'*Alcyone* di D'Annunzio. E tale paesaggio diventa lo specchio in cui la scrittrice può contemplare la propria immagine: scrive infatti la poetessa, rivolgendosi alla sua anima dolente nel tentativo di sollevarla, che «lo stesso tuo pallore / è sulla fronte / d'ogni montagna, / lo stesso tuo desio / d'assopimento —»;³¹⁴ ed elogia, in una giornata di settembre, la coinvolgente pace dei boschi insita «in questa vostra muta / rovina» che fa sì «che in pace ora alla mia / rovina penso / e sono come chi / stia sulla riva di un lago / e guardi miti le cose / rispecchiate dall'acqua —».³¹⁵

La consonanza con la natura, talvolta, può addirittura intensificarsi in una forma di compenetrazione, che, più che idilliaca, è spesso attraversata dal patimento. Emblematica, in tal senso, è la lirica *Canto selvaggio*, in cui Antonia offre il proprio corpo alla terra in quello che appare quasi un sacrificio pagano, alla bramosa ricerca di una dissoluzione totale del sé. Riecheggia, anche qui, la voce dannunziana de *La pioggia nel pineto*, e non solo per il senso di fusione panica con l'intorno; sul piano stilistico, l'anafora pozziana dei sintagmi preposizionali «sul»/«sui» pare rielaborare la celebre cascata di «piove su», trasponendola però dal motivo della pioggia a quello del vento:

Ho gridato di gioia, nel tramonto.
Cercavo i ciclamini fra i rovai:
ero salita ai piedi di una roccia
gonfia e rugosa, rotta di cespugli.
Sul prato crivellato di macigni,
sul capo biondo delle margherite,
sui miei capelli, sul mio collo nudo,
dal cielo alto si sfaldava il vento.

³¹⁰ Ivi, p. 222.

³¹¹ A. RICCIOTTI, *Antonia Pozzi: La poesia dell'anima*, cit., p. 232.

³¹² Cfr. A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 28; p. 62.

³¹³ G. D'ANNUNZIO, *Alcyone*, a cura di P. Gibellini, Marsilio, Venezia, 2018, pp. 120-121.

³¹⁴ A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 98.

³¹⁵ Ivi, p. 138.

Ho gridato di gioia, nel discendere.
 Ho adorato la forza irta e selvaggia
 che fa le mie ginocchia avide al balzo;
 la forza ignota e vergine, che tende
 me come un arco nella corsa certa.
 Tutta la via sapeva di ciclamini;
 i prati illanguidivano nell'ombra,
 frementi ancora di carezze d'oro.
 Lontano, in un triangolo di verde,
 il sole s'attardava. Avrei voluto
 scattare, in uno slancio, a quella luce;
 e sdraiarmi nel sole, e denudarmi,
 perché il morente dio s'abbeverasse
 del mio sangue. Poi restare, a notte,
 stesa nel prato, con le vene vuote:
 le stelle – a lapidare imbestialite
 la mia carne disseccata, morta.³¹⁶

Il *corpus* poetico di Pozzi ospita anche ulteriori presenze naturali: gli animali e i fiori. Gli uccelli, in modo particolare le rondini, appaiono spesso nei suoi versi, insieme a cavalli, farfalle e altri insetti; qualche componimento, inoltre, è dedicato nello specifico a una singola creatura: si pensi a *Il daino* e *Per un cane* — quest'ultima scritta in occasione della perdita, dopo undici anni di vita condivisa, del fedele compagno. Nel bestiario pozziano è ricorrente un simbolismo di sofferenza, che emerge con immediata e forse massima potenza in *Sete*, dove «batte la sete nella gola / delle lucertole sul fogliame trito» e «urla tra i rovi il cucciolo perduto: / forse il baio in corsa / con lo zoccolo nero lo colpì / sul muso».³¹⁷ Nella presa d'atto dell'inevitabilità e della banalità del male, Ornella Spano ha riconosciuto «legami intertestuali con l'opera montaliana»,³¹⁸ a cui sembrano aggiungersi echi leopardiani, ricollegabili ai pensieri 4174-4177 dello *Zibaldone* — seppur qui sia il giglio «succhiato crudelmente da un'ape» e l'albero «infestato da un formicaio»³¹⁹ a patire, mentre in Pozzi la crudeltà ricade sul regno animale. Ma quest'ultimo può farsi portatore anche di altri significati: di forza istintuale, per esempio, e di libertà, come accade ne *Il cane sordo*; la creatura

³¹⁶ Ivi, pp. 38-39. Si segnala un'ulteriore eco dannunziana: la fusione con la natura in *Canto selvaggio* rimanda a *Meriggio*, in particolar modo alla strofa finale (vv. 82-109), in cui «la mia forza supina / si stampa nell'arena, / diffondesi nel mare» fino al punto in cui «non ho più nome», con la differenza che in D'Annunzio la dissoluzione approda all'esaltazione («la mia vita è divina») e in Pozzi all'annientamento («la mia carne disseccata, morta»). Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Alcyone*, cit. pp. 80-81.

³¹⁷ Ivi, p. 239.

³¹⁸ O. SPANO, *Gli animali nella poesia di Antonia Pozzi. Una lettura ecocritica*, in «Italies», 12 (2008); letto all'indirizzo: <https://journals.openedition.org/italies/1217>.

³¹⁹ G. LEOPARDI, *Zibaldone*, vol. II, cit., p. 2298.

«corre, / senza sussulti»³²⁰ e non conosce ostacolo che «lo insidia»³²¹ poiché è estraneo al mondo umano, il quale — come sottolinea di nuovo Spano — è spesso raffigurato da Antonia come «prigioniero dietro sbarre o cancelli che limitano e imprigionano la sua vita».³²²

Anche i fiori partecipano in abbondanza alla lirica pozziana. La poetessa li ama profondamente, tanto da non poter trovare sufficienti e calzanti parole per restituirne l'eccezionalità: al padre Roberto, durante un soggiorno a Breil, scrive «ti risparmio la descrizione dei fiori, perché terrebbe quattro pagine e non ti direbbe niente del colore, del profumo, del sapore, quasi, che vien su da ogni pezzo di prato».³²³ Nella sua produzione, come evidenziano gli studi di Giuseppe Strazzeri, ne compaiono ben venticinque specie diverse (ciclamini, margherite, pervinche, camelie, genziane, per citarne alcune) e — così come si è visto per gli animali, e ancor prima per i colori — la loro semantica è fluttuante: talvolta sono emblemi di creatività; altre volte svolgono una funzione consolatoria contro la delusione; oppure, ancora, rappresentano simboli di tristezza, se non di morte, come accade ne *I fiori*.³²⁴ Il legame di Antonia con questi elementi conferma, in sostanza, quanto la natura sia per lei un luogo dell'anima: dimora di purezza, dove il silenzio non è sinonimo di solitudine, perché «la consolava certo più dei suoi simili; la sua umanità aveva spesso volte esperito un sentimento d'incomprensione e di amore non corrisposto a cui il contatto con la natura sapeva dare una mano di bianco».³²⁵ E, come avviene per chi si muove in uno spazio profondamente familiare, Antonia ha conoscenza intima di ogni sua piega: «e conosco / io sola / il nome d'ogni fiore / che fiorirà, / la luce ed il pezzo di zolla / in cui prima riappaia la tenera / esistenza delle foglie».³²⁶

Se nella poesia pozziana il rapporto con la natura risulta immediato e radicato nell'esperienza biografica, in Mariangela Gualtieri, invece, esso prende forma a partire dalla consapevolezza di una frattura: la sconnessione dell'umano dal vivente. L'individuo contemporaneo, cioè, si ritrova oggi a condurre un'esistenza ormai

³²⁰ A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 147.

³²¹ *Ibidem*.

³²² O. SPANO, *Gli animali nella poesia di Antonia Pozzi. Una lettura ecocritica*, cit.

³²³ A. POZZI, *L'Antonia. Poesie, lettere e fotografie di Antonia Pozzi*, cit., p. 100.

³²⁴ Cfr. G. BERNABÒ, *Per troppa vita che ho nel sangue. Antonia Pozzi e la sua poesia*, cit., p. 161.

³²⁵ I. MENNA, «a bordo di betulle spaesate»: la visione della natura nel paesaggio urbano della poetessa Antonia Pozzi, cit., p. 2.

³²⁶ A. POZZI, *L'Antonia. Poesie, lettere e fotografie di Antonia Pozzi*, cit., p. 200.

disgiunta dagli altri elementi del cosmo: si è, in altre parole, progressivamente avviato lungo una traiettoria che lo sta rendendo sempre più uomo e, così, sempre meno natura. E quest'ultima ne ha coscienza, percepisce la distanza che va allargandosi, e non manca di biasimarla:

Sento la grandine che dice
«Tu! tu non sei dei nostri.
Noialtri ce la ridiamo delle bufere,
tu ammaestri i polli con le tue lacrime,
da buon mercato,
[...]

Sento l'abete che dice:
«Tu non sei dei nostri.
Guarda noi come svettiamo
per altezza di contemplazione.
Tu intorbidisci il cielo con le tue richieste.
Merce avariata le tue preghiere. Merce avariata».³²⁷

Tale estraneità alla totalità del vivente, seppur l'umano paia spesso non avere orecchie per udire con chiarezza quel pungente «tu non sei dei nostri», si ripercuote inevitabilmente sulla sua esistenza. Fatica, inquietudine e disorientamento invadono la quotidianità, e allora si vedono «facce stanchissime in metropolitana / gente che nei passaggi cammina con urgenza / vuole tornare a casa. E togliersi le scarpe / stare in pace».³²⁸ Se in Pozzi casa è la natura, in Gualtieri essa è la casa perduta, quella da cui l'uomo si è allontanato e a cui è chiamato, con umiltà, a fare ritorno.

Tale esigenza di riconnessione, afferma Mariangela, è però preceduta da un'altra essenziale necessità: quella di rifondare il concetto di natura stessa. Si tratta di «una parola ormai indebolita»,³²⁹ che la poetessa dice trasmetterle quasi inquietudine, tanto è vasta e difficilmente precisabile la portata di un simile termine.³³⁰ Certo è, tuttavia, che la natura è bellezza, poiché

³²⁷ M. GUALTIERI, *Fuoco centrale e altre poesie per il teatro*, cit., p. 109.

³²⁸ EAD., *Le giovani parole*, cit., p. 11.

³²⁹ M. ZATTINI, *Il non sapere*, in «Teatro Valdoca», <https://www.teatrovaldoca.org/media/IntervistaaMariangelaGualtieri.pdf>, p. 2.

³³⁰ Cfr. F. MANNOCCI, *Partiamo dal virus per riscoprire il nostro magnifico, dolcissimo pianeta*, in «L'Espresso», 2020, <https://lespresso.it/c/-/2020/5/14/gualtieri-partiamo-dal-virus-per-riscoprire-il-nostro-magnifico-dolcissimo-pianeta/45046>.

la prima percezione [...] che ognuno di noi [ne] ha, credo cominci, in un modo o nell'altro, dalla contemplazione di un frammento della grande potenza che chiamiamo natura: una mammella piena di latte, l'odore di un corpo, una goccia, una foglia, una fiammella, un frutto, un respiro, una pozzanghera, il sangue, una nuvola, un insetto... un frammento che per quanto piccolo ha in sé il mistero, l'enigmaticità, la perfezione dell'essere, della vita.³³¹

È, dunque, l'originario e innocente sguardo che l'uomo rivolge al «bello mondo»,³³² che muove dall'attenzione ed è pregno di meraviglia, lo stesso che egli dovrebbe recuperare per guardare se stesso, riscoprendosi così intimamente somigliante alla «foglia», al «frutto», all'«insetto». Solo allora potrebbe dichiarare con gioiosa convinzione che «io sono natura. Io sono terra che cammina. Sono il punto in cui la terra sperimenta il pensiero, la parola, la consapevolezza della morte, l'arte, lo scrivere poesie, la pietà, il perdono».³³³ Ma vi è di più: l'umano, pur essendo una particolare manifestazione del mondo naturale, non è soltanto parte del tutto, ma riconosce nel tutto qualcosa di sé; come suggeriscono le parole di Anna Maria Ortese — citata da Mariangela in un'intervista — è necessario tornare a quella sensibilità per cui «noi sentiamo benissimo che anche la Tigre e l'Usignolo *sono l'uomo*: sono qualcosa di esaltato, di perfetto e insieme di *sofferente*. Anche il *grano* e la *rosa* sono l'uomo; e sono l'uomo tutta la terra e le sue acque senza fine e le sue montagne solitarie».³³⁴

Proprio perché la civiltà contemporanea conduce un'esistenza radicalmente staccata dalla propria matrice, il mondo non umano assume nei versi di Mariangela una funzione pedagogica. È a tutti gli effetti un'«alta scuola internazionale»,³³⁵ i cui insegnamenti gratuiti stanno costantemente dinnanzi ai nostri occhi, offerti a chiunque sia incline ad accoglierli. Quella di Gualtieri, insomma, è una poesia tutta pervasa dalla lode del vivente, attraversata da una gratitudine quasi francescana, in cui «la nuvola è maestra di scorrerie per il cielo»,³³⁶ lo stelo d'erba diffonde la «sua lezione tenace / di niente in spoliazione»,³³⁷ e anche il più piccolo degli elementi, nel suo semplice esistere ed essere

³³¹ M. ZATTINI, *Il non sapere*, cit., p. 2.

³³² È il titolo della poesia già citata a p. 12 e dell'omonimo volume edito da Einaudi nel 2024, che raccoglie una selezione di liriche tratte dalle raccolte precedenti.

³³³ F. MANNOCCHI, *Partiamo dal virus per riscoprire il nostro magnifico, dolcissimo pianeta*, cit.

³³⁴ A. M. ORTESE, *Corpo celeste*, Milano, Adelphi, 1997, p. 127.

³³⁵ M. GUALTIERI, *Ruvido umano*, cit., p. 101.

³³⁶ EAD., *Bestia di gioia*, cit., p. 32.

³³⁷ EAD., *Quando non morivo*, cit., p. 87.

nient'altro che se stesso, si fa motivo d'ispirazione: è il caso, per esempio, della genuina gaiezza con cui «si gode / il limone d'essere qui».³³⁸

Più nello specifico, il *corpus* gualtieriano dedica largo spazio alle piante che, «sovrane, intelligenti, innamorate»,³³⁹ sono definite da Mariangela nel medesimo modo in cui Antonia Pozzi si rivolge alle montagne: esse sono «madri»,³⁴⁰ e sono «moltissime varissime e belle molto».³⁴¹ Gli alberi, raccontano i versi, partecipano di «un'avventura grande»³⁴² assai dissimile da quella degli uomini, i quali possono però farsi guidare da loro, accorciando la distanza che separa le loro esperienze. Noi siamo «gli inquieti, i distratti / abitatori del mondo»³⁴³ che, vittime della nostra stessa cultura — parola che ha finito per assumere un significato quasi opposto a quello di 'natura' — ci siamo trasformati in predatori: attraversiamo i giorni con foga, disperdendoci costantemente nella frenesia, e finiamo così per infliggere violenza anche a ciò che abbiamo di più caro. Le piante, al contrario, semplicemente stanno, ficcate nella terra e slanciate verso il cielo; da lì paiono osservarci, silenziose e sapienti, e poi chiamarci piano, per indicare con discrezione la via che conduce verso la loro semplice «pace inclinata».³⁴⁴

Insieme agli alberi, le liriche di Mariangela sono costellate dalla presenza degli animali. Protagonisti ben più che nel *corpus* pozziano, essi compaiono costantemente in tutte le sezioni che compongono le raccolte e, addirittura, in *Quando non morivo* una intera, dal titolo *Animali di silenzio*, è loro dedicata. Il capriolo, il falcone, l'ape, il gatto — che è «la musa o dea, creatura / ben nata»³⁴⁵ a cui la poetessa sembra forse essere in assoluto più devota — sono variamente descritti come maestri. E non solamente perché invitano l'uomo a riappropriarsi di un tempo naturale, a propria misura, fatto anche di silenzio e di «inoperosa eleganza, / indifferente attesa / di niente»,³⁴⁶ bensì anche perché

³³⁸ EAD., *Ruvido umano*, cit., p. 63.

³³⁹ EAD., *Quando non morivo*, cit., p. 81.

³⁴⁰ *Ibidem*. Si segnala, per completezza d'analisi, che se Antonia Pozzi pone la montagna al centro del proprio mondo naturale, in Mariangela Gualtieri è ben più frequente la presenza del mare, variamente descritto come «capriccioso bambino di sale» (*Senza polvere senza peso*, p. 35), «occhio della terra» (*Ruvido umano*, p. 68), «immensa preghiera» (ivi, p. 73). Più in generale, è l'elemento acqua a essere diffusamente partecipe all'interno dei versi, anch'esso definito come una «mamma» (*Fuoco centrale*, p. 43), capace di restituire all'io poetico le medesime sensazioni di cui già parlava Antonia: conforto, ristoro, pace.

³⁴¹ *Ibidem*.

³⁴² EAD., *Quando non morivo*, cit., p. 78.

³⁴³ EAD., *Bestia di gioia*, cit., p. 22.

³⁴⁴ *Ibidem*.

³⁴⁵ EAD., *Quando non morivo*, cit., p. 34.

³⁴⁶ EAD., *Ruvido umano*, cit., p. 50.

la convivenza con essi rammenta «il bell'animale selvatico che siamo»,³⁴⁷ e incalza a sanare la frattura per cui questo «resta non-nato nel petto». ³⁴⁸ Emblematica, in tal senso, è la *Preghiera degli animali alla terra per ogni cucciolo d'uomo*, in cui sono gli animali stessi a esortare il pianeta affinché i nuovi nati riescano nell'ardua prova di rimanere ancorati alle proprie origini naturali. Non essere, insomma, soltanto ragione e calcolo, ma anche corpo e istinto:

Fa' che non si facci uomo per intero, ma',
che poi si inficca ne lo stretto del pensiero
e si assepàra dalle zanne e dai peli e
dalle nostre tane di silenzio.
Non dargli voce, ma', fa' che non parla
fa' che non costruisce le città
fa' che non dà nomi a tutte cose,
che sennò perde il regno.
Fa' che i suoi piedi parlano a la terra
e le sue mani a l'aria
e nel sonno fatti maestra ancora
con la tua voce vento
tua musicata voce, ma'.
Fa' che non s'addimentica il tuo ridere,
tuo fiorire, tuo scorrere, tuo
far notte, tuo corpo stellato e corpo
nuvolato e minerale corpo duro
e vegetale sconosciuto corpo.
E tuo ombroso stare addistesa
tuo gonfiore ne le maree, tuo
cascare con acqua con foglia
tuo salire in ala e in stella
e in fiamma abbruciare.
[...]³⁴⁹

Più in generale, ogni elemento del cosmo ha qualcosa da comunicare all'umano poiché, al contrario di quest'ultimo, continua a obbedire ai dettami della natura. Questi sono, essenzialmente, sinonimo di perfezione: un connubio impeccabile di eleganza, misura e proporzione. Vivere secondo natura, insomma, significa seguire la legge dell'armonia secondo cui «non c'è un solo pezzo d'universo / che non porti impressa quella spinta di lancio / quella concordanza d'esserci con tutto il resto»;³⁵⁰ ma vuol dire anche abbracciare il principio della generosità gratuita e disinteressata nei confronti del

³⁴⁷ EAD., *Quando non morivo*, cit., p. 44.

³⁴⁸ *Ibidem*.

³⁴⁹ EAD., *Fuoco centrale e altre poesie per il teatro*, cit., p. 88.

³⁵⁰ EAD., *Le giovani parole*, cit., p. 132.

prossimo perché «non è parsimoniosa la natura» nel suo ininterrotto regalarci «bellezza in eccesso»;³⁵¹ e, ancora, equivale a fare pace con la dura regola dell'impermanenza. Le rose dettano «una sprezzatura di ciò che osa / durata»³⁵² e, allo stesso modo, la nuvola che «passa nel cielo / [...] e passando sfinisce svanisce / diventa dapprima un ciuffetto / poi appena un velame / poi più niente di niente»³⁵³ insegna ad accogliere il cambiamento, senza la presunzione di poter arrestarne la corsa. Nulla è destinato a protrarsi in eterno; eppure, è proprio in virtù della fugacità dell'esistente che ogni cosa acquista il suo pieno significato, inducendo l'umano a riprendersi il presente tra le mani e farne l'unica dimensione da abitare con cura e presenza.

Antonia Pozzi, si ribadisce, nel tentativo di trovare accordo con la natura oppure, in essa immersa, consolazione alle proprie tribolazioni, è autrice di una poesia in cui l'io lirico tende a non perdere la sua centralità. A tal proposito, si segnala un componimento di Gualtieri che pare porsi in rapporto di grande affinità — e non soltanto per la presenza delle «cime» — con la scrittura pozziana: la voce poetica, che poggia su un io ben individuato, incontra i «forzuti abeti» senza dissolversi, raccontando di quando «inquieta andavo all'abetaia a portare il mio solito peso» e di come, dopo la salita, «non ero più quel grumo inquieto, non ero più la / donna stanca che era salita».³⁵⁴ Tuttavia, tranne che per questa e poche altre occorrenze, quella totale fusione a cui talvolta Antonia ha cercato di dare parola nei suoi testi diventa la cifra fondante della poesia gualtieriana. La natura che racconta Mariangela, se in prima battuta può offrire un rispecchiamento del soggetto in lei, finisce poi per ridimensionarlo, incitandolo a uscire da sé; in altre parole, il panismo che pervade la lirica di Gualtieri non si traduce in un'identificazione emotiva tra uomo e mondo, quanto piuttosto in una sospensione dell'identità del primo nell'unione col secondo. Si realizza così il prodigio «che affratella l'umano con le pietre / e le piante e cade il nome, svapora / il pensiero ragionante»³⁵⁵ perché di fronte al mistero della natura percepiamo quello dell'esistenza, ed ecco che il nostro io si fa piccolo, non arrogante; diventiamo intimi al mondo, «veggenti solo per un istante».³⁵⁶ È sulla base di tale concezione dell'esistente,

³⁵¹ EAD., *Ruvido umano*, cit., p. 60.

³⁵² EAD., *Le giovani parole*, cit., p. 27.

³⁵³ Ivi, p. 23.

³⁵⁴ EAD., *Senza polvere senza peso*, cit., p. 36.

³⁵⁵ EAD., *Ruvido umano*, cit., p. 31.

³⁵⁶ Ivi, p. 48.

insomma, che nei suoi versi si concretizza quella destituzione della voce poetica di cui già si è trattato: a contatto col cosmo, si fa cosmica anch'essa, inclusiva, plurale.

Quanto analizzato fin qui, in definitiva, rivela la forte componente etica che muove la mano scrivente di Mariangela. Se Antonia Pozzi scrive nella prima metà del secolo scorso, quando l'attuale crisi ecologica era ancora agli albori, Gualtieri si fa portavoce di un momento storico in cui «le ore sono alla fine. La terra / respira poco. Fa fatica»³⁵⁷ e la violenta mano dell'uomo infligge «un'indifferenza di ferite».³⁵⁸ Particolarmente interessanti sono le osservazioni che Mariangela matura durante il periodo di COVID-19, quando nota che — mentre gli uomini sono costretti a stare relegati entro le mura delle proprie case — gli animali sembrano essere sbigottiti e festosi al contempo, e, in generale, la terra pare riappropriarsi del proprio spazio:

La natura adesso sta facendo quasi un suo sfacciato canto, con un cielo blu che io non vedevo da tempo, acque trasparenti, animali che entrano nelle città, o corrono liberi sulla riva del mare, aria di montagna nel centro delle metropoli. Pare ci dica che può benissimo fare a meno di noi, e anzi, stare anche meglio senza le nostre ingombranti presenze.³⁵⁹

La pandemia, agli occhi di chi ancora guarda con premurosa e preoccupata sensibilità alle sorti del nostro pianeta, è stata una lezione di umiltà, che ha messo in risalto la portata dell'umano narcisismo imperante nel nostro tempo. Mariangela, dunque, nel tessere le lodi del cosmo, nell'invitarci ad ascoltare le sue leggi e, così, tornare a vivere in armonia col tutto, non manca di ricordarci — con tono talvolta affettuoso, altre volte carico di indignazione — «che l'ape, che il lombrico, che / anche la formica è più necessaria di te e di me / a questo verdeggare della terra».³⁶⁰ La sua posizione, insomma, coincide con un umanesimo non antropocentrico: una prospettiva filosofico-culturale che supera la visione classica, propria dell'Umanesimo storico, secondo cui l'uomo è posto al centro dell'universo quale dominatore incontrastato; e propone, invece, una forma di ecocentrismo, nella quale ogni essere vivente ritrova la propria dignità ed è meritevole del rispetto altrui. Anche per Mariangela, come afferma Ortese, «la Terra è un corpo celeste» dove

³⁵⁷ EAD., *Caino*, cit, p. 98.

³⁵⁸ *Ibidem*.

³⁵⁹ F. MANNOCCI, *Partiamo dal virus per riscoprire il nostro magnifico, dolcissimo pianeta*, cit.

³⁶⁰ EAD., *Ruvido umano*, cit., p. 102.

la vita che vi si espande da tempi immemorabili è prima dell'uomo, prima ancora della cultura, e chiede di continuare a essere, e a essere amata, come l'uomo chiede di continuare a essere, a essere accettato, anche se non immediatamente capito e soprattutto non utile. [...] Io sono dalla parte di quanti credono nell'assoluta santità di un albero e di una bestia, nel diritto dell'albero, della bestia, di vivere serenamente, rispettati, tutto il loro tempo. Sono dalla parte della voce increata che si libera in ogni essere, e della dignità di ogni essere – al di là di tutte le barriere – e sono per il rispetto e l'amore che si deve loro.³⁶¹

E, sebbene lunga sia la strada prima che l'uomo si ricongiunga profondamente con la terra, Mariangela non smette di nutrire speranza: c'è ancora la possibilità di pronunciare a gran voce «io sono dei vostri, alberi, sono dei vostri / animali eleganti, io sono dei vostri. [...] / Io sarò migliore».³⁶² Il cambiamento non sarà facile, e neppure repentino, ma la poetessa ci suggerisce con certezza da dove è possibile ripartire: «ogni giorno [...] / dare alla terra un sorso d'acqua / [...] nutrire un animale [...] / Guardare spesso il cielo».³⁶³

III.2 La morte

Insieme alla natura, la morte è un altro *Leitmotiv* che attraversa tutto il *corpus* poetico di Antonia Pozzi: la parola “morte” vi compare ben trenta volte; a queste si aggiungono le varianti del termine e numerosi vocaboli a esso connessi — come “tomba”, “bara”, “cimitero”, “sangue”, per citarne alcuni — che superano complessivamente il centinaio di occorrenze.³⁶⁴ È bene fare però, prima di addentrarsi nell'analisi della questione, una precisazione metodologica. La critica che si è espressa sull'autrice nel corso degli anni non sempre è stata esente da un ingenuo appiattimento della sua poesia: il suicidio con cui la scrittrice pose fine alla propria esistenza è stato spesso trattato non tanto come pura notizia biografica, bensì come categoria

³⁶¹ A. M. ORTESE, *Corpo celeste*, cit., p. 53.

³⁶² EAD., *Fuoco centrale e altre poesie per il teatro*, cit., p. 112.

³⁶³ EAD., *Ruvido umano*, cit., p. 77.

³⁶⁴ Si segnala, inoltre, lo studio di Marco Nicosia circa il tema della morte e del suicidio in Antonia Pozzi, il quale evidenzia come almeno cinquanta componimenti leghino tale motivo a quello appena analizzato della natura: si veda, a titolo esemplificativo, il finale di *Canto selvaggio*, analizzato a p. 65. La natura, si è detto, in quanto specchio privilegiato dell'interiorità della scrittrice, diviene spesso il luogo in cui riversare il proprio dolore e immaginare anche scenari di dissoluzione. Cfr. M. NICOSIA, «*Il sogno dell'estremo giacere*». *Il tema della morte e del suicidio nella poesia di Antonia Pozzi*, Tesi di Laurea, Università La Sapienza di Roma, 2021-2022.

interpretativa della sua intera produzione; il risultato è stato una sovrapposizione di tragico destino e opera letteraria, in cui la seconda è indagata alla luce del primo in un rapporto non problematizzato. In questa sede, pertanto, si intende procedere con maggior cautela esegetica.

Il pensiero della morte in Pozzi, si diceva, è onnipresente, «un'idea sorella»³⁶⁵ — come la definisce Adele Ricciotti — che si infila nelle sue liriche sin dall'adolescenza. Lo si è visto in *Canto selvaggio*, datata 17 luglio 1929, e lo si può ravvisare anche in numerose poesie di poco successive. È il caso, per esempio, di *Alpe* (28 agosto 1929), in cui Antonia, dopo aver creduto di scorgere le tracce di un incidente su una roccia durante un'arrampicata, e averne provato terrore, afferma però che «folle lampo di tripudio / e saettante verità sarebbero un volo e un urto ed un vermiglio spruzzo / di vero sangue»;³⁶⁶ oppure di *Capriccio di una notte burrascosa* (23 luglio 1930), dove la scrittrice immagina di dormire nell'alto delle montagne insieme a un 'tu' — probabilmente Antonio Maria Cervi — e, al ridestarsi del giorno, «ci troveranno morti. / Morti fra i rododendri. / [...] Morti d'amore».³⁶⁷

Nonostante la sua pervasività, la morte in Pozzi non arriva mai ad assumere una connotazione morbosa. E ciò dipende, innanzitutto, dalla concezione che la scrittrice ha di essa: «ogni forma dell'essere nasce con un principio di morte»,³⁶⁸ annota nel suo diario nel marzo 1935, esprimendo la consapevolezza della naturalezza di essa e dell'intrinseco e indissolubile legame che intrattiene con la vita. Le emozioni che l'idea della fine suscita in lei, pertanto, sono segnate dall'inevitabile ambivalenza: da un lato, il timore e il rifiuto — «è così orribile, sai, pensare che io tornerò nel mio paese, e continuerò a vivere e poi morirò e tutte le cose che sono state mie per tanti giorni, la chiesa, il cimitero, il chiostro [...] continueranno a vivere [...] avulse da me, morte per i miei occhi»³⁶⁹ — e, dall'altro, una placida quiete mescolata a un'intensa fascinazione. Di conseguenza, anche il tono poetico pozziano si fa oscillante, caratterizzato da un andamento chiaroscurale: a immagini di candore e tenerezza, secondo le quali l'oltrevita sarebbe «una finestra in mezzo alle nubi» in cui «potresti affondare / nei cumuli rosa le

³⁶⁵ A. RICCIOTTI, *Antonia Pozzi: La poesia dell'anima*, cit., p. 219.

³⁶⁶ A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 47.

³⁶⁷ Ivi, p. 57.

³⁶⁸ Ivi, p. 458.

³⁶⁹ Ivi, p. 316.

braccia / e affacciarti / di là / nell'oro»,³⁷⁰ si alternano atmosfere più cupe e angoscianti, presentate come universalmente condivise, «perché non c'è vivo / che la sua vita non senta / avvelenata / dall'odore della morte». ³⁷¹ E, in alcuni casi, le diverse sensazioni non si escludono, bensì diventano compresenti; *Nebbia* ne è una dimostrazione: Antonia, nel cui animo sollevato d'amore si insinua la percezione dello scorrere del tempo, si ritrova a paventare e, contemporaneamente, invocare la morte:

Se c'incontrassimo questa sera
pel viale oppresso di nebbia
si asciugherebbero le pozzanghere
intorno al nostro scoglio caldo di terra:
e la mia guancia sopra le tue vesti
sarebbe dolce salvezza della vita.
Ma fronti lisce di fanciulle
a me rimproverano gli anni: un albero
solo ho compagno nella tenebra piovosa
e lumi lenti di carri mi fanno temere,
temere e chiamare la morte.³⁷²

Come già si evince da quanto affermato fino a qui, il tema della morte, oltre che alla natura, si collega anche a quello del sogno. Seppur l'interiorizzato dissidio manniano agisca come una forza che costantemente trascina Antonia verso il reale, ne esiste e resiste sempre un'altra, ugualmente intensa ma contraria: essa — insieme a *La vita sognata*, quell'ostacolata ma sempre vagheggiata dimensione altra dell'esistenza — nutre allora la fantasia della morte. Nella poesia *Sonno*, la scrittrice definisce la propria vita, per l'appunto, come un «pesante» e «disperato / sonno»: una condizione di intorpidimento sembra colonizzare il suo animo, colpendo senza riserve la sua indole ardente; e così come la «neve bruttata» non recupera il proprio biancore e «tra case nere»³⁷³ le mimose non rifioriscono, anche Antonia non intravede possibilità di risveglio, ma solo di abbandono alla stanchezza e al disincanto: è in tale assopimento, dunque, che prende forma l'immaginazione della morte. Ed è proprio intorno a tale immaginazione che ruota l'intera lirica intitolata *Novembre*, in cui Antonia si interroga su cosa resterà di lei «se accadrà ch'io me ne vada»; e la risposta è «un'esile scia di silenzio / in mezzo alle voci — / un tenue fiato di bianco / in mezzo all'azzurro»:

³⁷⁰ Ivi, p. 86.

³⁷¹ Ivi, p. 103.

³⁷² Ivi, p. 248.

³⁷³ Ivi, pp. 99-100.

qualcosa di dolce e delicato, sospeso tra la nostalgia e un'aria di serenità. In questa descrizione della morte — o meglio, della sua morte — la poetessa impiega tutt'altro che tinte fosche: si figura un cielo colmo di stelle, «tanti crisantemi» e una bambina (forse un'eco della stessa Antonia?) «all'angolo della strada» intenta a venderli — quest'ultima possibile simbolo della vita che, pur intimamente legata alla fine, si rinnova continuamente, ma senza cancellare ciò che è stato: qualcuno, infatti, «cercherà i crisantemi / per me».³⁷⁴

Le diverse sfumature in cui si è visto declinarsi la morte nella produzione pozziana confluiscono, insomma, tutte e concordemente, entro una visione non tragica della stessa. La già menzionata Ricciotti, la quale mette in relazione il pensiero di Pozzi con quello della filosofa francese Simone Weil, sottolinea come la morte, in queste due scritture femminili, non sia da intendersi come contrario della vita o come suo rifiuto, ma, «piuttosto [quale] amore impossibile verso la vita stessa».³⁷⁵ «La mia personalità», dice Antonia, «vorrebbe sgorgare per donarsi»³⁷⁶ e aderire con pienezza all'esistente; ma la realtà, date le vicissitudini biografiche di cui si è trattato, le si mostra con un volto duro, se non quasi impenetrabile. Costretta in un tale sentire, Pozzi riflette sul significato della creazione artistica, arrivando a sostenere che «la poesia è una catarsi del dolore», e istituisce, a questo punto, un rilevante parallelismo, secondo cui «l'immensità della morte è una catarsi della vita».³⁷⁷ La poesia, dunque, non nega, ma ospita e trasforma il dolore, e così fa la morte con la vita: la accoglie in tutta la sua complessa portata, la distilla e la conduce, così, verso una dimensione più alta.

In tale prospettiva, la morte assume i tratti di un'altra vita, di un'altra possibilità, forse meno pregna di sofferenza. In Antonia risuonano allora le parole del suo amato Rilke, secondo cui essa si configura come un orizzonte a cui tendere, nell'ottica di un approdo al definitivo compimento dell'essere: come recitano alcuni versi tratti da *Il libro della povertà e della morte*, «siamo soltanto buccia e foglia. / La gran morte che ognuno porta in sé, / è il frutto intorno al quale tutto ruota».³⁷⁸ Sebbene fonte di timore, «l'ora della morte», dichiara Antonia in accordo con il poeta austriaco, «non è un

³⁷⁴ Ivi, pp. 61-62.

³⁷⁵ A. RICCIOTTI, *Antonia Pozzi: La poesia dell'anima*, cit., p. 217.

³⁷⁶ A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 451.

³⁷⁷ Ivi, p. 329.

³⁷⁸ R. M. RILKE, *Il libro d'ore*, Milano, Marcos y Marcos, 1992, p. 179.

oscuramento ma una partecipazione alla vita totale, la fine del nostro isolamento».³⁷⁹ E un simile pensiero trova la propria espressione poetica in *Funerale senza tristezza*, in cui «questo vanire / delle terrene cose» è descritto con un susseguirsi di immagini intensamente positive e luminose; morire appare come un dolce scivolare verso l'«altra riva», là dove è possibile ricongiungersi con il proprio «paese», con la «culla»: in altre parole, con l'origine stessa dell'esistenza:

Questo non è esser morti,
questo è tornare
al paese, alla culla:
chiaro è il giorno
come il sorriso di una madre
che aspettava.
Campi brinati, alberi d'argento, crisantemi
biondi: le bimbe
vestite di bianco,
col velo color della brina,
la voce colore dell'acqua
ancora viva
fra terrose prode.
Le fiammelle dei ceri, naufragate
nello splendore del mattino,
dicono quel che sia
questo vanire
delle terrene cose
– dolce –,
questo tornare degli umani,
per aerei ponti
di cielo,
per candide creste di monti
sognati,
all'altra riva, ai prati
del sole.³⁸⁰

E se, come si è detto, la poesia pozziana va letta non come mera anticipazione del suicidio, ma come autentica espressione del modo di Antonia di concepire la morte, questa lirica trova una singolare risonanza nelle parole con cui Lucia Bozzi descrisse il funerale reale dell'amica: Antonia giaceva «in una bellezza sovrana: così tutta bianca, fatta più giovane e quasi bambina; sul volto un indefettibile sorriso. E [la Morte] le donò fiori a mille, e il pianto degli umili, e le preghiere dei bambini».³⁸¹

³⁷⁹ A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 449.

³⁸⁰ *Ivi*, p. 181.

³⁸¹ L. BOZZI, *Saluto ad Antonia*, in «Lecco», 5-6 (1941), p. 59.

La morte è presenza viva anche nella produzione lirica di Mariangela Gualtieri, sebbene, a paragone con Pozzi, risulti un tema meno frequentato e diffuso. Al di là delle peculiari declinazioni che essa, come si vedrà, assume nei suoi testi, a fare da denominatore comune tra la poetica delle due autrici è il punto di vista conciliativo e relazionale sulla questione. Se Antonia situa la propria riflessione prettamente entro la dimensione dell'immaginazione, Mariangela vi si rapporta facendone anzitutto oggetto della propria curiosità. «Penso alla morte», dichiara in un'intervista, «come una grande avventura, la più grande e sconosciuta. Ne sono curiosa. La penso come passaggio, come nascita ad un altro modo dell'essere».³⁸²

Laddove Antonia — come emerge dai componimenti presi in esame — nel dipingere il congedo dalla vita investe ripetute volte l'io lirico di una forte componente soggettiva, conferendogli centralità nel testo, Mariangela tende a interrogare la morte da una posizione più appartata, lasciando che a diventare protagonisti della poesia siano figure che stanno lentamente abbandonando questo mondo, oppure che già l'hanno fatto. Interessante sotto questo aspetto è la già menzionata *Ma'*, sezione poetica contenuta in *Le giovani parole*, in cui la scrittrice cesenate dedica una serie di versi alla madre, al suo essere un tempo «una grande arca», «una forte nave», «una patria in cui stavo / rannicchiata»,³⁸³ e, soprattutto, al suo corpo mortale che, stremato dalla malattia, si avvicina alla fine. L'anziana donna «sola sola sta / come attenta a una cosa di là / una chiamata pare»,³⁸⁴ e Mariangela la incoraggia a «non avere paura adesso»;³⁸⁵ con toni che presentano non poche affinità con quelli di *Funerale senza tristezza*, la accompagna anche ad accogliere «dolcemente»³⁸⁶ il passaggio, piano piano, ma senza tentare di attardarsi.³⁸⁷ «Ma – / diventa immensa. Tutto diventa».³⁸⁸ Di particolare interesse risulta il componimento che chiude la sezione: la compattezza dei primi sette, tutti dedicati

³⁸² G. FALCONE, *Poesia, balsamo e fuoco rovente*, in «Mentinfuga», 2020, <https://www.mentinfuga.com/poesia-balsamo-e-fuoco-rovente-colloquio-con-mariangela-gualtieri/>.

³⁸³ M. GUALTIERI, *Le giovani parole*, cit., p. 39.

³⁸⁴ Ivi, p. 43.

³⁸⁵ Ivi, p. 46.

³⁸⁶ *Ibidem*.

³⁸⁷ Si segnala, a questo punto dell'analisi, la poesia *L'ava* di Pozzi, che la scrittrice dedica alla nonna, anch'ella prossima a spegnersi. Se per Mariangela la morte della madre diventa motivo di riflessione da adoperare in questa vita, Antonia, invece, immagina di scomparire insieme all'amata Nena: «così premendomi al tuo grembo / e chiusa nel tuo alvo / profondo, una divengo / al tuo peso mortale che vanisce: / tanto che non ci stacchi più la terra – / ma ad entrambe si faccia buia e lieve», in *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 240.

³⁸⁸ M. GUALTIERI, *Le giovani parole*, cit., p. 47.

specificamente alla «ma'», si interrompe con l'ultimo, nel quale la voce poetica si fa plurale e assume la forma dell'esortazione, tanto cara a Gualtieri. La scrittrice incita quel 'voi' all'ascolto a onorare il momento del trapasso, a sostare accanto agli affetti da poco spirati, di cui «il guscio», seppur «inabitato freddo e vuoto»,³⁸⁹ si fa, per coloro che restano, veicolo di preziosi messaggi: «Lavate i vostri morti. Non perdetevi / quel giorno del tesoro quando tutto / il caro corpo loro è una mappa / di terra d'oltremare».³⁹⁰ Un caldo invito, insomma, a stare in compagnia della morte, per invertire l'odierno senso di marcia che ha fatto di lei «la grande rimossa»:³⁹¹

Passare la notte accanto al corpo della mia mamma morta è stato come ricevere la sua ultima immensa lezione di pietà e di mistero, di trascendenza e di amore per quella “cara forma” che aveva smesso di parlare ma non di insegnarmi. La morte è [...] presentissima nel violento immaginario ma appunto spettacolarizzata, resa distante e favolistica, poi sbrigativamente trafugata quando si è vicini ad un vero cadavere.³⁹²

Con tali affermazioni, Mariangela non intende negare il sentimento di angoscia che essa porta con sé, dal quale la poetessa stessa, come rivelano i suoi versi, non è immune — «E la mia cassa d'aria / nell'inatteso incontro con quelle facce / bloccava e sbalzava / deglutiva»³⁹³ — ma, benché «credo che non si possa vivere col costante pensiero della morte [...] non si può vivere una vita piena senza abitare a volte quel pensiero».³⁹⁴ L'idea della fine, in sostanza, diventa, alla pari della natura, un'imprescindibile maestra di vita, ai cui insegnamenti sarebbe un'occasione mancata non porgere l'orecchio. Rammentare la nostra transitorietà ha il potere di indurci verso una maggior spontaneità d'animo, una più vera bontà, un'esperta capacità di essere presenti a noi stessi e per gli altri: tutte qualità che l'uomo spesso trascura di coltivare e che Mariangela, pertanto, augura ai morti di ritrovare nello sconosciuto mondo «al quale diamo il tetro nome di morte», ma che, «forse», è ben più luminoso e sconfinato di quanto la nostra immaginazione riesca a credere:

Io non chiedo per voi l'eterna pace
non quel sonno infinito delle pietre

³⁸⁹ Ivi, p. 48.

³⁹⁰ *Ibidem*.

³⁹¹ F. MANNOCCI, *Partiamo dal virus per riscoprire il nostro magnifico, dolcissimo pianeta*, cit.

³⁹² *Ibidem*.

³⁹³ M. GUALTIERI, *Le giovani parole*, cit., p. 82.

³⁹⁴ F. MANNOCCI, *Partiamo dal virus per riscoprire il nostro magnifico, dolcissimo pianeta*, cit.

io non prego per la perpetua luce
in un teatro di tenebre ghiacciate

Non chiedo sonno per voi
non imploro riposo
io non prego perché restiate stesi
con palpebre sempre sigillate.

Chiedo ebbrezza per voi. Giocondità chiedo
vita piena di giovani animali della foresta
ebbrezza di slegati.
Chiedo per voi, morti nostri, un'adesione
e tutta la bellezza che vediamo
crescerci intorno e dalla quale siamo,
noi vivi siamo separati.
Nota che troppo spesso stona. Mano
che rovina. Testa che porta dentro sé nemici.

Siate bellissimi, morti nostri. Diventate voi
tutta la meraviglia di quando alziamo la faccia
nell'aperta notte e quasi non reggiamo
quell'impero enigmatico di stelle,
tutta l'eleganza armonica del cielo.
Siate voi.
Non prego per voi. Io prego voi.
Andate, Dove sarà svelata
la profezia dei fiori,
di tutti i fiori. Nella pace siate
di certe domestiche sere
nella gioia d'infanzia, nell'abbraccio tra umani, siate,
o quando piove d'estate dopo la calura, dentro
un vapore di fornelli, dove si fa il pane, siate,
dove si beve il latte. Nel semplice stare
che non vediamo, se non a volte,
dopo un dolore grande.
E il riposo vostro sia la melodia rotante
di tutti i mondi.
Sia nella voce di qualcuno che canta
nel rumore d'acque sia la vostra pace
in tutte le tane silenziose, dove da una madre pregna
esce un cucciolo inerme, bagnato di leccate.

Andate. Siate. Liberati nello svelato
mistero del nascere a qualcosa che non sappiamo,
che ha il tetro nome di morte e forse invece
come seme si schiude a più vaste vite, a più vaste
vedute. Forse.³⁹⁵

³⁹⁵ M. GUALTIERI, *Quando non morivo*, cit., pp. 99-100.

A tale speranza si accompagna, inoltre, una visione distante dal tradizionale “eterno riposo” che si invoca per i defunti: Gualtieri non desidera per loro la quiete o l’immobilità, bensì una forma più intensa di partecipazione all’esistenza; e così li chiama a essere «tutta la meraviglia» che i vivi soltanto intravedono, senza tuttavia essere in grado di incarnarla. Se Antonia Pozzi teme la morte in quanto separazione da «tutte le cose che sono state mie per tanti giorni»,³⁹⁶ ma, al contempo, la canta quale esperienza di rientro alla «culla», Mariangela fa propria soprattutto quest’ultima prospettiva. La morte è «il gran rimpasto delle creature»:³⁹⁷ in sintonia con il suo universalismo cosmico, la concepisce come un ritorno all’origine; in altre parole, come recita un folgorante verso, è «la strada per tornare».³⁹⁸

Il mondo naturale, della cui sostanza è fatto l’uomo, ne diventa una dimostrazione lampante. La bellezza dei giacinti è destinata a sfiorire, ma è così che «si rimpasta [...] / E il putrame carico d’amore / tesse insieme alla stella / al ronzare, alle vulve della foresta»;³⁹⁹ allo stesso modo, una foglia, parlando in prima persona, assicura che «c’è sempre un ritorno quando cado / e scompaio».⁴⁰⁰ La fiducia nel reinserimento entro il grande circuito del vivente mette al riparo dal «fare piagnistei allora / sulla vigna spiantata», perché di nient’altro si tratta che di «un trapasso di forme da una vita / ad un’altra. Concerto in cui / cambia solo l’orchestra».⁴⁰¹ E persino l’autunno, stagione usualmente associata al declino, fa «del morire / un’epopea di colori»,⁴⁰² trasformando la desolazione della caducità in un momento di straordinaria intensità vitale.

Non solo un altro modo dell’essere, dunque, bensì la sua forma più autentica: è anche così che Mariangela descrive la morte. L’umano, come si è visto diffusamente, nel sostituire le proprie leggi a quelle di natura ha finito per estraniarsi sempre più dal vivente, facendosi così schiavo del proprio individualismo e sostituendo al principio della relazione la logica dell’utilità. Eppure, quando giunge l’ora della dipartita, «non si cuce più il nome / alla sua voce. Il sangue riconosce / più larga parentela»:⁴⁰³ la morte, detto altrimenti, libera l’uomo dalla gabbia dell’identità e lo riconsegna a una più vasta

³⁹⁶ A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 316.

³⁹⁷ M. GUALTIERI, *Quando non morivo*, cit., p. 36.

³⁹⁸ *Ibidem*.

³⁹⁹ EAD., *Le giovani parole*, cit., p. 22.

⁴⁰⁰ EAD., *Senza polvere senza peso*, cit., p. 20.

⁴⁰¹ EAD., *Le giovani parole*, cit., p. 10.

⁴⁰² EAD., *Quando non morivo*, cit., p. 57.

⁴⁰³ *Ivi*, p. 45.

e reale appartenenza. E Gualtieri, in una rara occasione in cui la voce poetica si fa esplicitamente autobiografica, medita sulla propria finitudine, lasciando trapelare un senso di pace nell'atto di togliersi «questo costume di scena» che è il nostro corpo terreno:

Dall'alto degli anni
o dal loro azzurro sfinimento. Dalle profondità
finte del tempo. Dai suoi morsi
dalle sue bastonate di tempo. Da questa
carne da queste ossa che lascerò
lascero i miei pezzi i miei colori
la voce le lascerò le parole.

Da questa voce che smetterà. Mi toglierò
questa pelle. Questo costume di scena
lo deporrorò. Io desidero che le piante
gli alberi si moltiplichino su di me,
su di me. Su di me. Quando
mi scrollerò di dosso questo corpo.
Quando mi vestirò tutta di
invisibilità. Fra un tempo poco.
Fra poco.⁴⁰⁴

La morte, in definitiva, «non è dura sposa»;⁴⁰⁵ e i testi di Gualtieri invitano il lettore a riceverla con la stessa serenità che la scrittrice riserva a se stessa: anche se dovesse arrivare «fra poco», e sebbene, in quanto avvolta dal mistero, porti con sé il timore che nasce dal non sapere, essa è esperienza sorprendente e gremita di luce, dove «non c'è solo un sole ma mille / e mille di polvere d'oro».⁴⁰⁶ In armonia con il pensiero pozziano, allora, la morte non è mai sinonimo di fine: «non c'è differenza tra vita / e non vita, poiché nel cosmo non c'è altro / che vita»,⁴⁰⁷ come recitano i versi di Carlo Betocchi, che Mariangela racconta di portare sempre con sé.⁴⁰⁸

⁴⁰⁴ EAD., *Ruvido umano*, cit., p. 30.

⁴⁰⁵ EAD., *Le giovani parole*, cit., p. 70.

⁴⁰⁶ *Ibidem*.

⁴⁰⁷ C. BETOCCHI, *Tutte le poesie*, a cura di L. Stefani, Milano, Garzanti, 1996, p. 461.

⁴⁰⁸ Cfr. G. FALCONE, *Poesia, balsamo e fuoco rovente*, cit. Si precisa che i versi del poeta riportati da Gualtieri nell'intervista sono parafrasati e non fedeli al testo originale, di cui si rimanda, nella nota precedente, alla lettura diretta.

III.3 Il silenzio

Un altro tema caro ad Antonia Pozzi, che attraversa capillarmente la sua produzione lirica, è il silenzio. Nucleo centrale della sua scrittura, esso occupa anche un posto privilegiato nella sua esperienza personale, configurandosi come un luogo di raccoglimento spirituale e di ascolto profondo, che Antonia descrive all'amica Lucia Bozzi in toni quasi fiabeschi: «in questa solitudine, in questo silenzio popolato di voci arcane, mi scava dentro una grotta argentea di sogni e tutta la mia vita si rifugia e si raccoglie lì, lì soltanto».⁴⁰⁹

Come già osservato in relazione alla morte, anche il silenzio si intreccia strettamente al mondo naturale e ai suoi spazi aperti. Si è già fatto cenno, a tal proposito, alla «calma olimpica e [a]lla pace arcadica del nostro Pasturo»,⁴¹⁰ dove la scrittrice può godere, tra le mura della propria abitazione, dell'atmosfera del tanto amato studiolo: fonte di riposo e di energia creativa, qui Antonia si sente immersa nel «tepore di un nido».⁴¹¹ E, appena oltre la soglia, entra in relazione quasi simbiotica con le montagne, capaci di renderla «povera di parole consuete» — «del resto», scrive la poetessa, «non ce n'è bisogno qui».⁴¹² Pozzi si abbandona dapprima alla loro contemplazione e, riacquistata la parola poetica, dedica loro versi intrisi di una marcata dimensione sacrale: ecco allora che «Cervino – / [...] Tu stai di contro alla notte / come un asceta assorto in preghiera»;⁴¹³ e, altrove, un'altra vetta «nella quieta sera – / sembra un grand'angelo / con chiuse le ali / e il viso nascosto in preghiera —».⁴¹⁴ Eppure il loro silenzio — è importante precisarlo — non è mai assenza di parola, ma una forma più intensa di comunicazione: è carico di significato, infatti, quel tendersi «ad un muto colloquio col sole».⁴¹⁵ Parimenti, tale pace montana non diventa negazione del suono, bensì intreccio di voci complementari al silenzio, le quali, come afferma Tiziana Altea, «lo rendono musicale»,⁴¹⁶ oltre che più intimamente percepibile. Racconta Antonia a proposito di un'arrampicata in compagnia di Emilio Comici che

⁴⁰⁹ A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 345.

⁴¹⁰ Cito da: T. ALTEA, *La polifonia del silenzio*, Milano, Cuem, 2010, p. 66.

⁴¹¹ A. POZZI, *L'età delle parole è finita. Lettere 1927-1938*, a cura di A. Cenni e O. Dino, Milano, Rosellina Archinto Editore, 1989, p. 15.

⁴¹² EAD., *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 395.

⁴¹³ Ivi, p. 132.

⁴¹⁴ Ivi, p. 140.

⁴¹⁵ Ivi, p. 81.

⁴¹⁶ T. ALTEA, *La polifonia del silenzio*, cit., p. 67.

c'era un silenzio infinito e pur denso di suoni. Dalla valle profonda di Sesto, salivano rotti palpiti di campani, giù dalle gole, dai camini, rispondevano rarissime pietruzze rimbalzanti sul ghiaione. E a me, così supina, pareva che l'enorme conca deserta fosse pur piena di un'altra musica, una specie di ronzio gonfio e continuo, che sembrava parare da un gigantesco organo sospeso fra cielo e terra. [...] Forse in quell'ora era il passo delle nuvole, era la voce delle nuvole che mi sonava dentro come una sinfonia orchestrale. O forse erano le Tre Cime, là erette come una cattedrale gotica, sventrata dal fulmine e spalancata a Dio, che lasciavano prorompere l'urlo delle loro preghiere di pietra.⁴¹⁷

Come accade per il paesaggio, anche il silenzio diviene specchio dell'interiorità poetica, trasformandosi in «espressione di due inclinazioni e stati d'animo: sfiducia e fiducia dell'io».⁴¹⁸ Esso assume, pertanto, una valenza polisemica, che si manifesta secondo tonalità antitetiche, talvolta positive e rasserenanti, altre volte oscure e dolorose. Nel primo caso, Antonia descrive un «silenzio fanciullo»⁴¹⁹ che accompagna il lento risvegliarsi della luce all'alba; oppure, quando «allarga, / impallidendo, le braccia →», sembra farsi presenza amica, quasi materna, che «trae nel suo manto le cose / e persuade / la quiete →».⁴²⁰ In altri casi, «il tuo sangue che sogna le pietre / [...] nella stanza» è «un favoloso silenzio»,⁴²¹ inteso come tramite essenziale di accesso ai luoghi dell'immaginazione; ed è, ancora, un dono della natura che apre a una più autentica relazione con l'altro: «come una grazia cade / dal cielo il silenzio. / Ed io ti sento l'anima battere, / dietro il silenzio / come un filo vivo di acque».⁴²² Ma nel *corpus* pozziano, per l'appunto, trova spazio anche il «buio silenzio», proprio di una «notte nera senza stelle senza fontane →», in cui l'io poetico si sofferma sull'albero che, investito dalla nostalgia, non vede più tornare al suo ramo l'«Uccello di Fuoco».⁴²³ E, infine, con il sopraggiungere dell'autunno, «un tramonto muto» diventa occasione di riflessione sull'inesorabilità dello scorrere del tempo: ed è, allora, «la tua resa segreta», simile a «un cadere d'uccelli / cui le ali non reggono più».⁴²⁴

⁴¹⁷ A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 418.

⁴¹⁸ T. ALTEA, *La polifonia del silenzio*, cit., p. 71.

⁴¹⁹ A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 133.

⁴²⁰ Ivi, p. 153.

⁴²¹ Ivi, p. 253.

⁴²² Ivi, p. 64.

⁴²³ Ivi, p. 137.

⁴²⁴ Ivi, p. 220.

A differenza di quello naturale che alimenta i versi appena analizzati, quello di città è invece «silenzio negato, raccoglimento inibito»:⁴²⁵ in *La notte inquieta*, per esempio, le case lungo i viali reclamano una pausa di riposo, ma «nel tremante silenzio»⁴²⁶ non vi è speranza di trovare una quiete assoluta, poiché «passi / ancora / nascono agli svolti».⁴²⁷ Per una pace più profonda, allora, è necessario addentrarsi nelle zone periferiche, più prossime alla campagna, dove si fa «un po' di posto al cielo aperto»:⁴²⁸ quei luoghi che, come si è visto, Antonia frequenta con maggior assiduità e intensa partecipazione emotiva negli ultimi anni della propria esistenza, preferendoli al centro pulsante della sua Milano. Il mondo urbano, insomma, sembra essere estraneo alla calma; almeno fino a quando lo sguardo non si posa su Venezia. La scrittrice la visita nel 1933 insieme alla famiglia, e ne restituisce il volto di placido silenzio, immerso in una dimensione di lenta sospensione, cui si mescolano i suoni caratteristici della realtà lagunare:

Venezia. Silenzio. Il passo
di un bimbo scalzo
sulle fondamenta
empie d'echi
il canale.

Venezia. Lentezza. Agli angoli
dei muri sbocciano
alberi e fiori:
come se durasse
un'intera stagione il viaggio,
come se maggio
ora
li sdipanasse
per me.

Al pozzo di un campiello
il tempo
trova un filo d'erba tra i sassi:
lega con quello
il suo battito all'ala
di un colombo, al tonfo
dei remi.⁴²⁹

⁴²⁵ G. SCARAMUZZA, *L'esperienza della città nella poesia*, in «Materiali di Estetica», 6 (2002), p. 69.

⁴²⁶ A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 208.

⁴²⁷ Ivi, p. 209.

⁴²⁸ Ivi, p. 28.

⁴²⁹ Ivi, p. 156.

La centralità del silenzio non si manifesta soltanto sul piano tematico, ma si riflette anche nello stile, come evidenzia lo studio di Martina Brentan. Il sostantivo, così come le forme aggettivali e avverbiali derivate — “silente”, “silenzioso”, “silenziosamente” — sono generalmente collocati al termine del verso; e, in alcune occasioni, assumono massimo rilievo perché isolati a costituirlo per intero.⁴³⁰ A ciò si aggiunge una ripetuta allitterazione della sibilante, che contribuisce a evocarne acusticamente la presenza: recita *Rossori* che «le cose, / fatte più grigie, sembrano raccogliersi / in un silenzio assorto»;⁴³¹ mentre in *Pausa* si legge che «la terra / dopo uno scroscio, / che resta sola nel silenzio a bersi / l’acqua caduta».⁴³² Frequente, inoltre, è il ricorso alla sinestesia, tra le cui occorrenze si evidenziano «silenzio oscuro»,⁴³³ «erboso silenzio»⁴³⁴ e «rossi colpi di silenzio».⁴³⁵ È bene notare, infine, come il lessema opposto “rumore” compaia solamente in due occasioni; in entrambi i casi, peraltro, non è associato all’ambiente cittadino, bensì a elementi naturali: all’acqua in *Strada del Garda* e al movimento furtivo di un ramarro in *Brughiera*—⁴³⁶ a riprova del fatto che, nel paesaggio pozziano, il suono non diventa mai frastuono.

Il silenzio, tuttavia, prima ancora che tema ricorrente o elemento stilistico, appare saldamente legato alle intime ragioni che dettano la scrittura pozziana. Le già citate parole con cui Antonia esprime di sapere «che cosa vuol dire raccogliere negli occhi tutta l’anima»⁴³⁷ sono seguite da alcune considerazioni che illuminano più da vicino la sua poetica: con quegli occhi la poetessa è capace di «bere [...] l’anima delle cose e le povere cose, torturate nel loro gigantesco silenzio, sentire mute sorelle al nostro dolore».⁴³⁸ Si tratta di una dichiarazione che dimostra come la poesia nasca dal desiderio di dare voce a ciò che nel mondo sembra destinato a rimanere inascoltato: a quelle che, con altre parole, Sergio Corazzini chiama «le eterne ascoltatrici».⁴³⁹ Nel *Soliloquio delle cose*, queste affermano: «noi siamo il silenzio che vede e che ascolta: il

⁴³⁰ Si veda, per questo secondo caso, *La porta che si chiude* e *In riva alla vita* (p. 66), *L’Anapo* (p. 117), *Stanchezza* (p. 202).

⁴³¹ Ivi, p. 78.

⁴³² Ivi, p. 186.

⁴³³ Ivi, p. 133.

⁴³⁴ Ivi, p. 184.

⁴³⁵ Ivi, p. 251.

⁴³⁶ Cfr. M. BRENTAN, “Parole” di Antonia Pozzi: un’analisi stilistica, cit., pp. 28-29.

⁴³⁷ A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 333.

⁴³⁸ *Ibidem*.

⁴³⁹ S. CORAZZINI, *Liriche*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1959, p. 69.

visibile silenzio»;⁴⁴⁰ e Antonia quel «visibile silenzio», quel «gigantesco silenzio» — che è anche quello in cui lei stessa, in una realtà da cui spesso non si sente corrisposta, finisce per riconoscersi — lo vuole ascoltare e, insieme, restituirgli un suono: trasformarlo, in sostanza, nella sorgente della sua parola poetica. Ma, anche in tale contesto, permane quell'ambivalenza che si è vista attraversare l'intera opera di Pozzi: se, da un lato, il silenzio è la condizione che le consente di immergersi nella propria interiorità, dall'altro, invece, può capovolgersi in una forma di forte isolamento, che induce l'animo di Antonia, sempre bramoso di donarsi all'altro, a confessare «sono stanca di questa pace, di questa natura che ormai presente l'autunno e s'intristisce ogni sera, sempre al suono delle stesse campane».⁴⁴¹ In fondo, però, anche all'interno di questa oscillazione, il silenzio non cessa mai di essere per la poetessa un riferimento imprescindibile, al contempo radice e rifugio della sua scrittura; perché, come suggeriscono i suoi versi, «lascia [...] ch'io taccia, infine: / poi che una culla e un'eco / ho trovate nel vuoto e nel silenzio».⁴⁴²

E queste ultime parole ben si accordano con il pensiero di Mariangela Gualtieri, che pure conferisce al silenzio una posizione centralissima all'interno della sua poesia. Come per Pozzi, esso si lega a doppio filo al vivo universo della natura e delle molteplici presenze che lo popolano: «fin dall'infanzia ho inteso, allora senza le parole», racconta la scrittrice, «quanta ricchezza ci fosse nel silenzio e quanta gioia mi venisse dalla vicinanza, dall'immersione in ciò che [...] chiamiamo natura».⁴⁴³ Ma, a confronto con Antonia, le affermazioni di Mariangela acquistano un carattere ancor più incisivo: il silenzio non è semplicemente associato al mondo naturale, ma ne rappresenta una componente originaria — è, insomma, uno dei suoi elementi, «il quinto»,⁴⁴⁴ accanto all'acqua, all'aria, al fuoco e alla terra. Il cosmo, pertanto, ne risulta interamente pervaso, e lo esprime nelle stesse forme del paesaggio: gli alberi, per esempio, sono «sentinelle di silenzio»; lo spargono in «ogni lato del bosco» e, mentre si innalzano verso il cielo, conservano al di sotto delle loro radici «un più grande / silenzio».⁴⁴⁵ E c'è poi l'acqua, che può venire in soccorso dell'essere umano quando la

⁴⁴⁰ *Ibidem*.

⁴⁴¹ A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 371.

⁴⁴² *Ivi*, p. 55.

⁴⁴³ M. ZATTINI, *Il non sapere*, cit., p. 2.

⁴⁴⁴ F. AUTERI, A. BILLÒ, M. SCIOTTO, *Incontro con Mariangela Gualtieri*, cit., p. 11.

⁴⁴⁵ M. GUALTIERI, *Le giovani parole*, cit., p. 29.

sua mente è infestata da un garbuglio di voci, ispirandolo con lo spontaneo «subacqueo / suo tacere così grande». ⁴⁴⁶

Alcuni componimenti, tuttavia, non si limitano a rintracciare il silenzio nel vivente, bensì ne fanno il protagonista assoluto del testo, invocandolo e dunque interrogandolo tramite l'impiego dell'apostrofe. Un caso rappresentativo si legge in *Quando non morivo*:

Oh silenzio! Silenzio!
Di che cosa sei fatto?
Tu sei fatto di non.
Di non tu sei fatto.
Minuscole tue particelle
molecole tue di silenzio.

Sei di questa terra, silenzio?
Tu sei il respiro della terra.
Il bambino che lei tiene
addormentato sul burrone
e non cade, e mai viene svegliato.
Tu sei l'incavo
della luce.

La notte si alza
s'inginocchia si annicchia
nel tuo guscio
beve dalla tua mano
e sta lì, imboscata nelle tue coperte
che tu hai fondali hai buche
e strettoie e gole e forre e fiori
e poi buio. Di certo hai luce. ⁴⁴⁷

L'io lirico chiede al silenzio quale sia la sostanza del suo essere e, prontamente, mostra di essere già consapevole della risposta: «tu sei fatto di non», dice, in linea con la poetica gualtieriana della lode del “niente”. Quando ci si cala in esso, infatti, qualcosa viene meno, si ha la sensazione di stare dentro a una sottrazione: eppure non è di vuoto sterile che si tratta, bensì di «un deserto colmo di invisibile pienezza». ⁴⁴⁸ Per questo, anche nella poesia di Mariangela, come in quella di Antonia Pozzi, il silenzio si distingue per il suo potere conoscitivo: la «luce» che ne scaturisce rende possibile un

⁴⁴⁶ EAD., *Quando non morivo*, cit., p. 87.

⁴⁴⁷ Ivi, p. 61.

⁴⁴⁸ F. GIARETTA, *Intervista a Mariangela Gualtieri*, in «Eterno splendore», 2021, <https://www.eternosplendore.altervista.org/?p=259>.

contatto più profondo con il sé e con il reale; la preziosa avventura — per utilizzare un termine caro a Gualtieri — di «arriva[re] alla sala del trono». ⁴⁴⁹

È interessante notare, inoltre, come quell'ambiguità che per la scrittrice milanese è propria del silenzio si dissolva nei versi di Gualtieri; questi ultimi ne esprimono l'elogio, come dimostra anche un'intera sezione poetica significativamente intitolata *Silenzio che nutre*. Ciononostante, sebbene sia «d'oro», ⁴⁵⁰ la poetessa non manca di sottolineare gli effetti che può causare in chi non è più avvezzo a sostare in sua presenza. La duplicità, cioè, non è inscritta nella natura del silenzio, ma piuttosto nel modo in cui viene recepito dall'uomo: per alcuni esso è ancora un luogo in cui «accumuli potenza», per altri, invece, «non è facile da sopportare» poiché «ti sbudella / toglie tutta la scorza», ⁴⁵¹ rendendo così visibile la nuda verità e il peso che comporta.

Passando dalla dimensione esistenziale del silenzio a quella della sua funzione poetica, si ricorda come Mariangela Gualtieri descriva la parola quale dono che giunge alla penna dello scrittore; affinché quest'ultima lo accolga e lo faccia apparire sul bianco della pagina, è più che mai necessario uno stato di totale quiete. Fondamentale, quindi, eppure mai abbastanza, come affermava Franz Kafka, che Mariangela richiama in un'intervista: ⁴⁵² «quando si scrive non si è mai abbastanza soli, quando si scrive non si può mai avere abbastanza silenzio intorno, la notte è ancora troppo poco notte». ⁴⁵³ E la notte, in effetti, è un'altra presenza assai diffusa all'interno del *corpus* gualtieriano: Mariangela ne restituisce un'immagine dai tratti fortemente sacri, presentandola come il momento in cui si interrompe la fragorosa corsa del giorno e, finalmente, si può porgere l'orecchio alla voce del mistero che tutto governa:

Adesso fa notte – fa preghiera.
Apre le serrature del silenzio
fa apparire la mappa siderale
e ci inginocchia per quello spazio immenso
fra qui e l'orlo
del cominciamento
quando le spine dorsali
stanno tutte stese. ⁴⁵⁴

⁴⁴⁹ F. AUTERI, A. BILLÒ, M. SCIOTTO, *Incontro con Mariangela Gualtieri*, cit., p. 11.

⁴⁵⁰ M. GUALTIERI, *Bestia di gioia*, cit., p. 34.

⁴⁵¹ Ivi, p. 110.

⁴⁵² Cfr. M. ZATTINI, *Il non sapere*, cit., p. 3.

⁴⁵³ F. KAFKA, *Lettere a Felice*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1988, p. 233.

⁴⁵⁴ M. GUALTIERI, *Senza polvere senza peso*, cit., p. 41.

È in questi frangenti, dunque, quando ci si sente «un vestito di silenzio / addosso»,⁴⁵⁵ e l'attenzione è destata al suo massimo grado, che diventa possibile rispondere all'«investitura / in scrittura terrestre».⁴⁵⁶ Ed è proprio riflettendo sulla scrittura che Gualtieri opera un'importante distinzione tra quella poetica e la prosa: se quest'ultima pone al centro la parola, la poesia fa lo stesso con il silenzio.⁴⁵⁷ Risulta evidente, a questo punto, come il rapporto parola-silenzio nella lirica gualtieriana sia ancor più radicale rispetto a quanto osservato in Pozzi. Dichiara infatti Mariangela che «dentro il verso, parola e silenzio sono per me entrambe poesia»:⁴⁵⁸ il secondo, cioè, non è soltanto il fertile terreno da cui la prima trae origine, bensì, una volta nata la parola, continua a risuonare in essa, accompagnandola e preservandola nel suo dispiegarsi nel verso; perché è così delicata l'essenza del dire poetico che «niente meglio del silenzio può proteggerlo dal nulla in cui sempre sta per precipitare e da cui emerge».⁴⁵⁹

D'altronde, se il silenzio è così essenziale nella poesia di Mariangela è anche, e soprattutto, perché essa è concepita primariamente come esperienza orale. Insieme al corpo, al respiro e alla stessa voce, la sospensione del suono partecipa pienamente alla costruzione del rito sonoro; e, nel corso della sua esecuzione, è importante dare rilievo a ogni sua sfumatura: al tessuto verbale, in tal senso, si cuce «il silenzio che precede e che segue il verso, silenzio che precede e che segue ogni parola dentro il verso. Silenzio dentro ogni parola».⁴⁶⁰ A ciò si aggiunge che l'accogliere la pausa nel dire ad alta voce i versi induce tanto chi recita quanto chi ascolta a una condizione di massima percettività. In tale atmosfera, il componimento riaccade ogni volta nel presente e, così, tornano a risuonare anche le voci dei maestri che l'hanno ispirato: chiudendo gli occhi, racconta Mariangela, sembra quasi di sentire «Dante [...] San Francesco [...] Dino Campana in ascolto».⁴⁶¹ E, ancora, il valore del silenzio sta nella sua «carica esplosiva»,⁴⁶² grazie alla quale la parola poetica può diventare, infine, occasione di un'autentica trasformazione interiore.

⁴⁵⁵ EAD., *Le giovani parole*, cit., p. 75.

⁴⁵⁶ EAD., *Bestia di gioia*, cit., p. 85.

⁴⁵⁷ Cfr. F. AUTERI, A. BILLÒ, M. SCIOTTO, *Incontro con Mariangela Gualtieri*, cit., p. 11.

⁴⁵⁸ F. SBLENDORIO, *L'incanto fonico di Mariangela Gualtieri*, in «BonCulture», 2022, <https://bonculture.it/lincanto-fonico-di-mariangela-gualtieri-dentro-il-verso-parola-e-silenzio-sono-per-me-entrambe-poesia/>.

⁴⁵⁹ M. GUALTIERI, *L'incanto fonico. L'arte di dire la poesia*, cit., p. 27.

⁴⁶⁰ Ivi, p. 29.

⁴⁶¹ Ivi, p. 30.

⁴⁶² EAD., *Poetica e arte dell'oralità*, cit., p. XII.

E di tale evoluzione, nella nostra contemporaneità, pare essercene particolarmente bisogno. Se in Antonia Pozzi il silenzio è minacciato quando entra a contatto con il contesto urbano, in Mariangela Gualtieri quest'ultimo non rappresenta più l'unico pericolo: a insidiarlo è anche l'avvento della tecnologia digitale e dell'iperconnessione. A tal proposito, la scrittrice cesenate manifesta apertamente la sua preoccupazione verso quella che definisce una vera e propria «congiura del silenzio»:⁴⁶³ nella quotidianità, a partire dai telefoni cellulari che hanno colonizzato ogni spazio, relegando in angoli sempre più angusti la necessaria e vitale solitudine, tutto sembra concorrere alla sua negazione. Ecco allora che riabbracciare la dimensione del silenzio si configura, oggi, come una scelta etica, quasi politica: spiega Gualtieri, infatti, che «chiunque voglia frequentar[lo] deve ora con grande determinazione, con ostinazione direi, ritagliarsi una bolla nel frastuono del mondo».⁴⁶⁴ Ma la difficoltà di tale azione è direttamente proporzionale alla sua impellenza: «sommamente urgente è questo / silenzio»⁴⁶⁵ e, in particolar modo, per le nuove generazioni. Quando il brusio del mondo esterno assoggetta l'individuo, penetrando persino le sue stanze del vuoto, viene meno — come si è detto — la possibilità di instaurare un reale dialogo con il sé. E in assenza di tale dialogo, è impensabile anche costruire quella «sponda interiore»⁴⁶⁶ di cui parla Mariangela e a cui si lavora sin dalla giovane età: un luogo dell'anima in cui si depositano il peso e il caos dell'esistenza e che, in virtù della saldezza acquisita nel tempo, permette di accoglierli senza esserne sopraffatti, e, anzi, di trasformarli in una forma di equilibrio. Poiché questo processo, che secondo la poetessa in passato funzionava efficacemente, risulta adesso essersi inceppato, è quanto mai auspicabile un intervento; e il contributo di Gualtieri è affidato alla sua parola poetica, sempre accesa dall'umile speranza di seminare i germi di un cambiamento per i tempi a venire. Il desiderio, insomma, è quello di diffondere, in aggiunta ai preziosi insegnamenti di cui si è goduto fin qui, anche quello del «silenzio e i suoi molti doni» — perché questo, suggerisce Mariangela, «forse è la lezione più grande».⁴⁶⁷

⁴⁶³ F. AUTERI, A. BILLÒ, M. SCIOTTO, *Incontro con Mariangela Gualtieri*, cit., p. 10.

⁴⁶⁴ *Ivi*, p. 11.

⁴⁶⁵ M. GUALTIERI, *Bestia di gioia*, cit., p. 52.

⁴⁶⁶ F. AUTERI, A. BILLÒ, M. SCIOTTO, *Incontro con Mariangela Gualtieri*, cit., p. 11.

⁴⁶⁷ M. GUALTIERI, *Le giovani parole*, cit., p. 117.

Conclusione

La «poesia dell'incontro» di Antonia Pozzi e Mariangela Gualtieri, alla radice dell'incontro stesso delle loro voci in questa tesi, ha messo in dialogo due momenti della storia della lirica italiana separati da una distanza di oltre mezzo secolo. Alla luce di quanto detto fin qui, quest'analisi auspica di offrirsi anche, giungendo alle soglie della contemporaneità, come occasione di riflessione sul valore e sul destino della poesia stessa.

Le prime pagine del lavoro hanno interrogato la questione del rapporto tra arte e vita nell'esperienza della scrittrice milanese. Studiosa di Flaubert, di formazione mitteleuropea, cresciuta in quella crisi del soggetto e del linguaggio che attraversa il continente a cavallo tra Otto e Novecento, Antonia è alla costante ricerca di una parola che riesca ad aderire al reale, che lo sappia sostanziare; tuttavia, su quel reale pare calare incessantemente un'ombra di ostilità. La poetessa è immersa in un ambiente culturale fortemente maschilista, che svaluta i suoi versi perché giudicati troppo emotivi, ed è stretta in un clima storico sempre più soffocante, quello dell'ascesa del fascismo, in cui «la crudele oppressione [...] si esercita sulle nostre giovinezze sfiorite».⁴⁶⁸ Ecco, allora, che all'inadeguatezza della realtà è indotta ad affiancare anche quella della parola: la stessa parola che, nei tempi più duri, le aveva donato la possibilità di una «catarsi del dolore».⁴⁶⁹

«L'età delle parole è finita per sempre»,⁴⁷⁰ confida Pozzi nel 1935 al caro amico Vittorio Sereni — il quale, riflettendo più tardi, negli anni Sessanta, sui limiti dell'arte in una società industriale sempre più alienante, scrive: «no, non è più felice l'esercizio. / Ridono alcuni: tu scrivevi per l'Arte. [...] Ma c'è sempre / qualche peso di troppo, non c'è mai / alcun verso che basti».⁴⁷¹ Eppure Antonia, pur avvertendo come incolmabile il divario tra il mondo, l'intensità del proprio sentire e la loro espressione poetica, rimane fedele alla propria vocazione: «ora accetti d'esser poeta»,⁴⁷² aveva decretato in *Un destino*, ed è così che continuerà a comporre versi fino a pochi mesi prima della morte.

⁴⁶⁸ A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 425.

⁴⁶⁹ Ivi, p. 329.

⁴⁷⁰ Ivi, p. 367.

⁴⁷¹ V. SERENI, *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi, 1965, p. 55.

⁴⁷² A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., p. 199.

Ma la crisi della parola poetica non appartiene solo a Pozzi, e al citato Sereni: si tratta di una costante che percorre l'intero Novecento e giunge fino a oggi. È la stessa questione che Eugenio Montale pone al centro del discorso pronunciato in occasione del conferimento del Premio Nobel per la Letteratura nel 1975, dal titolo *È ancora possibile la poesia?* Nel settembre 2025, in concomitanza con l'inizio delle ricerche per questa tesi, l'editore Vallecchi ha pubblicato un'antologia omonima, che raccoglie le *Nobel Lectures* dei poeti insigniti di tale riconoscimento dal 1975 al 2020 — anno in cui a riceverlo, lo ricordiamo, è una donna: la statunitense Louise Glück, preceduta nel 1996 dalla polacca Wisława Szymborska. «Tutti o, più precisamente [...] quasi tutti i discorsi tenuti negli ultimi cinquant'anni», osserva Roberto Galaverni, «hanno fatto i conti con questo problema»:⁴⁷³ l'interrogativo montaliano, insomma, già vivo nel dibattito dei decenni precedenti, continua a essere uno dei fili rossi che accompagnano la riflessione contemporanea sulla poesia.

E oltre agli scrittori, anche la critica letteraria si è occupata delle sorti — per riprendere ancora le parole del poeta ligure — «della più discreta delle arti».⁴⁷⁴ Lo si è visto, per esempio, nelle riflessioni di Alessandra Cenni sul compito e sulla sopravvivenza dei poeti nel presente, oscillanti tra disincanto e fiducia,⁴⁷⁵ ma si può richiamare anche il pensiero di Marco Forti, menzionato nell'introduzione, che ragiona su cosa possa fare la poesia «in mezzo al fracasso del mondo tecnologico, del mercato giornalistico e televisivo, al vertice della società industriale, che sembra tutto polverizzare, massificare, ammutolire».⁴⁷⁶

Approdare all'opera di Mariangela Gualtieri, allora, può rappresentare un'opportunità per dare alla domanda di Montale una risposta, benché non definitiva, intrisa di speranza. Pur pienamente inserita nel contesto descritto da Forti, di cui non ha mai mancato di biasimare le criticità, la poetessa cesenate sembra testimoniare non soltanto che è ancora possibile la poesia, bensì che ne è possibile una forma che non si limita a esistere, ma che è ancora in grado di intervenire nel reale. Una parola che riacquista una funzione etica e sociale, senza cadere nella trappola del moralismo, per

⁴⁷³ R. GALAVERNI, *Introduzione*, in *È ancora possibile la poesia. Poetry Nobel Lectures*, Firenze, Vallecchi, 2025, p. 10.

⁴⁷⁴ E. MONTALE, *È ancora possibile la poesia*, cit., p. 33.

⁴⁷⁵ Cfr. A. CENNI, *In riva alla vita. Un racconto biografico*, in A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, cit., pp. 604-605.

⁴⁷⁶ M. FORTI, *Il Novecento in versi*, Milano, Il Saggiatore, 2004, p. 503.

risvegliare nell'uomo una presenza più consapevole e responsabile. Una parola capace di riaccendere un rapporto autentico con l'esperienza, indirizzandoci verso quella riconciliazione con il mondo che Antonia Pozzi aveva inseguito con tanta sofferenza e ostinazione. Una parola che canta delicatamente e tenacemente la vita, riportando l'attenzione, in una contemporaneità devastata da guerre, violenze e sopraffazioni, su ciò che conta davvero:

Innamorarci ogni giorno, ogni giorno
un amore, che sia albero o luce del
mattino, che sia nuvola o bambino,
un colore, un canto, che sia il gesto
di qualcuno, una faccia, una pietra,
una collina, una parola, un boccone.
Innamorarci. Allora forse la pace viene,
viene da sé e rimane.⁴⁷⁷

⁴⁷⁷ M. GUALTIERI, *Ruvido umano*, cit., p. 104.

Bibliografia

Opere prese in esame delle autrici

GUALTIERI M., *Bestia di gioia*, Torino, Einaudi, 2010.

GUALTIERI M., *Caino*, Torino, Einaudi, 2011.

GUALTIERI M., *Fuoco centrale e altre poesie per il teatro*, Torino, Einaudi, 2003.

GUALTIERI M., *Le giovani parole*, Torino, Einaudi, 2015.

GUALTIERI M., *L'incanto fonico. L'arte di dire la poesia*, Torino, Einaudi, 2019.

GUALTIERI M., *Paesaggio con fratello rotto*, Torino, Einaudi, 2021.

GUALTIERI M., *Quando non morivo*, Torino, Einaudi, 2019.

GUALTIERI M., *Ruvido umano*, Torino, Einaudi, 2024.

GUALTIERI M., *Senza polvere senza peso*, Torino, Einaudi, 2006.

GUALTIERI M., *Un rito di guarigione*, in *Teatro Valdoca*, a cura di E. Dallagiovanna, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2003, pp. 93-107.

POZZI A., *Flaubert. La formazione letteraria (1830-1856)*, Milano, Garzanti, 1940.

POZZI A., *L'Antonia. Poesie, lettere e fotografie di Antonia Pozzi*, scelte e raccontate da P. Cognetti, Milano, Ponte alle Grazie, 2021.

POZZI A., *L'età delle parole è finita. Lettere 1927-1938*, a cura di A. Cenni e O. Dino, Milano, Rosellina Archinto Editore, 1989.

POZZI A., *Nelle immagini l'anima. Antologia fotografica*, a cura di O. Dino e L. Pellegatta, Milano, Ancora, 2018.

POZZI A., *Poesie, lettere e altri scritti*, Milano, Mondadori, 2021.

POZZI A., *Soltanto in sogno: lettere e fotografie per Dino Formaggio*, a cura di G. Sandrini, Alba Pratolia, Verona, 2011.

POZZI A., *Ti scrivo dal mio vecchio tavolo. Lettere 1919-1938*, a cura di G. Bernabò e O. Dino, Milano, Ancora, 2014.

Opere citate di altri autori

BETOCCHI C., *Tutte le poesie*, a cura di L. Stefani, Milano, Garzanti, 1996.

CAMPO C., *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987.

CELAN P., *La verità della poesia. «Il meridiano» e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Torino, Einaudi, 2008.

CORAZZINI S., *Liriche*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1959.

D'ANNUNZIO G., *Alcyone*, a cura di P. Gibellini, Venezia, Marsilio, 2018.

FLAUBERT G., *Corrispondenza*, vol. II, Lanciano, Carabba, 1931.

KAFKA F., *Lettere a Felice*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1988.

LEOPARDI G., *Zibaldone di pensieri*, vol. I, a cura di G. Pacella, Milano, Mondadori, 1997.

MANN T., *Tonio Kröger*, trad. di A. Rho, Torino, Einaudi, 2021.

MONTALE E., *È ancora possibile la poesia?*, in *È ancora possibile la poesia. Poetry Nobel Lectures*, Firenze, Vallecchi, 2025.

MONTALE E., *Il secondo mestiere: prose 1920-1979*, 2 voll., a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996.

ORTESE A. M., *Corpo celeste*, Milano, Adelphi, 1997.

REBORA C., *Canti anonimi*, Milano, Il Convegno editoriale, 1922.

RILKE R. M., *Il libro d'ore*, Milano, Marcos y Marcos, 1992.

RILKE R. M., *Lettere a un giovane poeta*, Milano, Adelphi, 1980.

SERENI V., *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi, 1965.

Bibliografia della critica

Monografie

ALTEA T., *La polifonia del silenzio*, Milano, Cuem, 2010.

BANFI A., *Filosofi contemporanei*, a cura di R. Cantoni, Milano-Firenze, Parenti, 1961.

BARTHES R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 1980.

BENJAMIN W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, trad. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 2000.

BERNABÒ G., *Per troppa vita che ho nel sangue. Antonia Pozzi e la sua poesia*, Milano, Vienneperre, 2004.

DE MARINIS M., *Il nuovo teatro: 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987.

FORTI M., *Il Novecento in versi*, Milano, Il Saggiatore, 2004.

GALAVERNI R., *Introduzione*, in *È ancora possibile la poesia. Poetry Nobel Lectures*, Firenze, Vallecchi, 2025.

GOMBRICH E., *Immagini e parole*, a cura di L. Biasiori, Roma, Carocci, 2019.

LAVEZZI G., *Breve dizionario di retorica e stilistica*, Roma, Carocci, 2017.

MAZZONI G., *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002.

MAZZONI G., *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005.

PAPI F., *L'infinita speranza di un ritorno. Sentieri di Antonia Pozzi*, Milano, Vienneperre, 2009.

PRETI G., *Idealismo e positivismo*, Milano, Bompiani, 1943.

SCORRANO L., *Memorietta su Antonia Pozzi*, in ID., *Carte inquiete. Maria Corti, Biagia Marniti, Antonia Pozzi*, Ravenna, Longo Editore, 2002.

SONTAG S., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, trad. di E. Capriolo, Torino, Einaudi, 2004.

ZAMBRANO M., *Filosofia e poesia*, Bologna, Pendragon, 2002.

ZUMTHOR P., *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino, 1984.

Saggi critici

in volume:

CENNI A., *In riva alla vita. Un racconto biografico*, in A. POZZI, *Poesie, lettere e altri scritti*, Milano, Mondadori, 2021, pp. 489-605.

DALLAGIOVANNA E., *Figure di grazia*, in *Teatro Valdoca*, a cura di E. Dallagiovanna, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2003, pp. 109-130.

DALLAGIOVANNA E., *Un perfetto salto mortale. Conversazione con Cesare Ronconi*, in *Teatro Valdoca*, a cura di E. Dallagiovanna, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2003, pp. 21-63.

FORMAGGIO D., *Una vita più che vita in Antonia Pozzi*, in *La vita irrimediabile: un itinerario tra esteticità, vita e arte*, a cura di G. Scaramuzza, Firenze, Alinea, 1997, pp. 141-158.

MENNA I., «a bordo di betulle spaesate»: la visione della natura nel paesaggio urbano della poetessa Antonia Pozzi, in *Contemplare/abitare: la natura della letteratura italiana*, Atti del XXVI Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Napoli, 14-16 settembre 2023), a cura di E. Bilancia, M. De Blasi, S. Malatesta, M. Portico, E. Rimolo, Roma, Adi Editore, 2025; letto all'indirizzo: <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare> [ultimo accesso: 21 giugno 2026].

PELLEGATTA L., *L'incanto della soglia*, in A. POZZI, *Nelle immagini l'anima. Antologia fotografica*, a cura di O. Dino e L. Pellegatta, Milano, Ancora, 2018.

PELLEGATTA L., *Ora intatta, Ora sospesa: Antonia Pozzi e la fotografia*, in ... e di cantare non può più finire...: Antonia Pozzi (1912-1938), Atti del convegno (Milano, 24-26 novembre 2008), a cura di G. Bernabò, D. Onorino, S. Morgana, G. Scaramuzza, Milano, Viennepierre, 2009, pp. 105-114.

TEATRO VALDOCA, *Insegne*, in *Teatro Valdoca* a cura di E. Dallagiovanna, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2003, pp. 179-184.

VALENTINI V., *L'inatteso che appare. Note sulla poetica del Teatro Valdoca*, in *Teatro Valdoca*, a cura di E. Dallagiovanna, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2003, pp. 7-19.

VERGARI S., *La presenza delle donne nelle antologie d'autore di poesia italiana contemporanea: una storia di esclusione dal canone*, intervento al convegno «Margins and Forgotten Places», Verona, 2021; letto all'indirizzo: <https://amu.hal.science/hal-03570194v1> [ultimo accesso: 23 giugno 2026].

in rivista:

BANI L., «*In riva alla luce*». *Il tema del mare nella lirica di Antonia Pozzi*, in «Transalpina», 17 (2014), pp. 205-221.

BASSI G., BONGIORNO A., MARTINI G., TASCA M., «*Testimoni di se stessi*». *Statuti dell'io nella poesia contemporanea*, in «L'ospite ingrato», 11 (2022), pp. 1-8.

BERGAMIN M., *Il soggetto contemporaneo nella poesia di Anedda, Cavalli e Gualtieri. Appunti per un rinnovamento dello sguardo critico*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 8 (2017), pp. 109-131.

BONGIORNO G., *Una luce «senza ristoro d'ombra»*. *La poesia di Mariangela Gualtieri*, in «Italies», 13 (2009), pp. 445-466.

BOZZI L., *Saluto ad Antonia*, in «Lecco», 5-6 (1941), p. 59.

DALLA TORRE M., *Terre di Lombardia. Materiali per il romanzo storico 'non scritto' da Antonia Pozzi*, in «Otto/Novecento», 2 (2015), pp. 111-128.

DE LISO D., «*Poesia che mi guardi*». *Antonia Pozzi tra poesia ed arti visive*, in «Sinestesie», XVII (2019), pp. 147-157.

PELLEGATTA L., *Una poetica della fotografia: Antonia Pozzi*, in «Materiali di estetica», 5 (2001), pp. 99-108.

RICCIOTTI A., *Antonia Pozzi: La poesia dell'anima*, in «Cuadernos de filología italiana», 21 (2014), pp. 213-234.

SCARAMUZZA G., *L'esperienza della città nella poesia*, in «Materiali di Estetica», 6 (2002), pp. 67-72.

SPANO O., *Gli animali nella poesia di Antonia Pozzi. Una lettura ecocritica*, in «Italies», 12 (2008), pp. 455-474; letto all'indirizzo: <https://journals.openedition.org/italies/1217> [ultimo accesso: 21 giugno 2026].

TORRIGLIA A. M., «*Ora accetti d'essere poeta*». *Sulla poetica di Antonia Pozzi e la scuola di Milano*, in «Italian Culture», 38:1 (2020), pp. 36-46.

VALENTINI V., *Gli spettacoli-rito del Teatro Valdoca*, in «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», 11 (2018), pp. 14-22.

Vita di Antonia, in «Lecco», 5-6 (1941), pp. 11-26.

Tesi di laurea e di dottorato

BRENTAN M., «*Parole*» di *Antonia Pozzi: un'analisi stilistica*, Tesi di Laurea Magistrale, Università degli Studi di Padova, 2017-2018.

GRIGGIO E., *Corpo teatro. Fondamenti di una possibile pratica filosofica da Jean Luc Nancy a Michel Foucault*, Tesi di Laurea Magistrale, Università Ca' Foscari di Venezia, 2017-2018.

MAZZOTTA F., *Da Linea lombarda a via a galassia: una «cosa delicata» e ricca. Ripensare la complessità da un fenomeno di poesia*, Tesi di Dottorato, Università Cattolica del Sacro Cuore, 2021-2022.

NICOSIA M., *«Il sogno dell'estremo giacere». Il tema della morte e del suicidio nella poesia di Antonia Pozzi*, Tesi di Laurea, Università La Sapienza di Roma, 2021-2022.

Interviste

in rivista:

AUTERI F., BILLÒ A., SCIOTTO M., *Incontro con Mariangela Gualtieri*, in «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», 11 (2018), pp. 8-13.

VALENTINO M., *Poesia, corpo, spazio: l'officina teatrale della Valdoca*, in «Acting Archives Review», 14 (2017), pp. 181-199.

online:

ALTEA T., *'Sopra il nudo cuore', d'immagini, di Antonia Pozzi*, in «Antonia Pozzi», 2016, <http://www.antoniapozzi.it/wp-content/uploads/2016/07/soprailnudocuore-intv-calvenzi-pellegatta-altea.pdf> [ultimo accesso: 3 maggio 2026].

BARDAZZI A., BINETTI R., *Non Solo Muse*, Cesenatico, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=1Xt72FPRz3s> [ultimo accesso: 27 aprile 2026].

DE MARCO M., *Intervista a Mariangela Gualtieri tra arte e ripartenza*, in «Fondazione Bullone», 2020, <https://bullone.org/2020/09/22/intervista-a-mariangela-gualtieri-tra-arte-e-ripartenza/> [ultimo accesso: 18 aprile 2026].

FALCONE G., *Poesia, balsamo e fuoco rovente*, in «Mentinfuga», 2020, <https://www.mentinfuga.com/poesia-balsamo-e-fuoco-rovente-colloquio-con-mariangela-gualtieri/> [ultimo accesso: 12 giugno 2026].

GIARETTA F., *Intervista a Mariangela Gualtieri*, in «Eterno splendore», 2021, <https://www.eternosplendore.altervista.org/?p=259> [ultimo accesso: 18 giugno 2026].

MALDINI S., *A Casa dei Poeti*, Cesena, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=SUTtDBVNjDo> [ultimo accesso: 18 aprile 2026].

MANNOCCI F., *Partiamo dal virus per riscoprire il nostro magnifico, dolcissimo pianeta*, in «L'Espresso», 2020, <https://lespresso.it/c/-/2020/5/14/gualtieri-partiamo-dal-virus-per-riscoprire-il-nostro-magnifico-dolcissimo-pianeta/45046> [ultimo accesso: 6 giugno 2026].

MARINO M., *Poesia, parola magica*, in «Treccani», 2021, https://www.treccani.it/magazine/atlanter/cultura/Poesia_parola_magica.html [ultimo accesso: 10 aprile 2026].

SBLENDORIO F., *L'incanto fonico di Mariangela Gualtieri*, in «BonCulture», 2022, <https://bonculture.it/lincanto-fonico-di-mariangela-gualtieri-dentro-il-verso-parola-e-silenzio-sono-per-me-entrambe-poesia/> [ultimo accesso: 19 giugno 2026].

ZATTINI M., *Il non sapere*, in «Teatro Valdoca», <https://www.teatrovaldoca.org/media/IntervistaaMariangelaGualtieri.pdf> [ultimo accesso: 6 giugno 2026].

Sitografia

ANCONETANI LIOVERI A., *Una scatenata voglia d'esser viva. Il "bello mondo" di Mariangela Gualtieri*, in «Aratea cultura», 2024, <https://www.arateacultura.com/una-scatenata-voglia-essere-viva-il-bello-mondo-di-mariangela-gualtieri-premio-viareggio-repaci-poesia/> [ultimo accesso: 16 aprile 2026].

Archivio fotografico Antonia Pozzi, in «Antonia Pozzi», <http://www.antoniapozzi.it/fotografare/> ultimo accesso: 23 giugno 2026].

CARBONE A., *Tra parole e immagini: l'opera di Antonia Pozzi* [PDF], in «Linea@editoriale», 2025, <https://interfas.univ-tlse2.fr/lineaeditoriale/2513#quotation> [ultimo accesso: 7 maggio 2026].

DEL BENE R., *Sue lame, suo miele*, in «Diotima. Comunità filosofica femminile», 2006, <https://diotimafilosofe.it/wp-content/uploads/2016/09/14.1-gualtieri.pdf> [ultimo accesso: 27 aprile 2026].

DI MATTEO P., *Parole per esercitare la vita. Mariangela Gualtieri, portavoce di un'ebetudine lieta come disposizione alla risonanza*, in «Teatro Valdoca», 2011, https://www.teatrovaldoca.org/media/scheda_critica_biografica_gualtieri_di_piersandra_dimatteo_2011.pdf [ultimo accesso: 27 aprile 2026].

FANTI C., *Mariangela Gualtieri – Una poesia che trasuda armonia e conciliazione con la vita*, in «Passaggi», 2021, <https://www.passaggifestival.it/poesia-trasuda-armonia-conciliazione-vita/> [ultimo accesso: 10 aprile 2026].

GUALTIERI M., RONCONI C., *Giuramenti*, Foglio di sala, in «Teatro Valdoca», 2015, https://www.teatrovaldoca.org/media/Fogliodisala_GIURAMENTI_Bonci.pdf [ultimo accesso: 25 maggio 2026].

MINAZZI F., *«Io lavorerò, Flaubert m'insegni». Antonia Pozzi nella “scuola di Milano”*, in «Milano la città delle donne», 2020, <https://www.milanolacittadelledonne.it/wp-content/uploads/2020/03/Antonia-Pozzi-e-la-scuola-di-Milano.pdf> [ultimo accesso: 20 aprile 2026].

VECCHIO M. M., *L'anima delle cose. Antonia Pozzi, a mo' d'introduzione*, in «Milano la città delle donne», 2020, <https://www.milanolacittadelledonne.it/wp-content/uploads/2020/07/Lanima-delle-cose.-Antonia-Pozzi.pdf> [ultimo accesso: 15 aprile 2026].