

## Antonia Pozzi: la poesia è sangue, ineludibile vita

di Tiziana Altea ✉

“Senza poesia Antonia si trovò indifesa di fronte ai marosi troppo forti della vita”. Così si chiude il libro di Fulvio Papi, nelle due versioni editoriali, *L'infinita speranza di un ritorno. Sentieri di Antonia Pozzi*<sup>1</sup>.

Il filosofo chiama la poetessa per nome<sup>2</sup>, seguendone con empatia la giovane esistenza e i nove anni lirici, con tre canzonieri d'amore – per il professor Antonio Maria Cervi, Remo Cantoni e Dino Formaggio –, senza pretendere di esaurirne “la figura intellettuale e la poesia” ma cercando di comprenderle da un “punto di vista” che permette anche “di illuminare l'orizzonte simbolico di quel tempo”.

Antonia vive della poesia come le vene vivono del sangue e il sangue è l'opposto della morte, “radicalizza la naturalità del proprio essere vivente”, che sgorga “per troppa vita” e ne trema “nel vasto inverno”. Papi, con approccio fenomenologico, connessioni temporali e tinte liriche, segue come in un flusso<sup>3</sup> i sentieri di Antonia, ascolta le sue parole, tessendone le tappe esistenziali e poetiche, mostrandone fragilità e splendore, inquietudini, tormenti, gioia, ribellioni e crolli, il continuo mettersi in discussione nella volontà, ravvivata dalle aspettative affettive, di sentirsi compiuta o di rinascere.

Nella poesia Antonia trova “la più vera se stessa” ed è un compito molto impegnativo, è “ricerca di una inalienabile identità”. Quella per cui, a suo modo, comunque lotta.

L'anno dell'esordio poetico, il 1929, Antonia ha diciassette anni e “un pazzo desiderio di donarsi”. A lui, il professor Cervi, che di anni ne ha 18 di più ed

---

<sup>1</sup> Nelle due versioni editoriali, la prima di Vienneperre (Milano 2009), la seconda di Mimesis (Milano-Udine 2013) nella collana Centro Internazionale Insubrico con introduzione di Fabio Minazzi e premessa di Brigida Bonghi.

<sup>2</sup> Quando il filosofo usa solo i nomi, per vicinanza affettiva, lo seguiamo.

<sup>3</sup> Modalità che accogliamo, legando insieme le parole di Fulvio Papi e di Antonia Pozzi, senza riferimenti bibliografici per rendere più fluido il testo.

è “un neoplatonico cristiano che s’innesta nella tradizione idealista” e la spinge “più in alto” e a essere “più buona”, con lo studio e una fede che lei non sente. Anche se, per provare a essere ricambiata e farsi capire, adotta un lessico religioso. Ma “che cosa la vocazione alle altezze dello spirito emenda di non positivo nella vita di Antonia?”, si chiede Papi, convinto che “l’influenza” del professore apra “una distinzione (se non proprio una scissione) nella sua giovanissima personalità”.

Infatti, “la purificazione del proprio desiderio, del modo profondo di essere se stessa, è quanto Antonia desidera donare per amore al fine di essere al livello desiderato dall’amato”. Un intento che tuttavia, appunto, si scontra con la sua vita desiderante ed “è nella poesia che l’uno e l’altro sentimento del proprio vivere hanno la loro rappresentazione, il segreto viene alla verità”.

Così, in *Canto selvaggio*, c’è il “felice riconoscersi come ‘soggetto-corpo’ in una scena naturale nota”, in cui la “nudità è essenziale” e “l’adorazione della propria energia come ‘forza ignota e vergine’ è il sentimento totale, esplosivo”. Mentre in *Flora alpina*, dedicata a Cervi, al centro c’è un “dono” che “non può farti del male”, una “stella alpina [...] monda e intatta”, che deve essere “segno dello spirito, privo del sangue [...] di cui, nella poesia precedente, s’abbeverava il dio morente. Sono poesie a distanza di un giorno, e mostrano i due modi d’essere di Antonia, il suo modo di desiderarsi e il suo potersi donare, quasi che il nascente rapporto d’amore richieda in realtà un oblio e un’emendazione”.

Il desiderio di dare a Cervi un figlio per risarcirlo del fratello Annunzio, morto nella Grande guerra, rientra in questo far dono di sé, che l’uomo non fa maturare dopo il rifiuto dell’avvocato Pozzi al loro matrimonio. La “maternità immaginaria” è “tortura” per Antonia, ma “è da pensare che [...] la sua identità più profonda che [...] non viene mai meno, sia stato proprio il proposito, certamente molto commovente e persuasivo per Cervi, di avere questo bambino”.

Del resto lei non sempre si adegua all’“educazione sentimentale” del professore, a un ruolo che costa “la trasformazione di sé”, un freno alla propria

forza vitale. Avere l'amato è "incompatibile" con la sublimazione, avere un corpo non si concilia con lo "stile esistenziale" incorporeo di lui. Antonia, alla fine, non riesce nella "mossa dello spirito" di morire "nella carne".

Anche così si spiega come questo "sensibile desiderio di identificazione simbolica", questa travagliata esperienza amorosa, che probabilmente contribuì al suo "precocissimo invecchiamento", venga poi superata.

La poesia mette a nudo la distanza, la mancanza, e insieme la propria differenza e originalità. Se "l'amore cerca di trovare la sua forma possibile nel mondo dell'amato", l'autenticità resta sempre una direzione: da qui il confessarsi che Cervi è "sempre lontano e quindi evocato nella custodia della propria immaginazione". Una realtà che "molto più tardi, in un 'nuovo mondo', comprenderà come un errore pieno di una inutile e dolorosa vanità".

Papi empatizza con Antonia, "ragazza con una sensibilità e un talento straordinari che, nel segreto di sé, è al di là delle figure psicologiche e sociali delle sue coetanee", ma che rischia pure "di presentarsi al giudizio del mondo priva di una qualsiasi difensiva maschera sociale". Ne legge "con grande pena" il sentimento "devastante" per Cervi che, dopo "la rinuncia", le si accartocchia dentro, ossessivamente, divenendo "un doloroso fantasma che può riconoscersi solo nella verità poetica", dove trova una vena fertile, impreziosita dagli endecasillabi. Ma è "una insensata esagerazione" ritenere che questa storia "sia stata il 'vuoto' fondamentale della sua vita, così come la mancata immaginaria maternità la 'mancanza' esistenziale assoluta. Sono anzi esperienze che Antonia riuscirà a valutare con un sereno distacco quando passano gli anni e quando, come diceva il vecchio Hume, solo una nuova passione, non la ragione, può farne dimenticare un'altra".

È con *Prati*, di fine 1931, che Antonia, come rileva Papi, inaugura "il modo definitivo [...] per interpretare un lungo periodo" della sua esistenza, il "sogno infame". E con il "forse" introduce il sospetto che la vita sia solo nel suo momento aurorale, quando il desiderio desidera senza chiudere se stesso in un contenuto: "Forse la vita è davvero / quale la scopri nei giorni giovani: / un soffio eterno che cerca / di cielo in cielo / chissà che altezza".

Peraltro, è sempre ancora il desiderio a non morire, cercando “un approdo”, *Il porto* (1933).

In questi anni le liriche hanno radice “nella condizione esistenziale dell’amore giovanile” e molte sono “forme di una rivelazione fenomenologica che sperimenta l’io racchiuso nel dolore”, con variazioni metamorfiche che aprono a “nuovi racconti e spazi poetici”. In specie riusciti, secondo il filosofo, sono i versi dove, partendo dal proprio sentire, Antonia crea immagini inattese, riesce in un paesaggismo dove l’io si cela aderendo allo sguardo, come avverrà con il realismo lirico dei suoi scatti fotografici.

C’è un doppio piano poetico, in questo tempo di elaborazione: la proiezione di sé nell’ambiente naturale e l’autoritratto pensoso tra ricordo nostalgico e bisogno di rigenerazione. *Notte e alba sulla montagna* (1933) è “un caso felice del descrittivismo metaforico di Antonia che [...] genera lo sguardo, fa proliferare le immagini in un mondo da scoprire solo nella poesia”, con quei “[...] prati / vestiti / di seta bianca – / e gli alberi, / draghi neri”.

E certe “invenzioni poetiche” sono di “irresistibile grazia”. Da subito la poesia è per Antonia una risorsa di linguaggio e stile, e “scoperta del senso più profondo dell’esperienza così come interrogativamente si propone nel momento della vita”. Per cui Papi chiarisce di volersi occupare “dell’anima, del diario, della poesia” di Antonia, cogliendone la connessione rispetto all’indicazione montaliana della possibile duplice lettura di *Parole*<sup>4</sup>, come “diario di un’anima” e come “libro di poesia”.

Dai 17 anni e almeno fino ai 23 – in quel cruciale 1935 dove Antonia scrive a Vittorio Sereni: “forse l’età delle parole è finita” – la pratica poetica è impegno nella “disciplina formale” (specie con l’endecasillabo, che varia nel tempo, accanto al verso libero) e “nella modalità solitaria e autoriflessiva” della propria avventura esistenziale.

Gli anni alla Regia Università di Milano segnano una svolta rispetto all’esperire il mondo, con gli orizzonti culturali aperti dai professori di estetica

---

<sup>4</sup> Edizione mondadoriana del 1943, parziale e con le modifiche di Roberto Pozzi.

Giuseppe Antonio Borgese, nel 1930-31, e Antonio Banfi, suo relatore nella tesi di laurea sulla formazione letteraria di Gustave Flaubert, nel novembre 1935. È nell'ambiente banfiano che, oltre a nuovi amici – quando le sorelle dell'anima sono già Lucia Bozzi e Elvira Gandini<sup>5</sup> – Antonia ritrova l'amore come dono, non corrisposto, per Remo e Dino.

La sua poesia ha “un passo temporale breve”, scandito dal “venire al cuore o venire alla mente”, e vive tra due poli. Uno reso, ad esempio, da un “capolavoro” come *Stelle cadenti* (1933), con la sua “pura pittoricità in assenza di soggetto”, dove non c'è l'io ma “una comune immaginazione plurale” e quindi dove il dettato lirico dipinge “un quadro” celando “la biografia”. L'altro trascrive l'esperienza e trova in *Nevai* (1934), nuova vetta creativa, “l'appuntamento decisivo con l'io” che “invade e ritma tutto il tessuto poetico” ed esiste “nella relazione con l'ambiente naturale”:

Io fui nel giorno alto che vive  
 oltre gli abeti,  
 io camminai su campi e monti  
 di luce –  
 Traversai laghi morti – ed un segreto  
 canto mi sussurravano le onde  
 prigioniere –  
 passai su bianche rive, chiamando  
 a nome le genziane  
 sopite –  
 Io sognai nella neve di un'immensa  
 città di fiori  
 sepolta –

io fui sui monti  
 come un irto fiore –  
 e guardavo le rocce,  
 gli alti scogli  
 per i mari del vento –  
 e cantavo fra me di una remota  
 estate, che coi suoi amari  
 rododendri  
 m'avvampava nel sangue –

L'isolamento non spegne l'io, tutt'altro, ed è “la parola ‘sangue’ decisiva per stampare il tratto autobiografico, personale, profondo, la condizione di natura

---

<sup>5</sup> Elvira Gandini sarà professoressa di italiano, al corso E del liceo Carducci di Milano, di Fulvio Papi, mentre nel D insegnava Vittorio Sereni. “Era un caso ma il ricordo di Antonia mi era prossimo senza che nemmeno lo potessi immaginare”, scrive il filosofo.

di uno stile destinale”. Di un fiore, quale Antonia si equipara, “sempre solitario, quasi inatteso, addirittura improbabile” e tuttavia di “una straordinaria vitalità”. Di una pianta montana che può “espandersi solo ai margini dei crepacci, sull’orlo degli abissi”, come la pensa Maria Corti, “compagna d’Università”.

Di origini nobili da parte di madre e con il padre, avvocato, “personaggio eminente del fascismo milanese”, Antonia nel tempo universitario matura una forte sensibilità sociale che, se “non è una vicenda etico-politica”, le fa comunque scrivere poesie come *Le donne*, dell’ottobre 1935, avvio della guerra d’Etiopia, che dice del “passaggio tra l’entusiasmo inconsapevole per l’impresa militare, un coro femminile che fa seguito al volo della squadriglia, e il lutto per il primo morto”. E *La Terra*, del novembre 1937, con i rimandi angoscianti del “vecchio gobbo” alla guerra sino-giapponese e alla “rivolta franchista” in Spagna.

Per lei è una “decisione morale e personale” riallacciare i rapporti con la famiglia Treves, antifascista ed ebrea, specie con i fratelli Paolo e Pietro, violando “serenamente” – sostiene Papi – le probabili indicazioni paterne, dopo la distanza messa per “una obbedienza distratta e passiva” e di cui si incolpa, come riporta nel diario il 4 febbraio 1935. Quindi, “supererà facilmente l’episodio di un incarceramento politico [...] – per qualche giorno – nel maggio 1935” dei due amici. E, nel 1938, “portare fiori”, in cimitero, alla “povera signora Anna” (la Kuliscioff), “ha proprio questo retroscena”.

Antonia ormai conosce “la sacra tragedia di vivere”, come scrive all’amico e poeta Tullio Gadenz l’8 maggio 1934. L’anno prima, in altre due lettere, gli aveva delineato la propria poetica, nutrita di estetica idealistica: “la poesia è una catarsi del dolore, come l’immensità della morte è una catarsi della vita” (11 gennaio); “per un’esperienza che brucia attraverso tutta la mia vita, per una adesione innata, irrevocabile, del più profondo essere, io credo, Tullio, alla poesia” (29 gennaio). Eppure le pare di non avere più voce senza il protagonismo di una sofferenza del cuore, chiuso il rapporto con Cervi. Emblematica, qui, *Preghiera alla poesia* (1934): “[...] Poesia che ti doni soltanto / a chi

con occhi di pianto / si cerca – / oh rifammi tu degna di te, / poesia che mi guardi”.

Lungo l'evoluzione stilistica e contenutistica dei versi, la “radice lirica” le resta e Antonia la “percepisce come il suo rapporto autentico con il fare poesia”. Oltre ad avere un forte interesse “per l'estetica [...] come problematizzazione teorica del fare artistico”. Tuttavia la sua poetica “era di fatto ‘in rotta di collisione’ con la fenomenologia dell'arte dell'insegnamento di Banfi”, volto a “produrre la comprensione dell'arte partendo dalla disamina dei processi che conducono alla sua costituzione”. Il razionalismo critico antidogmatico e antimetafisico del maestro deve essere stato per lei, come per altri allievi, “persino un poco traumatizzante”.

A Banfi fa leggere la raccolta *La vita sognata*, per “stabilire un ponte tra [...] il suo essere stata in modo assoluto (l'esperienza con Cervi) e il suo trasformarsi in una direzione nuova”, anche grazie all'impatto con le “personalità forti” del gruppo banfiano che – come Remo, il secondo amore – “cercano di leggere se stesse in un ampio orizzonte di senso, nella cultura”, e non, come lei, nel sentire soggettivo dell'invenzione lirica. Quest'urto, “per tutto il 1935”, non mette a rischio la sua “attitudine profonda alla scrittura poetica”. Antonia, anzi, prova a essere riconosciuta. Ma l'amico Enzo Paci le dice: “Scrivi il meno possibile”. E Banfi è “convinto del declino del lirismo in un momento storico che sta preparando una crisi mondiale [...]. C'era di fatto uno scarto inevitabile che si apriva tra riflessione filosofica ed espressione poetica e tuttavia con un altro allievo poeta, Vittorio Sereni, ci fu una attenzione molto pertinente”, evidenzia Papi. Aggiungendo che, peraltro, *La vita sognata* “era condizionata da un intimismo lirico che sembrava voler valere per se stesso, [...] documento di una sottile sensibilità femminile che solo con lo studio e il lavoro poteva essere destinato a una più valida maturazione. Il giudizio di Banfi press'a poco fu questo”.

Lavorare per la tesi su Flaubert apre ad Antonia un differente orizzonte, definitivo rispetto alla sua “destinazione” sul piano intellettuale. Ma è già la passione per Remo, nata “dalla fascinazione sensibile degli occhi, dello sguardo,

della voce, delle mani”, a portarla in una dinamica nuova, pur sempre con il “desiderio irresistibile di donarsi a una alterità che [...] la ami per un destino comune”. Così la sua poesia “scopre una sensibilità che invade lo ‘spazio interiore’, senza simboli astratti: la felicità di un rammemorare tutto sensibile che non deve essere tradotto in altro modo, [...] è catturato dal proprio corpo”.

Eppure nel diario, il 21 marzo 1935 scrive: “Attesa. Qualunque cosa Remo mi dirà, mi sembra di aver scoperto in tutte le cose un principio di corruzione, un verme nascosto. Io ho sempre teorizzato, simbolizzato, divinizzato, le contingenze particolari, proiettato in ischemi quelle che erano solo delle esperienze individuali”. La libertà di essere se stessi che lui vuole per entrambi, con una “saggezza relativistica” di “opposta pedagogia” rispetto a Cervi, la mette di fronte ai propri “schemi”: una “parola emergente e distruttiva”, questa, foriera di prime crepe nella poetica di Antonia.

Il canzoniere dedicato a Remo è “bellissimo”, il cuore rinasce. Ma i due giovani sono su “paradigmi differenti” e anche dai versi emerge l’intuizione di uno “scambio [...] ineguale”, l’irrealizzabile reciprocità tra “dita [...] rudi” (*Le mani*) e un’ “anima [...] leggera” (*Lieve offerta*).

“Spaventosi abissi” la separano dall’uomo, “di moralità soprattutto. [...] Io non so quanta ragione abbia Remo dicendo che vuol fare di me una vera donna: io credo e temo che una vera donna non sarò mai, che anzi, cercando malamente di esserlo, finirei col perdere la parte più vera e meno banale di me”, scrive a Sereni il 20 giugno 1935. E il secondo amore finisce quell’estate, con un disincanto presto raggiunto dopo il tormento e anche con una certa ironia, “una maggiore distanza di sé da se stessa” – afferma Papi –, resa possibile proprio dalla nuova esperienza affettiva.

È la stessa estate in cui Antonia, elaborando la tesi, apprende da Flaubert, in chiave anti-romantica, che l’arte è impegnativa e tenace “costruzione di una forma” e l’artista, per aprire la propria opera “alla dimensione del mondo”, è un “lavoratore dello stile impegnato in un superamento intellettuale del ‘se stesso’”.

Ma apprende anche, banfianamente, che è con la prosa che si supera quel contrasto tra *Geist* e *Leben*, tra spirito-arte e vita che coglieva nel *Tonio Kröger* di Thomas Mann, con Enzo Paci e Gianluigi Manzi, per “un atteggiamento esistenziale, una ostinazione del cuore, un’identità dolorante”. Nella nota di diario del 12 marzo ’35 si legge: “T.K. non viveva, ma *per creare*. Non vivere e non creare sarebbe da impotenti, da minorati. La nostra vita deve essere la creazione”.

Se di lei va sempre considerato il “non poter essere che come si percepisce esistere” – e dunque che è nata per donarsi, anche attraverso le parole che sono desiderio che rinasce e ritraducono l’apprendere il mondo –, già dal rapporto con Remo, che la pungolava, Antonia aveva iniziato a voler “imparare a scrivere in prosa” (ne sono segno due abbozzi sperimentali, dai tratti autobiografici) come “nuovo modo di vedere la vita, più sano e più concreto”. Etico. Per tornare magari poi alla poesia perché ora “forse [...] più completa, non più soltanto un’evasione, ma una comprensione”. E queste “sono parole banfiane, [...] ‘guardate’ più che proprie”.

Nella tesi è rispecchiata la linea banfiana-simmeliana per cui “lo spirito non è altro che il potenziamento ideale della vita”, una sua “trasfigurazione nella oggettività di un linguaggio dell’arte”. Una nuova forma determinata dalla “propria dedizione a una ricerca stilistica”. Tale approccio diventa decisivo per Antonia e non ne spezza la sensibilità lirica<sup>6</sup>.

Il 1936 è un “anno di transito” per lei, che non pensa a traguardi accademici o a pubblicare la tesi, lavoro che rientra nel suo “continuare a cercarsi, così come nella poesia, di modo che ogni sua scrittura [...] assume l’aspetto di una prova di sé, [...] dove poter leggere [...] i suoi mondi possibili”. Le liriche sono 13 e registrano “una tacitazione molto maggiore dell’io, rispetto all’oggettività dell’intreccio poetico”. Ne è esempio *Notte di festa*, dove c’è “un gusto dell’esteriorità realistica, come se la comprensione ora si esercitasse sugli altri e sull’ambiente”: “Sgrana gli occhi, soldato alpino, / stringi più forte la tua

---

<sup>6</sup> Anche se, ricordandola su “Corrente” nel 1939, Paci sostiene che la frattura vita/spirito in lei non si era ricomposta sul piano intellettuale.

ragazza: / sono venute le signorine / a ballare nella tua osteria”. E Antonia diventa “una ragazza come le altre”, non è più ‘Tonia’ Kroger, “personaggio [...] del resto destinato a scomparire”, e partecipa alla festa: “Come sono strane / queste mie spalle nude [...] / io canto / un sonnolento ritornello”. Salvo, sul finale, tornare alla trasfigurazione poetica: “E già sui vetri illividesce e intesse / gelate fioriture l’alba: / segna / palpebre viola, / pallide labbra nella stanza spenta”.

Dell’ingresso di Dino nella sua vita è segno la “bellissima” *Periferia in aprile*, del 1937, lirica tra le sette del terzo canzoniere d’amore, scritto tra quell’anno e l’estate 1938. Il giovane è per Antonia come “l’acqua, neve di alta montagna [...], inevitabile forza della vita”. L’amore, “scoperta fondamentale della alterità”, impatta però con la durezza di cui può il mondo, che è fiori di prato ma anche “fiori terrosi” di città.

Il canzoniere diverge dai precedenti, non è “l’insegnamento ideale che tende all’ordine della sublimazione, e nemmeno il fascino estetico che non sta nel perimetro dell’anima [...]”, qui il sentimento nasce “dalla relazione diretta che accade [...], dal conoscere ‘con la pelle’”. E *Voce di donna* (1937) è emblematica di un sentimento “percepito tutto nella sua alterità e quasi nella fedeltà al suo destino”, nella dimensione ai margini della sposa di un soldato che, con “invincibile empatia”, supera la lontananza rinascendo “desiderio di se stessa, corpo dell’amorosa dedizione” e con gioia tenace “alla semplice esistenza dell’altro”.

Grazie al rapporto con Dino (e altri del suo “giro”), Antonia viaggia non come d’abitudine ma “in un mondo inatteso”. Ed è sgomento per “lo spazio vivente della periferia della Milano degli anni Trenta, dei quartieri operai, delle case popolari [...]. Il lavoro duro, l’indigenza totale, la malattia, l’abbandono sociale. [...] Per Antonia è un apprendistato morale dove pena, smarrimento e aiuto pratico [...] si confondono”. Così il suo sguardo dalle montagne, “orizzonte di vita, prova di sé, simbolo spirituale”, atterra sulle fabbriche, “luogo di altri uomini, simili ma ignorati, [...] artificio del mondo”. E le “betulle spaesate” di *Periferia* (1938) rappresentano “una frattura con l’abitudine estetica di sé

(boschi, stelle, montagne, fiori)”. Il luogo della poesia cambia, le stelle da un po’ di tempo si sono fatte nebbiose e Antonia segue i “passi fangosi” della “cara vita” come un “pezzo muto di carne”, cioè “senza il proprio linguaggio” eppure, nel nuovo perturbante e destabilizzante scenario esistenziale, trovando anche “un modo del tutto diverso di stare nel linguaggio poetico”.

Per “non morire”, Antonia ha bisogno “di soffrire ancora a lungo per amore di fantasia”, come chiede in augurio alla madre in una lettera mai spedita del 29 gennaio 1938. È questa “una drammatica identificazione del limite della propria esistenza che precede tuttavia quello che, certamente dall’estate, sarà un nuovo sentimento di sicurezza di sé e del proprio progetto avvenire”. In testa lei ha il romanzo storico da comporre sulla sua pianura lombarda (dal 1870 circa e fino ai suoi giorni), nel cuore l’attesa di una vita condivisa con Dino.

La poesia continua a rivelare, anche i “giochi della distanza” tra loro (d’età, con i due anni in più di lei, che “in quel tempo sono importanti”; di condizione sociale, storia personale, indole, orizzonti). E anche se è “canto della distanza [...] e la distanza diventa i luoghi della poesia”, è la poesia la voce di Antonia.

Allora la morte non è quando, nel settembre 1937, arriva l’angelo (“la sensazione *fisica* di averlo vicino”) che “può rappresentare il discorso muto del destino”. Ma si manifesta con “il precipizio funesto cui conduce la solitudine quando [...] non è più in grado di percorrere le metafore della poesia”, vedi in *Nebbia*, scritta un mese dopo. Antonia lo aveva già prefigurato ne *La porta che si chiude*, “poesia straordinaria” del 1931, quando diventa “tragico il rapporto tra le parole e la possibilità dell’”anima’ di trasformarle in proprio discorso”.

La poesia esprime la vita anche quando il sentiero da percorrere è un’”aggressione sensibile”, una *Via dei Cinquecento* (1938) che rappresenta “la lettura sconvolgente di un altro mondo, per quanto ha di disastrante riguardo il poter essere l’Antonia di prima”, di fronte alla “fame non appagata, / gli urli dei bambini non placati, / il petto delle mamme tistiche / e l’odore – / odor di cenci, d’escrementi, di morti – / serpeggiante per tetri corridoi”. E la penna trova temi e termini “inusitati che piegano il testo poetico verso un

espressionismo senza confini semantici, e tuttavia essenziale”. Ancora, con la poesia Antonia palesa di voler superare il confine con Dino, che “diventa l’occasione della conoscenza” e “amare significa anche trovarsi nella condizione di imparare ad ‘abitare’ di nuovo”.

Tra le incertezze, un affidarsi permette di andare. Mentre si apprende “un con-essere della differenza umana, la fine di una spontanea centralità [...]. Un’impresa che richiede coraggio, nuovo senso del tempo e del suo uso personale (progetto di sé)”.

Lo sguardo ora punta alla pianura che diventa simbolo di un “possibile futuro” e di una diversa vita, nel “desiderio di trasformazione di sé anche attraverso una rottura di quello che era stato (ed è rimasto)”. Ma le montagne, appunto, sono inestirpabili radici, fino a sceglierle come ultima dimora, con la sepoltura a Pasturo. Un legame forte, riflesso nell’opera poetica, e in *Sera* e *La grangia*, del 1933, “le montagne sono ormai divenute appartenenza non solo emotiva ma tesoro del linguaggio, ambiente medesimo della poeticità”.

È da *Le montagne*, del 9 settembre 1937, che Papi trae il titolo di questo suo libro. Una lirica che attesta dell’evoluzione avvenuta in Antonia, in modo espressivamente drammatico:

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

Mute in grembo maturano figli  
all’assente. (Lo chiamaron vele  
laggiù – o battaglie. Indi azzurra e rossa  
parve loro la terra). Ora a un franare  
di passi sulle ghiaie  
grandi trasalgon nelle spalle. Il cielo  
batte in un sussulto le sue ciglia bianche.  
Madri. E s’erigon nella fronte, scostano  
dai vasti occhi i rami delle stelle:  
se all’orlo estremo dell’attesa  
nasca un’aurora

e al brullo ventre fiorisca rosai.

Qui le montagne non sono più “proprio *Heimat* [...] ma diventano potenti figure metaforiche [...], il senso del loro apparire evoca una storia”. Ecco il cambio di passo. “È il momento in cui l’io, fervido nella vera speranza di una storia d’amore, trova in se stesso [...] figure proprie come le montagne che si trasformano in narrazioni altre di una scena dove storia e affettività entrano in collisione [...]. Le madri-montagne sono la permanenza del luogo che diviene la continuità dell’affetto [...]. È interessante – sottolinea Papi – che il titolo della poesia giochi sulla continuità referenziale del tema, mentre al contrario i versi narrano una storia che accade all’essere madre nel mondo. Con una notazione di speranza”.

È il fare poetico la voce autonoma di Antonia, il suo più proprio sentiero. Anche sfociando da un’interpretazione estetica a una etica del mondo della vita. Ma “per avere una direzione ha bisogno (o lo crede) del ‘carattere energetico e ottimistico di Dino”.

La supplenza che tiene dal 1937 alle inferiori dello Schiaparelli di Milano viene riconfermata nel 1938. Dall’agosto non scrive più versi. E se la “risorsa poetica [...] fosse venuta meno?”

Il mondo le si è spalancato davanti nella sua miseria e prepotenza, ma ora ha la certa aspettativa di avere trovato in Dino il suo compagno. Cimentarsi nella prosa diventa chiodo fisso, scegliere di farsi autrice di un romanzo storico è “una propria questione morale, un senso di sé, e [...] una ragione affettiva di identità con la nobile famiglia della nonna materna”. Un impegno che potrebbe durare tutta la vita e anche non portare a nulla, su un sentiero comunque nuovo, in pianura, tra le proprie “radici terriere” e magari con all’orizzonte “due stanze rustiche sul Ticino”.

Ai propositi personali si affiancano i tempi bui. A causa delle leggi razziali, i Treves vanno in esilio. Apprenderlo per lettera da Paolo è “come un fulmine a ciel sereno”. Se “nel 1938 solo chi, oltre ad essere ebreo, avesse una educazione politica antifascista era in grado di comprendere quale fosse il significato dei provvedimenti in una situazione in cui il governo italiano aveva stretto una alleanza con la Germania di Hitler”, nella lettera del 23 ottobre

1938, in risposta all'amico, Antonia sa della sua "identità politica e culturale", segnala Papi.

D'altra parte, già "i temi più direttamente storico-politici" di *Eyeless in Gaza* di Aldous Huxley, evitati da Antonia nella relazione tenuta in Università nell'aprile 1937, e che invece per Paolo Treves "potevano comporsi in una visione etica antifascista", è probabile giungessero a lei "come pedine di un mosaico potenziale che cominciano a rendere fastidiosi i luoghi comuni politici ripetuti in famiglia e patrimonio di un ambiente sociale".

Frequentando i Treves e Dino, "socialista nell'animo", Antonia matura consapevolezza. Da qui la denuncia che lascia, con il suicidio, nel suo testamento (ricostruito a memoria "per obbligo morale di fedeltà" dal padre, dopo la distruzione dell'originale): "Fa parte di questa disperazione mortale anche la crudele oppressione che si esercita sulle nostre giovinezze sfiorite".

Quando Dino si sottrae alle sue attese, Antonia si trova "del tutto indifesa di fronte al vuoto che era costretta a percepire: il suo nuovo, e molto più ricco e concreto, desiderio di donarsi assumeva l'aspetto di una devastante immaginazione. La trasfigurazione poetica era lontana, troppo esposta l'esperienza".

Ricerca "un'inalienabile identità" fuori dalla poesia, perché bisogna diventare "una vera donna" e perché "può cambiare la qualità dell'esperienza", rappresenta per lei "l'urto tremendo, / l'urlo mortale / delle parole non nate".

Eppure Papi ritrae come "troppo rigida e 'causalistica'" l'idea di un influsso negativo di Banfi nella "svolta" di Antonia verso la prosa, avendo il maestro "il merito di averle indicato un suo ulteriore sviluppo intellettuale e psicologico".

Non le basta. E si ferma "nei prati prossimi all'abbazia di Chiaravalle, un luogo per lei pieno di echi felici", la sua voce un continuo "ritorno".

---

Questo lavoro è fornito con la licenza  
[Creative Commons Attribuzione - Condividi allo stesso modo 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

