



Nel quadro del Novecento:  
strategie espressive  
dall'Ottocento al Duemila

Temi e stili

# SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVII • 2019

Edizioni Sinestesie

NEL QUADRO DEL NOVECENTO:  
STRATEGIE ESPRESSIVE  
DALL'OTTOCENTO AL DUEMILA

Temi e stili

Edizioni Sinestesie

## «SINESTESIE»

*Rivista di studi sulle letterature e le arti europee*

Periodico annuale  
Anno XVII – 2019

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

### **Fondatore e Direttore scientifico**

Carlo Santoli

### **Direttore responsabile**

Paola de Ciuceis

### **Comitato di lettori anonimi**

### **Coordinamento di redazione**

Laura Cannavacciuolo

### **Redazione**

Nino Arrigo  
Marika Boffa  
Loredana Castori  
Domenico Cipriano  
Antonio D'Ambrosio  
Maria Dimauro  
Giovanni Genna  
Carlangelo Mauro  
Gennaro Sgambati  
Francesco Sielo  
Chiara Tavella

### **Impaginazione**

Gennaro Volturo

### **Fotocomposizione e stampa**

PDE s.r.l.  
presso Print on Web  
Isola del Liri (FR)

Settembre 2019

### **© Associazione Culturale Internazionale**

#### **Edizioni Sinestésie**

C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)

c/o Dott. Carlo Santoli

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino Registrazione  
presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre  
2001

[www.edizionisinestésie.it](http://www.edizionisinestésie.it) – [infoedizionisinestésie.it](mailto:infoedizionisinestésie.it)

### **Rivista «Sinestésie» – Direzione e Redazione c/o Dott.**

Carlo Santoli

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino

Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato al suddetto recapito. La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione. Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso. Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati.

### **Condizioni d'acquisto**

- € 40, 00 (Italia)
- € 60, 00 (Estero)

Per acquistare i singoli numeri della rivista (specificando l'annata richiesta) occorre effettuare il versamento sulle seguenti coordinate bancarie: IBAN IT06X0538715100000001368232; BIC (Codice swift) BPMOIT22XXX intestato a: Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestésie c/o Dott. Carlo Santoli – Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino.

Per richiedere i numeri arretrati – in versione cartacea o in formato pdf – scrivere a [info@edizionisinestésie.it](mailto:info@edizionisinestésie.it), specificando titolo e annata.

## COMITATO SCIENTIFICO

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari “Aldo Moro”), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari “Aldo Moro”), ANNALISA BONOMO (Università di Enna “Kore”), RINO CAPUTO (Università di Roma “Tor Vergata”), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari “Aldo Moro”), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma “Tor Vergata”), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma “Tor Vergata”), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania) GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca’ Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli “Federico II”), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli Suor Orsola Benincasa), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma “Tor Vergata”)

## COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D’ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

La rivista «Sinestesie» aderisce al programma di valutazione della MOD  
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



## INDICE

ALBERTO GRANESE, <i>Francesco De Sanctis e la critica letteraria moderna. Sugli «Atti» del Convegno di Salerno (9-10 ottobre 2017)</i>	9
--	---

### SAGGI

CLARA ALLASIA, <i>«Intorcinata come un budello»: per un «misenabismo» della cultura novecentesca</i>	37
MARIA SILVIA ASSANTE, <i>Riscritture novecentesche del «Candido» di Voltaire: il sogno di Sciascia e la musica di Bernstein</i>	49
LIBORIO BARBARINO, <i>Dall'«erba» nasce «Lavorare stanca». Fogli e «Foglie» di Whitman all'inizio di Pavese: le giovanili, le carte, la «princeps»</i>	59
MICHELE BIANCO, <i>Mario Luzi. Dall'«esistenzialismo tragico» all'approdo alla luce nel loquace silenzio della Parola</i>	71
MARIKA BOFFA, <i>Inchiesta intorno un'assenza: il legame tra Eugenio Montale e Roberto Bazlen</i>	89
GIULIA CACCIATORE, <i>Gesualdo Bufalino e il sortilegio di Paul-Jean Toulet</i>	99
LAURA CANNAVACCIUOLO, <i>La vita e la scena. Le «Strette di mano» di Peppino de Filippo</i>	109
LOREDANA CASTORI, <i>Ai margini del testo poetico: Leopardi e la scultura</i>	119
IRENE CHIRICO, <i>La narrativa di Federigo Tozzi dalla pagina al grande schermo. «Con gli occhi chiusi» per vedere «i misteriosi atti nostri»</i>	131

DANIELA DE LISO, <i>«Poesia che mi guardi».</i> <i>Antonia Pozzi tra poesia ed arti visive</i>	147
SILVIA DE SANTIS, <i>Teatro e Musica nel «Mistero provenzale di Sant'Agnes»</i>	159
ANGELO FÀVARO, <i>Un proletario che si chiama artista:</i> <i>A. Moravia e il '68, a mente fredda</i>	169
SABRINA GALANO, <i>La 'transmedialità' de «Il nome della rosa» di Umberto Eco:</i> <i>un romanzo storico, un film, una serie televisiva</i>	187
ROSALBA GALVAGNO, <i>La metamorfosi di Dafne in Carlo Levi*</i>	203
CARLA MARIA GIACOBBE, <i>Riflessioni novecentesche recepite e tradotte:</i> <i>la «Tecnica del colpo di Stato» di Malaparte tra URSS e Russia</i>	215
ANDREA GIALLORETO, <i>«Materiali da riflessione e da poesia»:</i> <i>«Albergo Italia» di Guido Ceronetti</i>	225
ROSA GIULIO, <i>La costruzione del personaggio Serafino</i> <i>nei «Quaderni» di Pirandello</i>	235
SALVATORE GUARINO, <i>Dossografia di un'immagine pascoliana:</i> <i>«il campetto con siepe e con fossetto»</i>	261
ENZA LAMBERTI, <i>Il decennio «maturo» del femminismo letterario</i> <i>tra innovazioni e limiti</i>	273
VALERIA MEROLA, <i>«Un'arte. Un'arte assolutamente»:</i> <i>primi appunti su Moravia critico cinematografico</i>	289
LAURA NAY, <i>Dal «Narciso rovesciato» al «guerriero birmano»:</i> <i>il Novecento di Carlo Levi</i>	299
GIORGIO NISINI, <i>Gentilini, De Angelis, Minguzzi:</i> <i>tre saggi d'arte di Pasolini del 1943</i>	309
SIMONA ONORII, <i>Per una mappa dell'esotico:</i> <i>«La Gioconda» e «Più che l'amore» di Gabriele d'Annunzio</i>	317
MARIA PIA PAGANI, <i>«La città morta» nel teatro all'aperto</i> <i>del Castello Regina Cornaro di Asolo (1935)</i>	329

MARINA PAINO, <i>L'occhio di Quasimodo</i>	341
GIUSEPPE PALAZZOLO, « <i>Il nostro più grande romanzo del '900</i> ». <i>Scrittori sulle tracce di Alessandro Manzoni</i>	353
NATALIA PROSERPI, « <i>Forse la realtà è fantastica di per sé</i> » <i>Scrittura e finzione nell'opera narrativa di Tabucchi:</i> ( <i>Donna di Porto Pim e Notturmo indiano</i> )	365
CARLA PISANI, <i>Per una preliminare ricognizione dei manoscritti pirandelliani</i>	383
VALERIA PUCCINI, <i>La coraggiosa scelta di libertà intellettuale di Isabella Bresegna, aristocratica ed eretica nella Napoli del XVI secolo</i>	397
LORENZO RESIO, <i>Profanare la «Pietà»: suggestioni artistiche nella «Storia» di Elsa Morante</i>	411
PIETRO RUSSO, <i>L'occhio e la pietà. Forme della conoscenza e dell'interpretazione ne «La giornata d'uno scrutatore» di Calvino</i>	421
ANNAMARIA SAPIENZA, « <i>Ti racconto una storia</i> ». <i>Il teatro di narrazione tra scrittura verbale e scrittura di scena</i>	431
GENNARO SGAMBATI, <i>Il progetto romanzo nell'Italia fascista: un confronto con architettura e cinema</i>	441
ANTONIO SICHERA, <i>Per una breve storia della santità letteraria. Da Goethe a Pasolini</i>	451
LAVINIA SPALANCA, « <i>Ars poetica</i> ». <i>L'iconografia del paesaggio in Sciascia lirico</i>	463
CHIARA TAVELLA, <i>Il ritmo hip hop di Sanguineti: da «Rap» alle forme d'arte "underground" nella «Wunderkammer»</i>	473
FRANCESCA TOMASSINI, <i>Su Pirandello critico d'arte</i>	483
GIANNI TURCHETTA, <i>Guardando Dürer, leggendo Stevenson: Sciascia, «Il cavaliere e la morte»</i>	493
MONICA VENTURINI, <i>Tra le arti. Il progetto culturale di Maria Bellonci</i>	501



## DISCUSSIONI

<i>«In questo mezzo sonno»: temi e immagini nell'opera di Vittorio Sereni</i> (Virginia di Martino)	513
AA.VV., <i>Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014)</i> (Andrea Gialloredo)	522
SILVIA DE LAUDE, <i>I due Pasolini</i> (Antonio D'Ambrosio)	526
LUIGI FONTANELLA, <i>Lo scialle rosso: appunti di lettura</i> (Anna Vincitorio)	530
<i>Un intrico di Sentieri nascosti</i> (Clara Allasia)	532
RAFFAELE MANICA, <i>Praz</i> (Luigi Bianco)	538
SALVATORE SILVANO NIGRO (a cura di), <i>Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri</i> (Angelo Favaro)	541
ANTONIO SACCONI, <i>«Secolo che ci squarti...Secolo che ci incanti».</i> <i>Studi sulla tradizione del moderno</i> (Marika Boffa)	544
<i>Abstracts</i>	551
<i>Ringraziamenti</i>	575

Daniela De Liso

«POESIA CHE MI GUARDI». ANTONIA POZZI TRA POESIA ED ARTI VISIVE

Il 23 agosto 1934 è la data che appare in calce ad una *Pregghiera alla poesia*, scritta a Pasturo, luogo dell'anima di Antonia Pozzi, sin da quando, all'età di sei anni, trascorre per la prima volta l'estate nella villa acquistata dal padre come *buen retiro*. La *pregghiera* nasce da un parziale consuntivo della sua vita poetica. L'amore onnivoro ed assoluto per Antonio Cervi<sup>1</sup>, il suo professore di liceo, si è concluso per la violenta opposizione del padre Roberto Pozzi, che per la figlia desidera un matrimonio di miglior rango<sup>2</sup>, e la poetessa dichiara di aver «tradito» la sua «voce profonda» e di essere alla ricerca di una nuova parola poetica:

Poesia, poesia che rimani  
il mio profondo rimorso,  
oh aiutami tu a ritrovare  
il mio alto paese abbandonato –  
Poesia che ti doni soltanto  
a chi con occhi di pianto  
si cerca –  
oh rifammi tu degna di te,  
poesia che mi guardi<sup>3</sup>.

Colpisce l'*explicit* di questa lirica: «poesia che mi guardi». Sostanza, infatti, sul piano etico e, al contempo, estetico, l'espressione poetica: la poesia è soggetto etico, ma anche

---

<sup>1</sup> Su Antonio Maria Cervi (Sassari 1894-Milano 1966) si vedano almeno: B. LAVAGNINI (a c. di), *Ricordo di Antonio M. Cervi*, Edizioni di "Filosofia", Torino 1966; F. MAZZONIS (a c. di), *Un liceo per la capitale. Storia del liceo Tasso (1887-2000)*, Viella, Roma 2001, pp. 58-59, 63, 173, 215, 245.

<sup>2</sup> Per la biografia di Antonia Pozzi rimando a G. BERNABÒ, *Per troppa vita che ho nel sangue. Antonia Pozzi e la sua poesia*, Ancora, Milano 2012. Per una bibliografia completa e aggiornata rimando al sito <http://www.antonia.pozzi.it>, dove l'aggiornamento bibliografico è costantemente curato da Tiziana Altea.

<sup>3</sup> A. POZZI, *Pregghiera alla poesia*, in EAD., *Parole*, a c. di G. BERNABÒ e O. DINO, Ancora, Milano 2015, p. 320 (da questa edizione si citeranno tutte le poesie nel testo).

oggetto estetico. È, nel suo compiersi, oggetto dello sguardo della poetessa, ma, una volta compiuta, diventa soggetto che «guarda». Il verbo guardare ha un etimo eloquente: nell'antico francone *wardon* significava «stare in guardia». La poesia invocata in preghiera da Antonia Pozzi è, infatti, una poesia che «sta in guardia», pronta ad accompagnare la nuova vita che dovrà sorgere dall'agognato ritrovamento del suo «alto paese abbandonato», di quella dimensione di elevazione spirituale cui la Pozzi riteneva di essere stata guidata dal suo Antonello<sup>4</sup>. Il verso «poesia che mi guardi» evoca nel lettore pozziano l'intersezione tra poesia e fotografia che sostanzia anche i principali studi critici sull'argomento<sup>5</sup>. Poesia e fotografia sono i modi di «guardare» della Pozzi, i due linguaggi preferenziali attraverso i quali racconta la realtà, senza, tuttavia, mai indulgere a certo descrittivismo moralistico in voga al suo tempo<sup>6</sup>; essi s'incontrano, però, su un terzo piano, quello pittorico<sup>7</sup>. Interrogando, infatti, seppure in maniera rapsodica, per l'impossibilità di confinare entro lo spazio di poche battute uno studio veramente esaustivo sul tema, i due linguaggi, poetico e fotografico, si evince con chiarezza che è la sensibilità pittorica della Pozzi a renderli paralleli, eppure complementari.

La sua produzione poetica, pubblicata postuma dal padre, con interventi arbitrari ed espunzioni, in un volume che, secondo le indicazioni della figlia, s'intitolava *Parole*<sup>8</sup>, dovrà attendere, per conquistare la ribalta, l'intuizione critica di Eugenio Montale<sup>9</sup>. L'anno in

<sup>4</sup> *Poesia che mi guardi* è anche il titolo di un film di Marina Spada, presentato alla Mostra del Cinema di Venezia nel 2009, che, narrando in parallelo la vicenda della protagonista, Maria, con quella della Pozzi, riflette sul ruolo del poeta nella società e lascia emergere l'isolamento della poetessa suicida, in contrasto con la pandemica efficacia comunicativa della moderna poesia del gruppo ribelle H5N1. Cfr. POZZI, *Poesia che mi guardi. La più ampia raccolta di poesia finora pubblicata e altri scritti*, a c. di BERNABÒ e DINO, con approfondimenti critici di F. PAPI-D. FORMAGGIO-G. SCARAMUZZA-E. BORGNA-G. CALVENZI-G. FOFI e con un intervento di R. DE MONTICELLI; in allegato DVD del film *Poesia che mi guardi* di M. SPADA, (2009, Italia, Miro Film), Luca Sossella editore, Roma 2010.

<sup>5</sup> Sull'argomento cfr. FORMAGGIO, *Una vita più che vita in Antonia Pozzi*, in *La vita irrimediabile*, a c. di SCARAMUZZA, Alinea, Firenze 1997, pp. 141-158; L. PELLEGGATA e O. DINO (a c. di), *Nelle immagini l'anima*, Ancora, Milano 2007; O. SPANO, *Fotografia e poetica nell'opera di Antonia Pozzi*, in «Portales», 11, 2, 2010, pp. 64-74.

<sup>6</sup> Se è vero che sin dalla fine dell'Ottocento scrittori e poeti, dai nostri Capuana, Verga e De Roberto a Zola, Strindberg e London e, nell'ambito della *visual culture*, Hockey, Vorpsi e Vera, subiscono il fascino della fotografia, non è possibile inserire in uno di questi orientamenti la produzione fotografica della Pozzi, per la quale evidentemente la fotografia è un linguaggio altro, che esprimerà esigenze altre dal punto di vista estetico. Cfr. sull'argomento almeno SPANO, *Fotografia e poetica nell'opera di Antonia Pozzi*, cit., ma più in generale: A. DOLFI (a c. di), *Letteratura e fotografia*, Bulzoni, Roma 2005; S. ALBERTAZZI-F. AMIGONI (a c. di), *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, Meltemi, Roma 2008; E. AJELLO, *Il racconto delle immagini. La fotografia nella modernità letteraria italiana*, Edizioni ETS, Pisa 2009.

<sup>7</sup> Il mondo dell'arte, per un'allieva di Banfi, non può non essere costituito «nella concreta realtà delle sue manifestazioni» dalla «pittura», dalla «poesia» e dal «romanzo», come si desume chiaramente anche solo dalle dichiarazioni incipitali della sua tesi di laurea su Flaubert (F. PAPI, *L'infinita speranza di un ritorno. Sentieri di Antonia Pozzi*, Viennepierre, Milano 2009, p. 94).

<sup>8</sup> POZZI, *Parole. Liriche*, a c. di R. POZZI, Mondadori, Milano 1939 (ediz. privata, 91 poesie).

<sup>9</sup> POZZI, *Parole. Diario di poesia*, prefazione di E. MONTALE, Mondadori, «Lo Specchio», Milano 1948 (176 poesie).

cui la Pozzi comincia a lavorare alle sue parole è il 1929. Ha soltanto diciassette anni; è già avvenuto, però, l'incontro che le cambierà la vita, quello con Antonio Cervi, al quale intendeva dedicare la sua opera, come si legge sulla pagina iniziale del primo dei tre quaderni autografi che ne conservano i versi<sup>10</sup>. Sebbene nel 1935, dopo la stroncatura di Antonio Banfi<sup>11</sup>, suo Maestro all'Università, la sua produzione subisca una battuta d'arresto, si tratta di un'interruzione di breve durata<sup>12</sup>, perché per la Pozzi la poesia è l'unico modo di risolvere il contrasto tra *Geist e Leben*<sup>13</sup>; scriverà ad Antonio Cervi, già nel 1929, che «è terribile essere una donna, ed avere diciassette anni. Dentro non si ha che un pazzo desiderio di donarsi»<sup>14</sup> e questo «donarsi» avviene attraverso la poesia. La prima lirica, *Spazzolate di vento*, che appare nell'ultima completa edizione di *Parole*, è datata 1° aprile 1929; l'ultima ad essere datata è *Per Emilio Comici*, dell'agosto 1938: per tutta la vita Antonia Pozzi scriverà poesie.

Per tutta la vita praticherà la fotografia, fedele ancella di poesia proprio dal 1929 al 1938<sup>15</sup>, e i 2847 scatti saranno da lei raggruppati in dodici album, «vere pagine di poesia in immagini»<sup>16</sup>. La copiosità di questi scatti, in considerazione, delle tecniche fotografiche dell'epoca, dei costi di sviluppo<sup>17</sup> e, non da ultimo, della breve esperienza biografica dell'autrice, indurrebbero ad affermare che la fotografia non si risolvesse in lei

<sup>10</sup> «Se le mie parole potessero essere offerte a qualcuno questa pagina porterebbe il tuo nome» (POZZI, *Parole*, cit., p. 39).

<sup>11</sup> Nei diari la Pozzi scrive, il 4 febbraio 1935, di aver deciso di sottoporre a Banfi i suoi «orribili» versi. Negativo fu il commento del professore (cfr. BERNABÒ, *Per troppa vita che ho nel sangue*, cit., p. 205) giunto dopo quello di un altro allievo di Banfi, Enzo Paci, che le aveva consigliato di scrivere «il meno possibile»: «Nessuno mi toglie dall'anima il giudizio di Paci. E, soprattutto, soprattutto che cosa mi autorizza ad annettere un'importanza qualsiasi a un'attività che fino a ieri consideravo non un dovere, ma un piacere spirituale, non una fatica, ma un rifugio» (POZZI, *Mi sento un destino. Diari e altri scritti*, a c. di BERNABÒ e DINO, Ancora, Milano 2018, p. 90). Il 12 marzo dello stesso anno, però, una conversazione con il suo nuovo amore, Remo Cantoni, la convince dell'urgenza di essere poeti e di non commettere «l'errore di chi crede che si possa – cogliere con una fogliolina sola dell'alloro dell'arte – *sans la payer de sa vie*» (ivi, p. 95).

<sup>12</sup> Il 13 febbraio 1935 è la data in calce alla poesia *Un destino*, da cui si desume il nuovo orientamento poetico: «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» (POZZI, *Parole*, cit., pp. 353-354).

<sup>13</sup> Scrive nel Diario: «Il contrasto tra *geist e leben* non va inteso nel senso che l'artista è colui che non arriva alla vita, ma colui che *va oltre* la vita. Infatti, come potrebbe comprendere, *veder chiaro*, riflettere su ciò che non ha vissuto?» (POZZI, *Mi sento un destino. Diari e altri scritti*, cit., p. 95).

<sup>14</sup> POZZI, *Ti scrivo dal mio vecchio tavolo. Lettere 1919-1938*, a c. di BERNABÒ e DINO, Ancora, Milano 2014, p. 91.

<sup>15</sup> Il primo riferimento alla fotografia è in una cartolina inviata alla madre da Carnisio il 5 luglio 1929, che chiosa così: «Mi sono cimentata in mirabolanti "exploits" fotografici» (Ivi, p. 89).

<sup>16</sup> PELLEGATTA e DINO (a c. di), *Nelle immagini l'anima*, cit., p. 8.

<sup>17</sup> Non sono state ritrovate apparecchiature fotografiche nell'Archivio Pozzi e non esiste alcun riferimento, nei suoi scritti, che possa indurre a credere che la Pozzi sviluppasse da sé gli scatti. Cfr. SPANO, *Fotografia e poetica nell'opera di Antonia Pozzi*, cit., p. 65.

in passione dilettantistica, ma rappresentasse un'esigenza espressiva di un certo peso<sup>18</sup>, come suggeriscono le didascalie frequentemente manoscritte a margine delle foto<sup>19</sup>, alcuni brani delle lettere e il biglietto, presago di morte, che accompagnava il dono di circa quattrocento significative foto all'ultimo amore e amico carissimo, Dino Formaggio:

Caro Dino, l'altro giorno hai detto che nelle fotografie si vede la mia anima: e allora eccotele. Poiché l'unico fratello della mia anima sei tu e tutte le cose che mi sono state più care le voglio lasciare in eredità a te, ora che la mia anima si avvia per una strada dove le occorre appannarsi, mascherarsi, amputarsi. Qui troverai tante cose che già conosci: dietro a ciascuna ho scritto un titolo o delle parole con poco senso, che però tu capirai. Conservale per mio ricordo, per ricordo del nostro incontro che è stato buono e bello e mi ha dato tanta gioia anche in mezzo al dolore<sup>20</sup>.

Sarà proprio Dino Formaggio a chiarire, facendo riferimento alle didascalie che accompagnavano le foto a lui donate, che molti di questi testi sono «squarci di poesia», con i quali la Pozzi intendeva documentare la «tonalità di fondo degli stati d'animo della fotografia», la «sua stessa visione del mondo»<sup>21</sup>, una *Weltanschauung* «pacificata», diversamente dalle intonazioni della poesia, in cui il verso può raccontare la sofferenza nel suo *fieri*, il dubbio nella sua urgenza di risposte<sup>22</sup>. È, dunque, evidente che nella mitopoiesi pozziana il dialogo tra fotografia e poesia sia imprescindibile; non c'è, però, né coincidenza dei linguaggi, né intersezione. Ad una poesia non corrisponde necessariamente una fotografia e viceversa. Questo accade solo in alcuni casi, che evidentemente si rivelano eloquenti per comprendere il nesso tra i due mondi artistici.

<sup>18</sup> In una lettera alla madre, del 22 luglio 1934, scritta a Breil, si legge: «Carissima mamma, ti scrivo in fretta e furia per arrivare a impostare. Ieri sera è successa una mezza tragedia, anzi una tragedia completa, alla mia macchina fotografica: ha fatto un ruzzolone giù dal tavolo e, benché chiusa nella custodia, qualche cosa deve esserle successo, perché il cerchio dell'apertura del diaframma non gira più. Può darsi – anzi credo – che non sia una cosa grave, ma il fatto è che non posso più adoperarla e io senza macchina sono una donna morta» (POZZI, *Ti scrivo dal mio vecchio tavolo*, cit., p. 200).

<sup>19</sup> Cfr. G. CALVENZI, *La fotografia di Antonia Pozzi*, in BERNABÒ, *Per troppa vita che ho nel sangue*, cit., p. 601.

<sup>20</sup> POZZI, *Soltanto in sogno. Lettere e fotografie per Dino Formaggio*, a c. di G. SANDRINI, Alba Pratalia, Verona 2011, p. 34.

<sup>21</sup> FORMAGGIO, *Una vita più che vita in Antonia Pozzi*, cit., pp. 145-146.

<sup>22</sup> «Se la poesia è ricerca di una giustificazione al vivere, intimamente segnata dall'urgenza del chiarimento ultimo, la fotografia non sembra avere di questi "poteri" sulla vita. Il problema dell'esistenza coincide con il problema della creazione poetica, mentre la rappresentazione fotografica esprime il bisogno di ritrovare uno sguardo pacificato sul mondo, una possibile "narratività" del vivere. [...] Una delle ragioni per cui essa si appassiona alla nuova arte è, anzi, che quest'ultima non può trascendere dalla meccanicità dell'apparato fotografico e quindi dal fatto che avviene sempre per mezzo di un atto istantaneo. 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» (PELLEGATTA, *Una poetica della fotografia: Antonia Pozzi*, in «Materiali di estetica», 5, 2001, p. 103).

Nella sua *Prefazione* all'edizione mondadoriana di *Parole* del 1948, Montale sottolineava la «nettezza dell'immagine»<sup>23</sup> della poesia pozziana, fondando il carattere icastico della parola poetica, che sembra talvolta dipinta, per la sua forte connotazione cromatica. A sfogliare *Parole* si ha l'impressione, in effetti, d'aver davanti una cartina al tornasole capace di liberare lentamente un ben definito spettro di luce. I luoghi dell'anima e della poesia sono la montagna e il mare. Soprattutto nella prima fase della produzione pozziana non lasciano il segno le immagini cittadine, che faranno invece la loro, esigua, comparsa nell'ultima fase della biografia e della scrittura poetica, quella in cui la giovane Antonia scoprirà una dimensione etico sociale e si dedicherà al volontariato con grande alacrità, occupandosi dei senzatetto di via dei Cinquecento. È, perciò, evidente, che nella scala cromatica dei versi prevalgano le tinte connesse al mare e alla montagna: il bianco, il grigio, l'azzurro, il nero, il viola, il verde, il rosa, il rosso, il giallo, l'oro, l'argento. Tra questi colori evidente prevalenza hanno il bianco e l'azzurro, ma campeggiano anche, soprattutto nell'ultima fase della produzione, tonalità scure. In realtà la tavolozza di *Parole* non esclude alcuna sfumatura cromatica: «carnicino», «azzurino», «bianchiccio», «grigiolino», «celestino», «cinerino», «gridellino», «purpureo», «scarlatto», «verdolino», «perlaceo», «argenteo», «ghiacciolino», «cilestrino», sono solo alcuni degli aggettivi utilizzati. Questo uso del colore, come è stato rilevato<sup>24</sup>, non comune a nessuno dei poeti coevi, è, senza dubbio, pittorico e non metaforico. Contribuisce, cioè, a creare dei quadri che raccontano, non bozzetti descrittivi<sup>25</sup>. Si legga, o meglio, si “guardi”, *Primizie di stagione* (1929):

L'asfalto del marciapiede  
mi strizza innumeri occhiate lucenti  
e gli spruzzi di verde  
sulle piante madide  
sembrano gialli come scorzetta di limone,  
nel grigio arioso<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> E. MONTALE, *Prefazione a POZZI, Parole. Diario di poesia*, cit., p. 11. Un'intelligente analisi critica del testo montaliano sulla Pozzi si legge in M.M. VECCHIO, *Eugenio Montale e Thomas S. Eliot lettori di Antonia Pozzi. Con una lettera di Thomas S. Eliot a Roberto Pozzi (novembre 1954)*, in «Italian Poetry Review», V, 2010, pp. 297-313.

<sup>24</sup> Cfr. A. MORMINA, *Antonia Pozzi. Per una poetica dell'immagine*, in *Chi mi parla non sa / Che io ho vissuto un'altra vita. Antonia Pozzi e la «singolare generazione»*, a c. di F. GUIDALI e M.M. VECCHIO, L'Arcoiaio, Forlimpopoli, 2018, p. 77.

<sup>25</sup> Cfr.: «[...] l'invenzione poetica di Antonia [...] pare nasca da un saper creare immagini del tutto inattese che dipingono il mondo secondo un proprio saper vedere. Non sempre il “paesaggismo” di Antonia ottiene questo risultato straordinario, ma molto spesso accade. È come se in Antonia vi fosse una “trascendenza” dell'immaginazione che ha, ovviamente, radici nel “sentire”, ma nei versi riesce a provocare una fuga immaginaria» (PAPI, *L'infinita speranza di un ritorno. Sentieri di Antonia Pozzi*, cit., p. 49).

<sup>26</sup> POZZI, *Primizie di stagione*, in *Parole*, cit., p. 47.

Al di là della lingua poetica che vezzeggia il lettore attraverso l'uso dei diminutivi e l'eufonia enfatica dell'aggettivazione in *-oso*, che caratterizzano anche i versi successivi, già in questa lirica, che apre quasi la raccolta della poetessa diciassettenne, il cromatismo risponde evidentemente ad un gusto pittorico: la giovane Pozzi osserva il reale e ne fa un poetico δρῶμα sceneggiandone i colori<sup>27</sup>. Si leggano e "guardino", poi, i versi di *Le montagne*, del 1937:

Occupano come immense donne  
la sera:  
sul petto raccolte le mani di pietra  
fissan sbocchi di strade, tacendo  
l'infinita speranza di un ritorno.

Mute in grembo maturano figli  
all'assente. (Lo chiamaron vele  
laggiù - o battaglie. Indi azzurra e rossa  
parve loro la terra). Ora a un franare  
di passi sulle ghiaie  
grandi trasalgon nelle spalle. Il cielo  
batte in sussulto le sue ciglia bianche<sup>28</sup>.

In questi versi, in cui avviene la prevedibile antropomorfizzazione femminile, la scelta cromatica (azzurro e rosso) stride, per sottolineare l'ossimorica collocazione della donna «immensa», con le sue «mani di pietra» e lo sguardo che «fissa» «sbocchi di strade» nell'attesa tacita d'un ritorno insperato, e dell'uomo «assente», perso dietro l'azzurro del mare nel bianco d'una vela o dietro il rosso sangue di una battaglia. I colori non hanno qui funzione emotiva, ma fàtica. Ad avallare questa lettura si può prendere in considerazione la fotografia *Cime di Lavaredo*<sup>29</sup>, suo corrispettivo iconografico. La fotografia è scattata dal piano sottostante le tre cime, presumibilmente un rifugio intermedio; chiaramente le limitate possibilità della foto in bianco e nero non riescono a restituire l'universo cromatico della poesia, ma l'immagine riproduce, nei suoi giochi chiaroscurali, la fissità nella durezza della roccia, il silenzio nel bianco della neve, l'assenza nelle ombre liminari, la speranza del ritorno nell'intuizione di un sentiero nel piano. La distanza più grande tra i versi e la fotografia sembra inscrivere proprio nel solco del cromatismo differente: i colori dei versi dipingono una scena viva, presente, suggerendo un'idea di

<sup>27</sup> «La giovane poetessa rivela un'intensa sensibilità per il lato visivo del reale, per l'esteticità delle cose; è affascinata dall'immagine. La sua stessa poesia è caratterizzata dalla ricchezza di componenti sensoriali visive. Predilige le albe e i tramonti, fa continui riferimenti ai colori di numerosissime specie di alberi e fiori» (PELLEGATTA, *Poesia e fotografia di Antonia Pozzi*, in «Materiali di Estetica», 6, maggio 2002, p. 235).

<sup>28</sup> POZZI, *Le Montagne*, in *Parole*, p. 427.

<sup>29</sup> PELLEGATTA e DINO (a c. di), *Nelle immagini l'anima*, cit., p. 23.

futuro; il bicromatismo fotografico fissa l'azione in uno spazio temporale immobile, in cui è rappresentato piuttosto «ciò che è stato» e «ciò che non è più»<sup>30</sup>, ma vive grazie alla macchina fotografica che ne ha catturato l'attimo immobile. Se si volesse leggere questa fotografia secondo la chiave interpretativa fornita da Roland Barthes nella sua *Camera chiara*, si dovrebbe dire che in essa manca il *punctum*, quel «particolare» che «punge»<sup>31</sup> il fruitore nella poesia corrispondente e che si ritrova in un frammento autografo di lettera dell'estate del 1938, che sembra una didascalia in prosa della fotografia ed un'amplificazione narrativa dei versi:

Ed ecco: guardando in alto, pensai che avverrebbe delle nostre anime se quelle nuvole bianche che passano incessantemente lassù avessero ciascuna un suono, una nota, un canto; più basso le nuvole lente e scure, chiaro argentino le nuvole candide. 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. [...] Forse anche erano i morti, di cui sotto le Cime e la Forcella di Lavaredo si trovano le ossa bianche sparse [...] i morti della nostra guerra, forse, che cantavano nel sole di mezzogiorno, per la mia stanchezza ebbra, per il mio corpo di ragazza sull'erba breve e puntuta [...] Se potessi sempre ricordarmi di quell'ora, la vita sarebbe una vittoria continua...<sup>32</sup>

Accade spesso che tra fotografia e versi s'inserisca la prosa, tre diverse declinazioni del racconto, che indubbiamente suggeriscono l'urgenza di dire, quasi avvertita come ineluttabile ἀνάγκη, di fronte alla quale la giovane donna sente di non aver trovato la forma adeguata d'espressione. Nel settembre del 1937 Antonia Pozzi a Pasturo scatta una foto, su cui appone la didascalia «Le rondini, sotto la pioggia, si chiamano per partire»<sup>33</sup>. Si tratta di una foto del cielo gravido di pioggia. Il grigiore di fondo, che sfuma gradualmente in toni più e meno chiari, è rotto da quattro lunghi fili neri su cui solitarie, a due, a tre, stanno vicine rondini nere, piccolissime, con le ali chiuse, nella prospettiva generale dello *studium* fotografico<sup>34</sup>. Silenzio e immobilismo sono in contrasto con il senso d'attesa di un cielo che non ha pianto tutta la sua pioggia e delle rondini nere intente a «spiare cenni di arcana partenza», come suggeriscono i versi di *Morte di una stagione*, scritta il 20 settembre dello stesso anno:

Piove tutta la notte  
sulle memorie dell'estate.

<sup>30</sup> R. BARTH, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980, p. 95.

<sup>31</sup> Ivi, p. 43.

<sup>32</sup> POZZI, *Ti scrivo dal mio vecchio tavolo*, cit., pp. 304-305.

<sup>33</sup> PELLEGGATA e DINO (a c. di), *Nelle immagini l'anima*, cit., p. 53.

<sup>34</sup> Cfr. BARTH, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, cit., pp. 52-55.



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  
 su fili fradice immote  
 spiare cenni arcani di partenza -  
 e le specchiavano sulla terra  
 le fontane dai volti disfatti<sup>35</sup>.

Le rondini, nel cui immobilismo esterno è insita la necessità imminente di una scelta, sono il soggetto dei versi, o forse, servendoci del linguaggio fotografico, dovremmo chiamarlo *punctum*, perché costituiscono proprio quel «restringimento del campo di visione che si ribalta verso di noi fino a un naufragio nella soggettività»<sup>36</sup>. La lirica si apre con una pioggia notturna, pioggia lustrale «sulle memorie dell'estate», cioè si apre su una dimensione che coinvolge l'umano, in una prospettiva però non *egocentrica*, ma *ecocentrica*<sup>37</sup>. La pioggia cancella l'estate e lascia il buio, che le lanterne non riescono a diradare. La fotografia vede la realtà, la poesia la guarda e, nel guardarla, crea immagini icastiche sospese sull'orlo di un precipizio drammatico: il «noi» esce nel «buio», il «tuonare» delle pietre è «lugubre», le «lanterne» esplorano «il pericolo», le rondini «fradice immote» spiano «cenni arcani» e le «fontane» specchiano ed hanno «volti disfatti»<sup>38</sup>. L'immobilismo della foto è dramma in potenza nella poesia; dalla fotografia e dai versi affiora un sottotesto di profondo sconforto, non legato, come potrebbe prevedibilmente immaginarsi se ci ostinassimo ancora a leggere la poesia pozziana come una sorta di diario emozionale, alla vicenda autobiografica, se non nella misura in cui ormai, nel 1937, essa ha spalancato gli occhi sul mondo ed ha cominciato a «sporcarsene» le mani. Lo suggeriscono anche i sottotesti de *La Terra* e della foto che ritrae il *vecchio gobbo* di Pasturo dello stesso anno. La dimensione testuale della poesia insiste sul dato visivo. Dopo l'immagine apocalittica, quasi onirica, della «stella morta» incipitale, il ritorno alla dimensione reale è annunciato dal verbo «Vedo»:

<sup>35</sup> POZZI, *Morte di una stagione*, in *Parole*, p. 430.

<sup>36</sup> P. BASSO FOSSALI-M.G. DONDERO, *Semiotica della fotografica. Investigazioni teoriche e pratiche di analisi*, Guaraldi, Rimini 2006, p. 62.

<sup>37</sup> Cfr. sull'*ecocriticism* in letteratura S. IOVINO, *Ecologia letteraria*, Edizioni Ambiente, Milano 2006.

<sup>38</sup> «Un punto fermo della poetica figurativa pozziana mi sembra stia nel rapporto tra immagine e pensiero, e ciò vale in special modo per la poesia, dove si potrebbe dire che quasi non vi è verso ascrivibile al descrittivismo puro o al bozzettismo. Sostituire l'immagine al pensiero, esprimere il sistema con cui si interpreta il mondo attraverso una serie di immagini che traducano l'idea in visione, costruire una mappa del reale servendosi dell'immagine e della sua forza metaforica sono parti di un processo che sta al centro della tecnica e della poetica della scrittrice e fotografa Antonia Pozzi» (MORMINA, *Antonia Pozzi. Per una poetica dell'immagine*, cit., p. 83).

Vedo per fondi mari  
 pescatori notturni metter barche  
 e sulle chiglie tracciare ghirlande  
 di gialle margherite,  
 vedo in fronte ai ghiacci  
 volti di santi spalancarsi all'alba  
 sui muri delle stalle:  
 e a mezzodi s'avanza il vecchio gobbo,  
 canta sui ciotoli e per le donne accorse  
 fra i trilli del suo timpano d'argento:  
 «è fiorito il bambù, dopo cent'anni.  
 In riva a tutti i mari e ne morrà.  
 Coll'autunno si secca la foglia,  
 a oriente scorron fossati di sangue,  
 vidi le braccia di migliaia d'uccisi  
 penzolar sull'abisso  
 ad occidente<sup>39</sup>.

I versi de *La Terra* sono pieni di immagini di morte che finiscono per fagocitare anche i simboli di gioia e di vita, rappresentati dal lavoro dei pescatori dell'Adriatico, dalle ghirlande di margherite gialle dipinte sulle chiglie delle barche, dalle stalle che consacrano ai volti dei Santi effigiati sulle loro pareti la vita degli animali allevati per nutrire. Una «Stella morta» apre la lirica e il quadro degli uccisi di Spagna con le braccia penzolanti sull'abisso la chiude. La poetessa vede la morte, la fotografa cattura in primo piano la figura silente del gobbo, un vecchio mendicante con un cappellaccio calato fin sopra gli occhi a nascondere lo sguardo non rivolto verso l'obiettivo, come spesso accade alle figure delle foto pozziane. Il vecchio ha in una mano un bastone e nell'altra il suo timpano d'argento, dietro di lui la luce bianca di una strada deserta, in fondo alla quale s'intravede la macchia scura d'una figura, è incapace di rompere l'effetto di solitudine generale. La didascalia della foto recitava: «Ogni anno alla fiera di settembre, passa il vecchio gobbo cui i bambini danno la baia e il trillo del suo timpano d'argento si ode a lungo fra le case, nella sera viola»<sup>40</sup>. L'unica allusione alla morte nella foto è, insomma, nell'aggettivo finale della sua didascalia, la «sera viola». La poesia ha drammatizzato la realtà che la fotografia si limita a catturare in quel non luogo sospeso tra il «mai più» e il «per sempre», del resto «l'oggettività esiste solo nelle macchine fotografiche»<sup>41</sup>, sosteneva Antonia Pozzi. Le due arti scoprono la loro complementarità sul piano figurativo, riproducono, cioè, le medesime figure, ma la poesia le drammatizza perché l'occhio

<sup>39</sup> POZZI, *La Terra*, in *Parole*, cit., p. 431.

<sup>40</sup> PELLEGGATA e DINO (a c. di), *Nelle immagini l'anima*, cit., p. 85.

<sup>41</sup> Cfr. POZZI, *Flaubert: La formazione letteraria (1830-1856)*, Garzanti, Milano 1940.

che guarda è quello della poetessa che vive e sente, la fotografia le riproduce, perché il *medium* fotografico annulla il soggettivismo dell'autorialità.

Nelle sue foto Antonia Pozzi ritrae il mondo e gli altri: gli amici, i bambini, i vecchi, le lavandaie, la mamma, le amiche, i fiori, la montagna, il mare, una baita, uno scorcio apparentemente anonimo. Sono foto belle. Lo sono anche perché, persino all'occhio del fruitore inesperto, il bianco e nero suggerisce l'idea di un tempo concluso e impersonale, scalfito solo dalla presenza di figure, fotografate quasi mai al centro dell'obiettivo e che perciò quasi mai lo guardano, perché non sono in posa, ma vivevano un pezzo di vita nell'attimo impresso sul negativo. Nella fotografia Antonia Pozzi cattura momenti di una vita, che esiste al di fuori del sé, per questo le sottrae ogni possibile elemento ecfrastrico. Alla poesia, invece, ascrive un altro compito. In una lettera del 28 settembre 1933 scriveva all'amica Lucia Bozzi, inviandole alcune poesie manoscritte:

Povere parole, asciutte e dure come i sassi e come gli ulivi; oppure vestite di veli bianchi strappati. Do a loro l'incarico di dirti quali siano la mia vita e il mio cuore di ora, e quali sono stati nel più vicino ieri; vedrai che sono montagne, bambini, acqua, fiori e sempre, con dolcezza sempre più grande ritornante, la mia *dolcissima fiaba*. Che veramente, 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...<sup>42</sup>

Poesia e fotografia non sono, perciò, su un piano paritetico dal punto di vista artistico. La fotografia è strumento per catturare indipendentemente dall'occhio che guarda, quadri reali, dietro i quali appare talvolta una forzatura critica voler leggere un'idea antecedente. Questo non significa sottrarre valore artistico alla produzione fotografica di Antonia Pozzi, ma leggerla in chiave estetica, piuttosto che euristica. È nella poesia che si può rintracciare l'intenzione euristica; nel loro essere saldamente ancorati alla sfera sensoriale visiva, approccio istintivo al reale, i versi, dopo aver dipinto il quadro reale, lo drammatizzano attraverso la presenza performativa dell'autrice, trasponendolo verso un piano universale. Uno dei motivi di originalità della poesia di Antonia Pozzi risiede proprio in questa immediatezza apparente, conseguita per sottrazione e scarnificazione del sé in ossimorico contrasto con l'accumulazione del dato sensoriale esterno (le montagne, i colori, i fiori, l'erba, il mare, gli altri). Le *Parole* sono un libro visivo, affollato di colori, luoghi e persone, ma in alcuni suoi spazi bianchi, s'insinua, epifania improvvisa, una scrittura depauperata, orgogliosa e spaventata, eppure responsabilmente pronta a mostrarsi, nella sua nudità:

Guardami: sono nuda. Dall'inquieto  
languore della mia capigliatura  
alla tensione snella del mio piede,

<sup>42</sup> POZZI, *Ti scrivo dal mio vecchio tavolo*, cit., p. 181.

io sono tutta una magrezza acerba  
 inguainata in un color d'avorio.  
 Guarda: pallida è la carne mia.  
 Si direbbe che il sangue non vi scorra.  
 Rosso non ne traspare. Solo un languido  
 palpito azzurro sfuma in mezzo al petto.  
 Vedi come incavato ho il ventre. Incerta  
 è la curva dei fianchi, ma i ginocchi  
 e le caviglie e tutte le giunture,  
 ho carni e salde come un puro sangue.  
 Oggi, m'inarco nuda, nel nitore  
 del bagno bianco e m'inarcherò nuda  
 domani sopra un letto, se qualcuno  
 mi prenderà. E un giorno nuda, sola,  
 stesa supina sotto troppa terra,  
 starò quando la morte avrà chiamato<sup>43</sup>.

Questa poesia è scritta da una diciassettenne. *La vita sognata*<sup>44</sup> sarebbe cominciata e finita nel volgere di pochi anni, ma nel *Canto della mia nudità* non c'è il lezioso *bovarysimo*, di cui avrebbe accusato i suoi versi il professor Banfi, e non c'è voyeuristico compiacimento erotico, non c'è il tipico intento ritrattistico, cui i poeti indulgono spesso. Nel *Canto* c'è una richiesta di attenzione: «Guardami: sono nuda». «Guardami» significa non solo «contemplami», ma «stai in guardia», «stai attento» allo spettacolo di una nudità olistica, esibita non in maniera provocatoria, ma come precisa scelta poetica, una nudità che non ha paura della vita e neanche della morte, perché «si sente in un destino»<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> POZZI, *Canto della mia nudità*, in *Parole*, cit., p. 102.

<sup>44</sup> *La vita sognata* è il titolo che Antonia Pozzi dà all'unico canzoniere isolato della sua produzione. Si tratta delle dieci liriche scritte per Antonio Maria Cervi, che resterà l'amore di tutta la vita, nonostante gli importanti incontri con Remo Cantoni e Dino Formaggio, entrambi riconducibili al gruppo Banfiano milanese (POZZI, *La vita sognata ed altre poesie inedite*, a c. di A. CENNI e O. DINO, Scheiwiler, Milano 1986).

<sup>45</sup> POZZI., *Mi sento un destino. Diari e altri scritti*, cit., p. 102.

