

## «PALPITANTE, RIDENTE, NOSTALGICA, APPASSIONATA»: LA LINGUA DEI DIARI DI ANTONIA POZZI

Giuseppe Sergio<sup>1</sup>

1. Il *corpus* delle scritture private di Antonia Pozzi (1912-1938) risulta fondamentalmente bipartito in diaristiche ed epistolari; un posto tutto sommato marginale, anche se non privo di interesse, lo occupano le postille vergate in margine a testi di studio o di piacere e le note, talvolta dedicatorie, di cui la poetessa usava corredare foto e cartoline. Lo stato degli studi pozziani ha raggiunto negli ultimi decenni, a partire dagli anni Ottanta, risultati più che soddisfacenti, risarcendo abbondantemente l'iniziale disattenzione nei confronti dell'opera di Antonia Pozzi: si può infatti dire che la bibliografia critica sia arrivata a coprire ogni manifestazione del suo breve tragitto terreno, valorizzandone giustamente l'opera fotografica, ma anche squadernandone appunti universitari, prove di traduzione, abbozzi di romanzo, ecc.

In questa sede si presenta un contributo allo studio linguistico dei diari, che va a integrarsi a uno precedente dedicato alle lettere<sup>2</sup>. Rientrando nel più vasto e difficilmente demarcabile metagenere autobiografico, i diari condividono con le lettere un'ampia area di intersezione: per entrambi il centro della rappresentazione è infatti occupato dall'io di un autore-narratore-protagonista che continuamente vi si declina e autorappresenta, nel tempo e nello spazio. Oltre che da un punto di vista coscienziale, i due generi sono avvicinati dalla precipua funzione comunicativa, ma mentre la lettera implica un dialogo con altri, seppur *in absentia*, il diario instaura un dialogo con sé stessi, tipicamente *pro futura memoria* di emozioni del presente o del passato prossimo. Il diverso indirizzamento, con le relative conseguenze sui piani della sincerità e dell'accuratezza logico-espressiva, è ciò che invece più allontana la scrittura diaristica da quella epistolare, anche se i due generi tornano a ravvicinarsi sul piano più strettamente linguistico per la condivisione di una cornice personale deittica inchiodata ai tre capisaldi dell'*ego* dello scrivente, del suo *hic* e del suo *nunc*. In linea generalissima ne consegue un uso privilegiato della prima persona singolare, la precisazione delle coordinate spazio-temporali (attraverso indici deittici e specifiche del luogo e della data di stesura) e una testualità intermittente che frammenta l'epistolario in lettere e il diario in pagine a cadenza calendaria.

Tale frammentarietà ostacola la percezione e la fruizione dei diari come opere a tutti gli effetti, dotate di un'alfa e di un'omega: difatti non sarebbero «des "œuvres" à

<sup>1</sup> Università degli Studi di Milano.

<sup>2</sup> Giuseppe Sergio, «*Di me, che dirti?»: la lingua delle lettere di Antonia Pozzi*, in Graziella Bernabò *et alii* (a cura di), *...E di cantare non può più finire... Antonia Pozzi (1912-1938)*, Milano, Vienneperre, 2009, pp. 289-331. Alla poetessa e fotografa è dedicato il sito monografico <[www.antoniapozzi.it](http://www.antoniapozzi.it)>, costantemente aggiornato anche nella bibliografia.

proprement parler: elles n'ont ni le caractère d'achèvement, ni les vicissitudes que supposent la publication, la diffusion, l'entrée dans le circuit commercial. Même si les correspondances et les journaux intimes sont finalement publiés, ils restent marqués par cette liberté, cette absence de forme qu'ils doivent à leur origine même»<sup>3</sup>. È sempre il *nunc* a contrassegnare il diario, peraltro come le lettere, all'interno del metagenere autobiografico, per lo scarto minimo fra il tempo della scrittura e quello degli eventi raccontati e per la più o meno regolare periodicità dello scrivere. È quest'ultima l'unica «clausola apparentemente lieve, ma temibile» cui, secondo Maurice Blanchot, sottostà il diario: esso

deve rispettare il calendario. Questo è il suo patto. Il calendario è il suo demone, l'ispiratore, il compositore, il provocatore e il guardiano. Scrivere un diario intimo, è mettersi temporaneamente sotto la protezione dei giorni comuni, mettere la scrittura sotto questa protezione, e anche proteggersi dalla scrittura, assoggettandola ad una regolarità felice che ci si impegna a rispettare. Quello che si scrive si radica allora, lo si voglia o no, nel giornaliero e nella prospettiva che il giornaliero delimita<sup>4</sup>.

L'iscrizione calendaria, nota appunto in letteratura come *loi de Blanchot*, delimita temporalmente gli eventi narrabili e al contempo funge da garanzia di verità contro eventuali sconfinamenti che possono derivare da una rielaborazione più approfonditamente pensosa, fino ad arrivare alla menzogna.

**2.** I diari di Antonia Pozzi rientrano nell'ambito delle scritture private e non semplicemente autobiografiche, poiché – con la sola, parziale eccezione del *Quaderno* (§ 3.1) – nulla fa ritenere che Antonia pensasse a un destinatario altro da sé. Se però, per un verso, la lettura dei suoi diari assomiglia a quella che oggi chiameremmo un'infrazione della *privacy*<sup>5</sup>, per altro verso di autobiografismo può dirsi quasi interamente intrisa l'opera poetica di Antonia Pozzi. Non a caso Montale presentava la possibilità di leggere *Parole*, oltre che «come un libro di poesia», anche «come il diario di

<sup>3</sup> Béatrice Didier, *Le journal intime*, Paris, PUF, 2002, p. 190 [I ed.: 1976].

<sup>4</sup> Maurice Blanchot, *Il libro a venire*, Torino, Einaudi, 1969, p. 187 [ed. orig. *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1949].

<sup>5</sup> Analogamente a quanto già avveniva per le lettere, indirizzate dalla poetessa ai famigliari, agli amici, agli amori (cfr. G. Sergio, «*Di me, che dirti?*», cit., pp. 291-294). A dispetto della segretezza che in teoria dovrebbero contraddistinguerli, oggigiorno sono molti i diari pubblicati: per il dominio italiano, tra i più noti, si possono ricordare quelli di Alfieri, Tommaseo, Pavese, Alvaro, Montale. Di una certa significatività è anche la letteratura critica, ma soprattutto in ambito francese, anglosassone e russo, mentre da noi rimane ancora poco frequentata, a testimonianza forse del discredito del diario quale opera letteraria. Cfr. però Anna Dolfi (a cura di), «*Journal intime*» e *letteratura moderna. Atti di seminario*, Roma, Bulzoni, 1989; Maria Luisa Betri, Daniela Maldini Chiarito (a cura di), *Scritture di desiderio e di ricordo. Autobiografie, diari, memorie tra Settecento e Novecento*, Milano, FrancoAngeli, 2002; Anna Dolfi et alii (a cura di), *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, Pisa, ETS, 2008; Clara Capello, *Il Sé e l'Altro nella scrittura autobiografica. Contributi per una formazione all'ascolto: diari, epistolari, autobiografie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001; in prospettiva di genere, Marina Caffiero, Manola Ida Venzo (a cura di), *Scritture di donne. La memoria restituita*, Atti del convegno (Roma, 23-24 marzo 2004), Roma, Viella, 2007.

un'anima», considerando «da non-poesia, l'eloquenza» della raccolta «come la ineliminabile, necessaria matrice di un'arte» che non ha potuto svilupparsi compiutamente a causa della morte prematura della Pozzi<sup>6</sup>.

Nonostante la frequentazione di «sottogeneri assai diversi, dalla lirica-frammento alla poesia-raccontino, dal compianto al ritratto, dalla rievocazione onirica all'autoanalisi in versi»<sup>7</sup>, che poteva autorizzare a definire Antonia «un alveare di direzioni poetiche»<sup>8</sup>, in *Parole* lo spessore autobiografico risulta particolarmente vistoso e talvolta perfino ingenuo, con l'eccezione della «produzione tarda in cui risuona l'eco espressionista [...] con riferimenti alla putrefazione, alla corruzione, alla morte, e un'attenzione per la dimensione sociale rimasta fino ad allora piuttosto periferica nell'orizzonte dei suoi interessi»<sup>9</sup>. Soprattutto nelle prime prove, invece, l'immediata trasposizione poetica di sentimenti e fatti della giornata comporta un'inadeguata rielaborazione sui piani contenutistico e formale. Il *labor*, anche qualora vi si ottemperi, viene mimetizzato nell'urgere della relazione, come ad esempio avviene per gli endecasillabi sciolti della giovanile *Amore di lontananza*:

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

Milano, 24 aprile 1929<sup>10</sup>

<sup>6</sup> Eugenio Montale, *Parole di poeti*, "Il Mondo", 1 dicembre 1945, p. 6; ora in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, pp. 634-639; le cit. a p. 636. Cfr. anche, su posizioni analoghe, Stefano Raimondi, «*Dio maledica la primavera*». Antonia Pozzi e l'inadeguatezza delle parole, in G. Bernabò et alii (a cura di), *...E di cantare*, cit., pp. 159-177; ivi, alle pp. 581-593, Graziella Bernabò (*Una donna e una poesia in anticipo sui tempi*) evidenzia invece gli aspetti tematici più originali della Pozzi. Per una ricognizione metrico-stilistica, che in qualche misura circoscrive alle prime prove l'«impressione [...] di una poesia scarsamente elaborata e monocorde», vd. Giuseppe Strazzeri, *La conquista di un'identità tecnica nella poesia di Antonia Pozzi*, in "Acme", 1994/XLIX, pp. 67-77.

<sup>7</sup> Claudio Milanini, *Tempo e spazio nella poesia di Antonia Pozzi*, in G. Bernabò et alii, (a cura di), *...E di cantare*, cit., pp. 115-131, a p. 119.

<sup>8</sup> Luciano Anceschi, *Prefazione* a Id., (a cura di), *Linea lombarda. Sei poeti*, Varese, Magenta, 1952, pp. 5-26, a p. 17.

<sup>9</sup> Ornella Spano, *La fucina di una poetessa. I "Diari" di Antonia Pozzi*, in A. Dolfi et alii (a cura di), *Memorie, autobiografie e diari*, cit., pp. 309-317, a p. 314.

<sup>10</sup> Si cita dalla più recente raccolta di scritti, in versi e in prosa, di Antonia Pozzi, *Poesia che mi guardi*, a cura di Graziella Bernabò e Onorina Dino, Bologna, Sossella, 2010, p. 42. Sulla prima produzione poetica della

La spontaneità di una poesia poco sedimentata che nasce e si nutre della realtà di fatti vissuti o sentiti – lo «scoglio» in cui cioè imbatte tanta poesia femminile<sup>11</sup>, fino a potersi crociantemente interrogare sulla sua stessa possibilità di esistere – avvicina le *Parole* pozziane alla forma diaristica e al contempo le spinge verso una zona limitrofa del dominio letterario tradizionalmente e gerarchicamente inteso, da cui, come abbiamo accennato, il diario è stato a lungo escluso:

L'essenza della letteratura nel senso stretto, soprattutto della *poiesis*, della poesia, esclude il diario, perché nella letteratura l'importante non è il fatto notato, ma l'atto e la maniera di notarlo, e nella poesia la realtà dei fatti descritti viene perfino sospesa, la effettività della cosa riferita viene negata e presentata come immaginaria o illusoria. Già Aristotele ha osservato che la poesia non presenta quello che è (i fatti), ma quello che può o deve essere, e il lettore di opere poetiche accetta i fatti descritti non come veri, ma come verosimili. Leggendo, entra in un universo speciale, in cui non basta più la effettività delle cose, ma dove le cose devono essere giustificate per un senso, un significato, un valore che assumono in un ordine o organismo significativo o estetico<sup>12</sup>.

Se quella di Antonia Pozzi non è *in toto* poesia d'occasione, ma anzi sa levarsi, è altrettanto innegabile la profonda convergenza con le scritture private, poiché entrambe fioriscono in quel triangolo che ha per vertici l'*ego*, l'*hic* e il *nunc*. Da ciò derivano inevitabili interrelazioni fra poesie e diari, di cui danno prova, a partire dal '33, singoli rimandi intertestuali. Essi sono spiegabili con la circolazione degli stessi temi e dunque delle stesse parole all'interno delle varie declinazioni della scrittura pozziana e non tanto, o solo episodicamente, col fatto che Antonia usasse coscientemente il diario come quaderno di lavoro in cui depositare impressioni da riprendere successivamente in poesia.

Mettendo esemplarmente a confronto lo scritto diaristico del 4 febbraio 1935 con la poesia temporalmente più attigua, *Un destino*, datata al 13 febbraio dello stesso anno, non può sfuggire il riecheggiamento lessicale e tematico. Quest'ultimo in particolare riappare non solo decantato, ma anche cambiato di segno: mentre nella pagina di diario Antonia si interrogava tormentosamente sul valore e anzi sulla stessa liceità dei propri versi, nella poesia manifesto *Un destino* il nodo viene risolto in un ottimismo fattivo e fiducioso, nell'accettazione cioè di un destino diverso e per l'appunto poetico:

Pozzi, vd. l'*Introduzione* di Onorina Dino ad Antonia Pozzi, *Poesia, mi confesso con te. Ultime poesie inedite (1929-1933)*, Milano, Viennepierre, 2004, pp. 9-22.

<sup>11</sup> E. Montale, *Parola di poeti*, cit., p. 635.

<sup>12</sup> Wolfram Krömer, *La relazione problematica fra diario e letteratura e la trasformazione del diario in opera artistica da parte di Goethe e di Gide*, in Gianfranco Folena (a cura di), *Le forme del diario*, numero monografico dei «Quaderni di Retorica e di Poetica», Padova, Liviana, 1985, pp. 67-71, alle pp. 67-68. Si ricordi però che la poesia autobiografica vanta di una tradizione secolare, in Italia modernamente inaugurata dai *Rerum Vulgarium Fragmenta*: «Petarca [...] non ci ha lasciato un diario, anche se la disposizione diaristica ha in lui il primo campione moderno e anche se i *Fragmenta* si configurano come una sorta di diario trascendentale» (Gianfranco Folena, *Premessa*, ivi, pp. 5-10, a p. 6).

Lumi e capanne  
ai bivi  
chiamarono i compagni.

A te resta  
questa che il vento ti disvela  
pallida strada nella notte:  
alla tua sete  
la precipite acqua dei torrenti,  
alla persona stanca  
l'erba dei pascoli che si rinnova  
nello spazio di un sonno.

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.

13 febbraio 1935<sup>13</sup>

Lo spunto per la riflessione diaristica del 4 febbraio derivava ad Antonia dalla promessa fatta al professor Antonio Banfi, con cui stava preparando una tesi di laurea su Flaubert, di mostrargli i suoi versi *orribili* e anche inutili, se rapportati al razionalismo critico-conoscitivo e pragmatico del maestro<sup>14</sup>. Sia nel diario che in *Un destino* ricorre il tema dell'esclusione di Antonia dal consorzio civile, ma mentre nel primo caso è vissuto

<sup>13</sup> A. Pozzi, *Poesia che mi guardi*, cit., pp. 313-314. Cfr. ivi, p. 280, i versi finali dell'ancora dubitativa *Pregghiera alla poesia*, datata 23 agosto 1934: «Poesia che ti doni soltanto / a chi con occhi di pianto / si cerca – / oh rifammi tu degna di te, / poesia che mi guardi.»

<sup>14</sup> Cfr.: «Perché gli ho detto che scrivo degli orribili versi? // Ma che diritto ho io di parlare dei miei versi, come di qualche cosa che giustifichi la mia inerzia, la mia inattività pratica? Quando proprio dal dubbio, dalla sfiducia radicale nel valore delle mie pagine, mi è nato questo stato d'animo d'oggi, questa febbre di veder chiari i miei limiti, questa volontà di accentramento?». Gli scritti diaristici sono stati finalmente ripubblicati, con numerosi aggiustamenti e l'inclusione di passi fino ad allora inediti, in A. Pozzi, *Poesia che mi guardi*, cit., pp. 405-430, da cui cito.

con sofferenza e viene contestualizzato, diremmo consustanziato nelle pur costruttive critiche che Antonia riferisce di aver ricevuto dai propri amici<sup>15</sup>, in poesia questa separatezza dai «compagni» attirati «ai bivi» della vita da «[l]umi e capanni» (vv. 1-3)<sup>16</sup> acquista un respiro più ampio, si eleva dalle contingenze fino a diventarle grata: infatti ora è chiara la scelta di rifugiarsi panisticamente nella natura (strofa II) e soprattutto di cantarla (strofe IV e V). Trova così compimento e accettazione l'ipotesi espressa nel diario di una propria possibile autorealizzazione, per lei «[s]empre così smisuratamente perduta ai margini della vita reale»<sup>17</sup>, attraverso la parola poetica, anche se questo giocoforza comporta una coraggiosa rinuncia alla vita vera<sup>18</sup>. La pagina di diario e *Un destino* si allineano inoltre per una serie di richiami tematici, come lo scoramento per la riconosciuta impossibilità di donarsi perché una «foce [...] non esiste», che in poesia diventa il suo «lento / [...] andar di fiume che non trova foce» (v. 16), e come il ponderoso fardello che nel diario le derivava dal rifiuto del “secondo amore” Remo Cantoni («tutto il mondo nelle sue parole mi rimetteva sulle spalle la responsabilità di me stessa»), che in *Un destino* diventa più sinteticamente il «peso del suo volto» (v. 23), suo di Antonia. Altre risonanze acquistano invece segno positivo nel passaggio da diario a poesia: la *sete* dapprima immeritatamente soddisfatta, perché l'acqua intorbidata da Antonia stessa veniva ripulita da altri, in *Un destino* è appagata dalla «precipite acqua dei torrenti»; il *dolore* per la propria solitudine, nel diario ritenuto sterile in quanto «armatura» e scusa a giustificazione della propria infelicità, è ribaltato in «gioia di continuare sola / nel limpido deserto dei suoi monti» (vv. 26-27)<sup>19</sup>.

Scrivere versi era per Antonia Pozzi una pratica e insieme un'esigenza pressoché quotidiana, una necessità cui adempiva con la cadenza tipicamente riservata a lettere e diari: a confermarlo basterebbe il solo dato numerico delle circa trecento liriche di cui si compone *Parole*, stese in un lasso di tempo di soli nove anni (1929-1938). Avvicinano le poesie alle scritture private anche l'apparato paratestuale, che correda le poesie di date e – ma meno sistematicamente – dell'indicazione del luogo di composizione, e il fatto che

<sup>15</sup> Antonia fa riferimento esplicito ai colloqui intercorsi con Remo Cantoni, Enzo Paci e Piero Treves, così concludendo: «[g]li schemi della mia personalità si sono rotti a contatto con le loro personalità forti. Mi hanno fatto molto bene, perché non hanno avuto nessuna pietà. E sono indulgenti solo quando in realtà me lo merito, non quando immagino di meritarmelo. Sono delle realtà vive che mi rispondono, non si prestano ad essere visioni.»

<sup>16</sup> Vd. anche vv. 13-14. Si noti come l'intera impalcatura della poesia risponda a questa contrapposizione fra gli altri (I e III strofa) e sé stessa (II e IV), fino alla risolutiva strofa finale. Nelle strofe II e IV – entrambe aperte da forti avversative: «A te resta», «Ma sul lento / tuo andar» – ricorrono peraltro con alta frequenza pronomi e aggettivi di seconda persona singolare rivolti da Antonia a sé stessa, rinforzati da varie allitterazioni in *-t-*.

<sup>17</sup> Lettera a Remo Cantoni del 19 giugno 1935, da Antonia Pozzi, *L'età delle parole è finita. Lettere 1923-1938*, a cura di Alessandra Cenni e Onorina Dino, Milano, Archinto, 2002, p. 190.

<sup>18</sup> Cfr., dalla stessa pagina del 4 febbraio 1935: «Ma nemmeno quel cielo mi voleva, anche quel cielo non risolveva niente, e non era mio, né io sua. Mio sarebbe solo se lo potessi eternare attraverso la mia persona, assorbire e riesprimere da me, nutrito del mio sangue umano per andare fra gli uomini». Effettivamente il 1935 si risolverà per Antonia in un anno di «adesione al lavoro poetico semplicemente straordinaria»: Graziella Bernabò, *Per troppa vita che ho nel sangue. Antonia Pozzi e la sua poesia*, Milano, Vienneperre, 2004, p. 216.

<sup>19</sup> Le *libere stelle* del v. 18 sono invece anticipate, nella pagina di diario del 6 febbraio, dalle *stelle libere* precluse all'amica Lucia Bozzi, vista la sua imminente monacazione: «[i]l più terribile pensiero è questo: che io alla sera potrò ancora andare in un prato sotto le stelle libere e lei starà, per tutte le sere della sua vita, in un dormitorio, vicino a dodici letti di bambine sconosciute.» (6.II.35).

le poesie siano «trascritte quasi sempre su quaderni secondo l'ordine cronologico di composizione»<sup>20</sup>. Che però si tratti di un avvicinamento e non di una sovrapposizione *tout court* fra poesia e diario è posto in luce dallo stesso Milanini quando nota che, data la pubblicazione postuma, non è detto che l'ordinamento cronologico fosse quello «definitivo, che l'autrice intendesse presentare i suoi versi, nel loro insieme, come testimonianze contemporanee al vissuto». Del resto l'indicazione spazio-temporale «non ha sempre lo stesso valore: talora fa corpo col testo, ne è parte essenziale (un po' come avviene nella sezione eponima del *Porto sepolto* ungarettiano), altre volte è una semplice aggiunta, una sorta di *pro memoria* che risponde a una personalissima esigenza [...] di fermare il tempo»<sup>21</sup>.

La percezione del tempo che scorre inesorabile accompagna Antonia fin da quando è «ancora quasi bambina»: è lei stessa ad annotare nel *Quaderno*, a consuntivo della giornata di Natale 1926, la sua

paura, e non so di che: non di quello che mi viene incontro, no, perché in quello spero e confido. 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. Ma, come della rena restano, nelle rughe della pelle, dei granellini sparsi, così anche del tempo che passa resta a noi la traccia.

«[S]e pure alcunché di doloroso o di violento è passato nella *sua* vita tranquilla», la traccia lasciata dal tempo è spessa e di segno quasi del tutto positivo: di qui il rimpianto per il passato, la gioia di assaporare il presente e nessuna fretta di vivere il futuro, «perché non *sa se* in avvenire potrà ancora essere così»<sup>22</sup>.

**3.** Nella realizzazione pozziana il genere diaristico si declina secondo tre diverse modalità: in un *Quaderno* steso tra gli ultimi giorni del '25 e gli ultimi del '27, in parte sotto forma di saggio scolastico; in *Note di Viaggio*, a resoconto delle giornate dell'8 e 9 aprile 1933 trascorse fra Roma, Caserta e Napoli; infine, nelle pagine di un *Diario* vero e proprio, compilato fra il '35 e il '38<sup>23</sup>. I diversi momenti di elaborazione – per cui seguiamo maturare l'Antonia ancora bambina del *Quaderno* nella giovane donna delle *Note di Viaggio* e del *Diario* – e le diverse occasioni che ne hanno portato alla stesura,

<sup>20</sup> C. Milanini, *Tempo e spazio nella poesia di Antonia Pozzi*, cit., p. 116.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Antonia Pozzi era in effetti l'unica e adorata figlia di una delle famiglie più in vista del suo tempo: il padre Roberto era un avvocato di successo, gradito al regime anche se non particolarmente fervente, mentre la madre Lina la imparentava alla nobile famiglia dei Cavagna Sangiuliani di Galdana; la nonna Maria, affettuosamente “Nena”, era inoltre nipote di Tommaso Grossi. Gli episodi tragici cui si fa cenno sono forse il suicidio del nonno paterno e quello della zia Emma, che si era tolta la vita nel 1905, a soli diciassette anni. Per le vicende biografiche di Antonia si rimanda all'ottima monografia di G. Bernabò, *Per troppa vita*, cit. Romanzata fino all'imbarazzante è la biografia di Alessandra Cenni (*In riva alla vita. Storia di Antonia Pozzi poetessa*, Milano, Rizzoli, 2002), per molti tratti anche manipolatoria, come ha mostrato Onorina Dino, “Il volto nuovo” ovvero il tradimento di Antonia Pozzi, in “Otto/Novecento”, 2002/XXVI, n. 3, pp. 71-108.

<sup>23</sup> Traggo questa utile tripartizione dalla prima edizione curata da Onorina Dino, per Scheiwiller, nel 1988.

conducono inevitabilmente ad esiti stilistici e tematici molto differenti: per questa ragione si è ritenuto più proficuo considerare a sé le tre tipologie.

Questa eterogeneità è un caso esemplare della magmaticità e della scarsa formalizzazione che gli studiosi attribuiscono alla forma diaristica, al punto che se ne è negata l'esistenza come genere letterario<sup>24</sup>: il diario presenterebbe difatti una forma «[s]emplice ovvero cava, non preliminarmente connotata e quindi capace di piegare il *modus* diaristico sino ad includere le tematiche e le occasioni più disparate»<sup>25</sup>.

3.1. Prima manifestazione pozziana del diario sono dunque i nove scritti che costituiscono il *Quaderno*. Essi vengono tramandati appunto da un quadernetto dei compiti, le cui molte correzioni fanno supporre che si trattasse – almeno per i primi scritti – della brutta copia di saggi scolastici. La giovanissima Antonia pone mano al *Quaderno* in due principali *tranches*: durante le vacanze natalizie del '25 e durante quelle del '26, con due sole paginette extravaganti, sempre del '26. La situazione seleziona gli argomenti trattati: Antonia racconta delle abitudini dei giorni di festa (la preparazione dell'albero, il resoconto dei doni, l'ozio, le visite ai parenti e agli amici, ecc.)<sup>26</sup>, ma spesso vi accosta descrizioni paesaggistiche e ragionamenti di più ampia portata, come quelli sulla vastità dello spazio (7.II.26) e lo scorrere del tempo (25.XII.26), mostrando una precoce e indubitabile predisposizione alla riflessione e alla scrittura.

Mentre le pagine del '26 appaiono uno svago o un passatempo nelle giornate dilatate delle vacanze invernali, in cui probabilmente, figlia unica, si sentiva sola, le pagine del '25, come si accennava, sono redatte come compito scolastico<sup>27</sup>. Destinate a essere lette dall'insegnante, risentono inevitabilmente di una certa sorvegliatezza e cura stilistica: diversamente da quanto avverrà con il *Diario* e soprattutto con le rapsodiche *Note di Viaggio*, Antonia compila il *Quaderno* con la cura della scolara diligente. Il suo approccio al diario risulta così paradigmatico dei «niveaux d'élaboration très variables» cui è passibile: «[c]ertains journaux affectent une forme télégraphique, ou même [...] une

<sup>24</sup> Georges Gusdorf, *Lignes de vie I. Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991, in partic. pp. 275-291.

<sup>25</sup> Filippo Secchieri, *Oltre lo specchio. Dinamiche della scrittura diaristica*, in «Strumenti critici», 2008/XXII, n. 1, pp. 75-93; cfr. anche, dello stesso autore, *Identità e alterità nelle scritture diaristiche*, in Anna Dolfi *et alii* (a cura di), *Memorie, autobiografie e diari*, cit., pp. 187-197. La “cavità” della forma diaristica può essere sia intratestuale, relativa cioè all'adozione di stili e temi diversi all'interno del medesimo diario(-zibaldone), che extratestuale, per cui in base all'argomento che vi viene principalmente trattato si daranno diari di prigionia o di viaggio, diari che accompagnano durante una malattia o riferiscono di un'esperienza di droga, diari di conversione o filosofici e morali, diari di lavoro o “di bordo”, come quelli stesi parallelamente a un'opera letteraria (Gadda, Pavese, Alvaro), diari di citazioni, di sogni, ecc.: insomma, «[o]n ne finirait pas d'énumérer toutes les métamorphoses du Journal, genre-Phœnix par excellence» (B. Didier, *Le journal intime*, cit., p. 16; cfr. anche ivi, p. 187, sulla *forme ouverte* del diario: «Tout peut devenir journal. Le diariste peut intégrer à son texte ses notes de blanchisseuse des coupures de presse, des fragments, des brouillons de textes en gestation; finalement, presque tout. Il doit ignorer ces deux contraintes qui existent pour chaque écrivain: le public et l'éditeur. [...] Le dessin, la photographie, les “reliques” diverses peuvent aussi s'intégrer dans le journal, surtout si leur valeur mémorative semble déterminante.»).

<sup>26</sup> E topica è la stessa stesura del diario alla fine dell'anno, a suo consuntivo: cfr. Michel Braud, *La forme des jours. Pour une poétique du journal personnel*, Paris, Seuil, 2006, pp. 117-118.

<sup>27</sup> Per un inquadramento generale su questo tema, vd. *I quaderni di scuola tra Otto e Novecento*, numero monografico di «Annali di storia dell'educazione e delle istituzioni scolastiche», 2006/13.

expression chiffrée. D'autres sont beaucoup plus composés, la recherche de style y est sensible»<sup>28</sup>.

La struttura testuale si ripete regolare. L'indicazione della data, assente da un solo scritto databile al 1926, dà l'abbrivio alla pagina: negli *incipit* Antonia vi si richiama pressoché sistematicamente attraverso deittici come *oggi, stamane, questo Natale, ieri*, ecc. Le prime parole fungono per solito da contestualizzazione spazio-temporale al passato prossimo, il tempo più tipicamente impiegato per descrivere eventi da poco trascorsi: «Siamo stati ieri alla Scala, a sentire Madama Butterfly», (21.XII.25); «Oggi siamo stati a Pavia, a trovare la nonna» (26.XII.25); «Sono appena tornata dalla casa dei miei amici.» (7.II.26). Per i resoconti delle giornate in cui si festeggia il Natale e la fine dell'anno si può fare a meno dell'indicazione spaziale, rimanendo sottinteso che il luogo degli eventi, e della scrittura, è la propria casa: «Oggi ho fatto l'albero di Natale» (24.XII.25); «E anche Natale è passato» (26.XII.25); «È passato anche questo Natale.» (25.XII.26); «Che giornata oggi!» (24.XII.26); «Mi è caro, in questa ultima notte dell'anno, vegliare tranquillamente, intenta all'occupazione solita, la preferita ormai: a compiere i miei doveri di scolara.» (31.XII.26).

Con un paio di eccezioni, nelle quali il tempo degli eventi tende a coincidere con quello della scrittura (27 e 31.XII.26, vd. *infra*), in genere Antonia si ferma a ricordare poche ore dopo l'accadimento dei fatti, al massimo il giorno dopo: in questo modo viene minimizzato il *décalage* fra l'io che racconta e l'io raccontato, garantendo dunque una (maggiore) aderenza alle sensazioni e ai fatti vissuti<sup>29</sup>. Tempi verbali ricorrenti sono non a caso l'imperfetto, prescelto per le descrizioni paesaggistiche («La macchina filava veloce sull'infangata alzaia pavese: vicino, il naviglio rifletteva il cielo terso del tramonto, e tutt'intorno, lievemente ondulata, si stendeva, spruzzata di neve, la fertile pianura.»: 26.XII.25) e il passato prossimo, preferito nei passi più elencatoriamente cronachistici:

Abbiamo ragionato a lungo intorno a cose grandi, troppo grandi per noi; e abbiamo detto del principio e della fine del mondo, dell'origine della materia; abbiamo vagato con la mente nello spazio costellato dei pianeti, abbiamo discusso sulla vita dell'aldilà, abbiamo finito col rimanere assorti in uno stesso pensiero, mentre le ombre della sera scendevano lente, avvolgendo tutto delle loro brume misteriose. (7.II.26)

A predominare è però il tempo presente. Attraverso quello storico, Antonia si tuffa nel passato e ne rivive le emozioni con trasporto visionario; l'ultimo passo citato infatti così prosegue, scivolando dal passato al presente:

Laggiù, dietro un sottile ma fitto reticolato di rami brulli, il sole cala a poco a poco. E tutto è vermiglio intorno a lui, e irraggiano nel cielo delle nubi e si allungano, quali sanguigne lingue di draghi favolosi, su di un fondo azzurrino, che, in alto, si fa sempre più carico, ed è, sul nostro capo, del più bel turchino. Tremule occhieggiano le prime stelle.

<sup>28</sup> B. Didier, *Le journal intime*, cit., p. 20; cfr. anche ivi, pp. 143-145.

<sup>29</sup> Cfr. ivi, p. 120. Si rammenti inoltre che «[i] due nomi che nelle lingue moderne fissano il complesso concetto di diario (it. *diario*, in passato anche *giornale* nello stesso senso, sp. *diario*, fr. *journal*, ingl. *journal*, calco tedesco *Tagebuch*, calco russo *dnevnik* ecc.), risalgono entrambi a derivati latini di *dies*, uno per via dotta, *diario*, l'altro per evoluzione popolare»: G. Folena, *Premessa*, cit., p. 7.

Il presente è anche il tempo della presa diretta, vuoi come automatica, partecipata iscrizione nel ricordo («A casa, ecco la mamma, la zia Ida, e la nonna (che gioia! Vedi? È proprio venuta anche lei!) che corrono a incontrarci. E a pranzo, adesso, in fretta, perché, appena finito, ...deve arrivare Gesù Bambino.»: 24.XII.26), vuoi, più di frequente, quale ausilio intenzionalmente finalizzato al coinvolgimento del destinatario: «Ohimé! Che puzza! Cosa Succede? Ah! Mamma mia!... Niente paura: tutto è rimediato; una candelina dell'Albero [di Natale] aveva avuto un'idea sovversiva e aveva attaccato fuoco a un ramoscello sovrastante, ma ora ho spento tutto e il pericolo è scongiurato. Menomale!...» (24.XII.25). Si legga anche un passo dalla pagina che apre il *Quaderno*, dove Antonia ricorda la precedente serata alla Scala:

Nell'ampia sala è silenzio; qualche colpo di tosse, qualche zittio, ed ecco Toscanini, il mago: ha sulle tempie due ciocche di capelli bianchi, che sembrano due alette d'argento. Afferra con la sottile mano nervosa la magica bacchetta, la batte sul leggio: via! Ed è dapprima un fruscio di note lievi, che s'inseguono e si disperdono, un accennar frettoloso di melodie brevi, un chiacchiericcio biricchino, che cresce, cresce, si fa più alto e più sonoro, si allarga infine in una melodia vibrante e passionata. [...] Fuori, nello strepito della metropoli lombarda, cade la neve... (21.XII.25)

Si tratta di una pagina molto curata, a partire dalla regia che inquadra la scena secondo una *ratio* ben precisa, a chiasmo: il concerto vi appare incorniciato fra il teatro silenzioso in attesa che inizi l'opera e la pacata nota paesaggistica di una Milano il cui rumoreggiare è attutito dalla neve. Il giro sintattico, sporadicamente nominale, viene del resto delineandosi attraverso piccole pennellate, e la punteggiatura è espressiva.

Il presente indicativo è anche il tempo della riflessione e del dialogo con sé stessi<sup>30</sup>. L'atto della scrittura coincide con quello degli eventi nella pagina del 27 dicembre 1926, quando Antonia registra che «...[i]l papà suona il grammofono. [...] Sento di là che comincia l'Ave Maria di Schubert, la mia passione: dopo pregherò il papà di sonarmi il Cigno di Saint-Saëns e poi, a nanna, con tante belle melodie nell'orecchio». Ma il caso più significativo è quello della pagina scritta qualche giorno dopo, nella notte di San Silvestro calata nel «[t]ic-tac, tic-tac, tic-tac» del momento:

Le undici e mezzo. [...]

Che silenzio! La mamma legge, nel suo angolino: il papà ha tolto dalla libreria un libro di poesie: il Carducci. L'orologio scande uguale ed inesorabile gli ultimi rantoli del vecchione agonizzante; giù, il cigolio del tram sulle rotaie in curva, è forse un lamento, ma sembra un riso, un po' stridulo; sul suo cuscino la canina sospira profondo, nel suo sonno buio: non sa, non capisce.

Ora il babbo sussurra piano dei versi che non afferro; mi giunge solo la cadenza e l'intonazione commossa della sua voce.

<sup>30</sup> Qualche esempio: «È strana l'impressione che provo io nel pensare...», «mi dico: è più grande...», «tento, tento raffigurarmi...», «E lo stesso provo pensando all'eternità; sempre, ripeto a me stessa» (7.II.26); «Ho paura, e non so di che», «Del tempo ho paura» (25.XII.26); «È bello, trovo, cominciare l'anno così», «Mi sembra perfino...», «Ma trovo che sarebbe così giusto...» (31.XII.26).

Sei minuti soli, e poi... e poi, che cosa, in fondo? Dodici tocchi, come le altre notti, e neppure una sosta, neppure un distacco; perché crucciarsi? Sono gli uomini, col loro convenzionalismo, che hanno creato l'affanno di questi istanti; se il calendario fosse diverso e la fin d'anno cadesse un'altra notte, questa di S. Silvestro passerebbe inavvertita, come tutte le altre. Ecco! Suona alla pendola!  
Perché mi sembra che i rintocchi mi martellino il cuore?  
...È finito.  
Perché non succede nulla?  
Tic-tac, tic-tac, tic-tac... uguale, monotono, inosservato; fino ad un'altra notte come questa, per 365 giorni ancora.  
Un altro anno di vita.

In questo passo si ricorre anche allo stile nominale, in generale usato con parsimonia nel *Quaderno*, mentre, come vedremo *infra* §§ 3.2, 3.3, sarà cifra sintattica dominante nelle *Note di Viaggio* e nel *Diario*. Nel *Quaderno* la sintassi appare snella e piuttosto equilibrata nella misura media, se si rintraccia una sola subordinata di III grado («ma trovo che sarebbe così giusto poter incominciare l'anno continuando le abitudini consuete»: 31.XII.26), prevalendo del tutto le frasi mono- e biproporzionali.

Da un punto di vista stilistico si alternano due tendenze opposte, per cui il lirismo e una certa enfasi confliggono con l'immediatezza tipica del parlato, pur nel diacronico, progressivo deflettere dei primi verso usi via via più spontanei. La tensione enfatica risulta evidente se si considera l'impiego massiccio di figure retoriche, precoce testimonianza di una visione poetica, specificamente lirica della realtà. Proprio in considerazione dei futuri sviluppi della poesia pozziana, appaiono di particolare rilevanza le antropomorfizzazioni di elementi naturali: «Tremule occhieggiano le prime stelle.» (26.XII.25); «Laggiù, occhieggiante tra il verde, sorge [...] il villaggio», «placido silenzio dei monti» (26); «il lago fruscante di canne e sussultante di ondine irrequiete» (24.XII.26). Estesa la personificazione della neve che cheta:

Benvenuta dunque l'amica bianca e previdente, che, con l'indulgenza d'una mamma quando nasconde al babbo le marachelle dei figliuoli, ha voluto che Gesù bambino trovasse la terra quieta e apparentemente buona sotto il candore, simbolo dell'innocenza. Non abbiamo che a ringraziarla per questa sua generosità [...] (24.XII.26)<sup>31</sup>

Sono anche le numerose similitudini a trasfigurare la natura e gli elementi del paesaggio: «le stradicciuole sassose che scendono da ogni paesello, come torrentelli che scendono al fiume» (26); «nubi [...] si allungano, quali sanguigne lingue di draghi favolosi» (26.XII.25); «giù, il cigolio del tram sulle rotaie in curva, è forse un lamento, ma sembra un riso un po' stridulo» (31.XII.26). E poi non può mancare la figura della «mamma montagna» («il villaggio [...] che, al pari di un bimbo pauroso che si aggrappa

<sup>31</sup> Cfr. ancora: «note lievi, che s'inseguono e si disperdono» (21.XII.25); «L'orologio scande uguale ed inesorabile gli ultimi rantoli del vecchione agonizzante», cioè dell'anno al termine (31.XII.26). Più vicine all'idiomatismo: «il sole cala a poco a poco. E tutto è vermiglio intorno a lui» (26.XII.25); «da strada maestra [...] accoglie [...] le stradicciuole sassose che scendono da ogni paesello» (26); «fiancheggiato da verdi prati, rumoreggia il torrente» (26).

alle gonne della mamma, si inerpica sul fianco della gran montagna che lo sovrasta, quasi per chiederle protezione.»: 26), che si ripresenta anche nelle poesie, come ad esempio in

*Ritorno serale:*

Giungere qui – tu lo vedi –  
dopo un qualunque dolore  
è veramente  
tornare al nido, trovare  
le ginocchia materne,  
appoggiarvi la fronte –  
  
mentre le rocce, in alto,  
sui grandi libri rosei del tramonto  
leggono ai boschi e alle case  
le parole della pace –  
[...]  
18 ottobre 1933<sup>32</sup>

Ne *Il sentiero:*

[...]  
Una sera  
la tua montagna si ricorderà  
di averti avuta  
bambina  
nel suo grembo d'erba;  
e lontana vedendoti  
a cercare  
su perse rive le ombre  
delle tue cose sepolte,  
ti chiamerà coi cenni  
antichi delle campane.  
[...]  
30 gennaio 1935<sup>33</sup>

o ancora ne *Le montagne:*

Occupano come immense donne  
la sera:  
sul petto raccolte le mani di pietra  
fissan sbocchi di strade, tacendo  
l'infinita speranza di un ritorno.  
  
Mute in grembo maturano figli  
all'assente. [...]

<sup>32</sup> Da A. Pozzi, *Poesia che mi guardi*, cit., p. 230.

<sup>33</sup> Ivi, p. 311.

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

e al brullo ventre fiorisca rosai.

Pasturo, 9 settembre 1937<sup>34</sup>

Se le similitudini prevalgono sulle metafore («piena di sentimenti»: 25.XII.26; «Perché mi sembra che i rintocchi mi martellino il cuore?»: 31.XII.26), a testimonianza di un minore stadio di rielaborazione e astrazione, d'altro canto le stesse similitudini possono spingersi a una certa originalità:

«Toscanini [...] ha sulle tempie due ciocche di capelli bianchi, che sembrano due alette d'argento» (21.XII.25); «Giorno lieto, di una letizia un po' tradizionale, come il panettone e il tacchino, come il vischio porta-fortuna, come il Presepio o l'Albero di Natale», «il tempo scivola, dilegua, scompare, come la rena che dal pugno chiuso filtra giù attraverso le dita [...]. Ma, come della rena restano, nelle rughe della pelle, dei granellini sparsi, così anche del tempo che passa resta a noi la traccia», «la gioia [...] di sentirmi dentro, chiusa come in uno scrigno, un'anima, un'anima palpitante, ridente, nostalgica, appassionata» (25.XII.26).

Sul fronte opposto all'enfasi lirica, si diceva, le movenze che riecheggiano il parlato tendono ad aumentare nel tempo. Oltre all'uso dei deittici, che molto contribuiscono all'impressione di *hic et nunc*, l'emersione del parlato si palesa nel dialogo con sé stessa, nelle autocorrezioni e nei tentativi di autochiarirsi strada facendo, proprio attraverso la scrittura:

«mi dico: [la vastità della terra] è più grande – rivedo il panorama goduto dalla Madonnina del Duomo: no, è più grande ancora – mi si riaffaccia la visione scintillante avuta sulle cime della Grignetta: no, no, è più vasta» (7.II.26); «Forse gli anni scorsi sentivo così; quest'anno, invece, no; è diverso, non so perché. Ho paura, e non so di che: non di quello che mi viene incontro, no, perché in quello spero e confido. Del tempo ho paura, del tempo che fugge così in fretta. Fugge? No, non fugge [...]. Per gli altri no, non è la stessa cosa» (25.XII.26).

La pagina gravita prevedibilmente verso il polo del parlato anche quando Antonia pare abbandonarsi alla riflessione estemporanea, rivivendo momenti di particolare emozione. In questi frangenti abbondano le esclamazioni – significativa la serie con *Dio*: «babbo e mamma hanno preparato i doni per me [...]. Dio, che abbondanza!» (24.XII.25); «Dio! Quante sono le cose belle! E quanto devo essere grata a chi mi mette

<sup>34</sup> Ivi, p. 387. Sul rapporto di Antonia con la montagna, vd. Onorina Dino, *Introduzione* ad Antonia Pozzi – Tullio Gadenz, *Epistolario (1933-1938)*, Milano, Viennepierre, 2008, pp. 7-80, in partic. pp. 44-56.

in grado di goderle!» (27.XII.26); «Dio me ne guardi!» (31.XII.26) – e la punteggiatura si fa enfatica:

«Ieri sera poi siamo stati ai Maestri Cantori: che opera! che opera! Me-ra-vi-glio-sa! [...] [S]i sente ovunque la mano del genio: che capolavoro! che capolavoro!» (24.XII.25); «Che giornata oggi! [...] [C]he gioia! Vedi? È proprio venuta anche lei!» (24.XII.26); «Ah! La musica! È la più bella cosa del mondo! La musica, lo scrivere, i libri, la casa mia, il mare, la Scala...» (27.XII.26); «non perché non mi piacciono le vacanze: Dio me ne guardi! [...] Sei minuti soli, e poi... e poi che cosa, in fondo? Dodici tocchi, come le altre notti, e neppure una sosta, neppure un distacco; perché crucciarsi? [...] Ecco! Suona alla pendola!» (31.XII.26).

Alla stessa dicotomia fra lirismo e parlato possono ricondursi anche le frequenti ripetizioni sintattiche e lessicali. Tra queste ultime, l'epanalepsi è spia del premere del parlato sullo scritto e della giovane età di Antonia, poiché ne rivela l'emotività ancora entusiasticamente infantile: «gli umili montanari [...], vivendo tra le bellezze della natura, potrebbero insegnarci di essa tante tante cose belle» (26); «che opera! che opera! [...] che capolavoro! che capolavoro!» (24.XII.25); «come voglio bene alla mia casa, sento di volerne tanto tanto anche al Ginnasio Manzoni!...» (31.XII.26).

A un'enfasi cui forse avranno concorso abitudini scolastiche e riflussi letterari sono invece ispirate ripetizioni come le seguenti:

«un chiacchiericcio birichino che cresce, cresce, si fa più alto e più sonoro», «e fiori, fiori, fiori ovunque...» (21.XII.25); «E poi libri, libri, libri! Di ogni genere e di ogni autore» (24.XII.25); «abbiamo ragionato a lungo di cose grandi, troppo grandi per noi», «E allora tento, tento raffigurarmi una distesa immensa», «sempre, ripeto a me stessa; sempre... sempre... Mi scuoto con un brivido: *sempre!* parola terribile, terribile come *mal!*» (7.II.26); «una neve discreta, discreta, non troppo imponente» (24.XII.26); «Del tempo ho paura, del tempo che fugge così in fretta. Fugge? No, non fugge» (25.XII.26).

Una caratura squisitamente letteraria è ancora quella esibita dalle terne lessicali – «Tic-tac, tic-tac, tic-tac... uguale, monotono, inosservato» (31.XII.26), soprattutto se in *climax* (il tempo che «scivola, dilegua, scompare»: 25.XII.26; la neve che «comincerà a propagarsi, a stendersi, a sommergere Milano»: 24.XII.26) – e dall'anadiplosi: «sentirmi dentro [...] un'anima, un'anima palpitante» (25.XII.26), «ed è un augurio: l'augurio di continuare la mia vita di lavoro» (31.XII.26), anche con variazione sinonimica: «È passato anche questo Natale. Giorno lieto, di una letizia un po' tradizionale», «giorno di rimpianto per quelli passati. Sentimento strano, ingiusto in me» (25.XII.26).

La ripetizione sintattica è invece più sistematicamente funzionale all'innalzamento del dettato. I parallelismi ampliano il respiro frasale e lo rendono più letterario: «Intorno aleggia silenzioso lo spirito del grande povero artista che ci fa piangere con Manon, con Mimì, con Tosca; che ci fa ridere con Gianni Schicchi.» (21.XII.25); «più io divengo grande, più esso diviene piccino» (24.XII.25); «in una giornata soffro e godo ciò che apparentemente si può soffrire e godere in tutta un'esistenza» (25.XII.26, anche in poliptoto). Il costrutto può poi giungere a esiti francamente enfatici quando i *cola* allineati sono tre: «L'immagine [...] non si cancellerà più, ne sono sicura, dai miei occhi, dalla mia mente, e, soprattutto, dal mio cuore.» (24.XII.26), «è forse per questa piena di

sentimenti [...] che rimpiango il passato, che adoro il presente, che non desidero l'avvenire» (25.XII.26)<sup>35</sup>.

Riconducono a una certa sorvegliatezza da tema scolastico le anteposizioni degli aggettivi, piuttosto frequenti e per le quali produco solo qualche esempio: «afferra con la sottile mano nervosa la magica bacchetta», *grande povero artista* (21.XII.25), *oscillanti fiammelle, brevi rami, tempestoso e antipoetico tumulto, allegre fregatine, ardente desiderio, affettuoso compianto* (24.XII.26); *infangata alzaia pavese, sottile ma fitto reticolato, sanguigne lingue* (26.XII.25), *ridenti paeselli*, «stretto e altissimo burrone sul quale si stende un ondeggiante ponticello» (26); *sublime preludio, nostalgica rapsodia, superbi gorgheggi* (27.XII.26). Il co-occorrere ravvicinato delle anteposizioni innalza notevolmente il dettato:

«Passando dalla comica gravità del primo atto alle dolci romanze e alla magistrale e celebre fuga del secondo, dalle compassate ammonizioni di Hans Sachs alla soave canzone del tenore, si sente ovunque la mano del genio» (24.XII.25), «Lassù le cime, nere d'estate, candide d'inverno, cosparse nelle parti più basse di umili baite, di rozze cappellette, elevate ai Santi o alla Madonna, o di piccoli Santuari, dai quali echeggia a mezzodì un allegro e argentino scampanio» (26).

Il lessico del *Quaderno* si attesta su un livello di variata medietà: ogni lemma tende a ripetersi per due volte<sup>36</sup>, senza picchi rilevanti né verso l'alto né verso il basso. Al massimo è possibile notare, su quest'ultimo versante, alcuni usi colloquialmente informali (*spanciata, rompersi il collo, a nanna, marachella*) e un'ampia indulgenza verso i diminutivi (*abitino, candelina, azzurrino, fregatina, canina, ondina, musetto birichino* ecc.), mentre d'altro lato alcune occorrenze piuttosto ricercate dicono della capacità di scegliere il vocabolo più pertinente (così il *pulsare* di un'automobile, l'orologio che *scande*, il *convenzionalismo*, o l'impiego di *giacché* e *ove, vi* locativo per *ci*), talvolta inclinando al civettuolo, come per le *compiacenze* 'soddisfazioni', l'*audiizione* 'ascolto' o l'improbabile, su bocca lombarda, *babbo* 'papà'.

Dal *Quaderno* ci si affaccia un'Antonia dal carattere riflessivo, ma capace di stupirsi ed entusiasinarsi per un paesaggio, per un dono, per un discorso o per un'intuizione, un'Antonia dai «sentimenti semplici, di una ragazzina che sta bene con i propri genitori, con i parenti, ma che sta bene anche da "sola", tutta intenta a svolgere bene i suoi compiti, a leggere i libri ricevuti in dono»<sup>37</sup>. Data la giovanissima età di Antonia, lo stile del *Quaderno* risulta inquadrato all'interno di una formazione culturale scolasticamente impartita, ancora poco originale. Tale scolasticità è a maggior ragione giustificata dalla

<sup>35</sup> La ripetizione e il parallelismo sintattico possono anche scaturire da processi di riformulazione e autocorrezione, nella ricerca dell'espressione più perspicua. La prassi sarà una vera e propria marca del *Diario* (vd. *infra*, § 3.3), ma se ne rintraccia un esempio anche nei *Quaderni*: «la canina sospira profondo nel suo sonno buio: non sa, non capisce» (31.XII.26).

<sup>36</sup> Il rapporto fra il numero di lemmi e quello delle parole complessive è più precisamente di 2,057. Dopo quelle grammaticali, la parola piena più ricorrente è *anno* (per 10 volte), significativo dell'impiantarsi e dell'imprescindibile riferimento temporale, di cui si è riferito; seguono per frequenza gli indicatori personali *me* (per 8 volte con funzione di pronomi personale oggetto) e *mia* (per 6 volte; analoga ricorrenza hanno *casa, Natale, passato, vita, cosa*). Il dato statistico è ricavato attraverso il generatore di concordanze *AntConc*, scaricabile gratuitamente in Rete.

<sup>37</sup> Onorina Dino, *Introduzione* ad Antonia Pozzi, *Diari e altri scritti*, Milano, Viennepierre, 2008, pp. 9-21, a p. 10.

destinazione di alcuni di questi scritti, che conservano la forma del diario (un autore che è anche narratore e personaggio scrive di eventi da poco accaduti), ma infrangono la regola dell'intimità e segretezza, prevedendo invece la lettura ed eventualmente una valutazione da parte dell'insegnante.

3.2. A quanto ci è dato sapere, la scrittura diaristica di Antonia Pozzi si arresta dalla notte di San Silvestro del 1926, ultima occasione in cui aggiorna il *Quaderno*, alla primavera del '33, quando affida a un piccolo taccuino, fittamente vergato a matita, alcuni appunti relativi a un viaggio in Sud Italia con la zia Ida Pozzi. Un silenzio che è apparso troppo prolungato e che ha fatto sospettare che nella tradizione dei materiali diaristici, come delle lettere e delle poesie, sia probabilmente intervenuta l'opera censoria di terzi e in particolare del padre Roberto. Quest'ultimo potrebbe aver distrutto pagine a suo giudizio compromettenti per «proteggere la memoria della figlia, in base alla sua mentalità di uomo nato nell'Ottocento», oppure anche – secondo un'ipotesi di Graziella Bernabò – per «salvare la moglie Lina da un impatto emozionale troppo forte alla lettura, nell'originale o in stampa, di alcune carte di Antonia»<sup>38</sup>. La stessa studiosa evidenzia inoltre come il buco nella scrittura diaristica contrasti con il fatto che in quel periodo Antonia continuava a scrivere lettere e dal 1929 anche poesie, senza contare che «nei momenti cruciali della vita, amò accompagnare alla produzione letteraria una riflessione sulle proprie vicende personali, la quale spesso agiva da filtro»<sup>39</sup>.

Lo stile delle *Note di viaggio* è completamente diverso da quello del *Quaderno*: per evidenze biografiche anzitutto, poiché la ragazzina è nel frattempo fiorita in una giovane donna (quando redige le *Note*, Antonia ha da poco compiuto ventun anni), ma anche perché sono cambiati l'argomento e il fine della scrittura diaristica, ora volta a fissare sulla pagina i luoghi visitati e le emozioni suscitate, eventualmente per un futuro riuso poetico. L'interrelazione fra diari e poesie, di cui si è detto *supra*, § 2, si riconosce infatti anche nelle *Note di viaggio*, che in qualche passo sembrano una prima stesura, di getto, poi rielaborata in poesia. Ad esempio la similitudine fra sé stessa e il pellegrino, annotata il 9 aprile 1933, compare anche nella poesia *Così sia*, che fra l'altro porta la stessa data; si confrontino i due testi:

<sup>38</sup> G. Bernabò, *Per troppa vita*, cit., p. 56, che così prosegue: «[v]erosimilmente l'indole orgogliosa e volitiva gli impedì di interrogarsi quanto lei su ciò che era accaduto [cioè il suicidio di Antonia], e soltanto in contesti molto privati fu visto piangere dai propri parenti all'indomani della tragedia; per il resto si mostrava capace in qualche modo di sublimare il dolore attraverso l'intenso impegno di lavoro e l'attenzione alla memoria umana e poetica della figlia che, comunque, rimase per lui un pensiero costante per tutta la vita. Al suo dramma di padre è perciò opportuno guardare con rispetto, evitando di attribuire esclusivamente a lui come persona responsabilità da ascrivere in gran parte a un sistema sociale e culturale che, nel suo insieme, non riconosceva alla donna una piena espressione della sua emozionalità»; ivi, alle pp. 48 e sgg., Bernabò sfata anche la «leggenda negativa» sulla madre Lina, considerata «fredda e poco legata ad Antonia».

<sup>39</sup> Ivi, p. 66. «È pur vero, però, che nessuna prova sussiste sulla distruzione di eventuali diari di quegli anni da parte della famiglia Pozzi. Non è neppure da escludere che la stessa Antonia abbia precocemente eliminato qualche scritto, per ragioni di prudenza nei confronti dei familiari, contrari al suo rapporto d'amore con Cervi, oppure perché insoddisfatta dell'effusività di pagine che poteva ritenere semplicemente preparatorie alla produzione poetica»: ivi, p. 67.

Signore non chiedermi di più, perché tutto ti ho dato – *tutto* ho rinunciato [...] – come il pellegrino che cade e muore prima di toccare le porte di Gerusalemme – il pellegrino che consuma i suoi sandali ed il viatico e la vita per arrivare al Santo Sepolcro, e la vista gli cade e le mani gli si sfanno e la vita gli vien meno pochi passi prima che giunga –

Poi che anch'io sono caduta  
Signore  
dinnanzi a una soglia –

come il pellegrino che ha finito il suo pane, la sua acqua, i suoi sandali  
e gli occhi gli si oscurano  
e il respiro gli strugge  
l'estrema vita  
e la strada lo vuole  
lì disteso  
lì morto  
prima che abbia toccato  
la pietra del Sepolcro –

poi che anch'io sono caduta  
Signore  
e sto qui infitta  
sulla mia strada  
come sulla croce

oh, concedimi Tu  
questa sera  
dal fondo della Tua  
immensità notturna –  
come al cadavere del pellegrino –  
la pietà  
delle stelle<sup>40</sup>.

Anche il passo diaristico in questione si chiudeva con un'ulteriore interpellazione divina («*Signore, oh benedetto il mio pianto*») e a risarcimento finale «il *premio* – dolce – insperato» delle stelle<sup>41</sup>. Puntuali rimandi intertestuali si ritrovano fra la *Nota di Viaggio* del precedente 8 aprile e la poesia *Santa Maria in Cosmedin*, dello stesso giorno. Si confrontino ancora i due testi, a conferma di come la *Nota* funzionasse come sorta di canovaccio per la poesia:

<sup>40</sup> Da A. Pozzi, *Poesia che mi guardi*, cit., p. 169.

<sup>41</sup> *Stella* è uno dei lemmi più ricorrenti in *Parole*: le sue 72 occorrenze dimostrano «una frequenza che non ha eguali negli altri autori del Novecento concordati»: A. Mormina, *Contributo per una lettura concordanziale di Parole di Antonia Pozzi*, in G. Bernabò et alii, ...*E di cantare*, cit., pp., 359-376, p. 373. «Con la loro benefica presenza luminosa esse [le stelle] testimoniano la continuità di un vincolo originario e amichevole con la natura, ed è un vincolo dal quale derivano all'uomo consolazione e pace, come al rinnovarsi di un vincolo materno»: ivi, p. 370.

S. Maria in Cosmedin (le violette di Maria a Vesta) – anche a me, come a Maria, di cantare nei supplizi; anch'io sono degna d'esser guardata da nuove stelle – piccola dolce chiesa di marmo buono e antico e gracile, color della cera – piccola chiesa, sotto i lecci e i cipressi e la rossa terra del Palatino – fatta per gli sponsali dell'anima – per essere fiorita, all'alba, di serenelle bianche, dall'altare alla soglia – come una tomba di bambino – (tomba del mio sogno morto) –

O dolce e pallido il tuo altare  
Santa Maria in Cosmedin  
sotto la rossa terra  
ed i neri cipressi del Palatino –  
piccola chiesa nata  
per infiorarsi  
all'alba di serenelle bianche –  
nata per le nozze  
dell'anima  
o per le esequie di un bimbo...

Custodisci ora tu  
nella penombra cerea  
dei tuoi marmi  
questo bambino morto ch'io reco –  
questo povero  
sogno –

consacramelo tu  
sul tuo  
altare –<sup>42</sup>

Nelle *Note di Viaggio* la compostezza linguistico-stilistica del *Quaderno* viene meno, e vistosamente. Antonia è cresciuta, è culturalmente autonoma ed emancipata, scrive per sé sola; può così ad esempio riferire senza troppe reticenze del sudiciume romano («S. Pietro – solo le cose dei preti sono così disordinate e sudice»: 8.IV.1933) o affrontare un angoscioso *penchant* tombale a Napoli (9.IV.1933, vd. *infra*). Il paratesto continua ad ancorare nello spazio e nel tempo la presumibile stesura delle pagine («Roma, 8 aprile 1933», «Napoli, 9 aprile 1933»), ora però disseminate di puntuali riferimenti a strade, quartieri, monumenti, semplicemente giustapposti a stralci di frasi per lo più in stile nominale. Se ne legga un passo:

via del Mare – Foro Mussolini – rive verdi del Tevere – case nuove – strade coi nomi dei caduti – *qui*, per questi giardini, per questi prati suburbani, c'è tanto spazio per condurre i bambini a giocare – qui li lasciano entrare sui prati e cogliere i fioretti – quartieri Sebastiani – Aeronautica – via Veneto (via Sicilia la seconda discendendo: mezzogiorno) colazione – sonno – (in tre in una stanza: io sulla dormeuse – se potessi non dormire per non perder nemmeno un attimo, un atomo di questa luce di questa aria – sonno plumbeo).

<sup>42</sup> A. Pozzi, *Poesia che mi guardi*, cit., p. 168.

Come risulta anche dall'esemplificazione, la prosa è innervosita dal trattino, diffuso a tappeto per segnare pause e cesure, come a scandire ogni sguardo in un'istantanea. Ricorrenti, più che nel *Quaderno*, sono gli indicatori deittici, con netto prevalere di quelli spaziali e temporali (cfr. ancora: «boscaglia pare di qui più che pineta», «via Sicilia la seconda discendendo: mezzogiorno»: 8.IV.33; «gradinate giù per la collina – è qui – fuga della macchina giù per la strada →: 9.IV.33); attraverso di essi si registrano luoghi e sensazioni, non sappiamo se in presa diretta o in un rivissuto particolarmente vivido: «← qualche papavero sulla scarpata – questa distesa rossa di giugno! →» (8.IV.33).

La partecipazione al racconto è intensificata dal ricorso all'interiezione («oh la piccola finestra bassa a fianco del portone»: 8.IV.33; anche in accumulo con l'invocazione: «*Signore*, oh benedetto il mio pianto se mi ha condotto qui»: 9.IV.33), come pure dalle disarticolazioni grammaticali («S. Maria in Cosmedin [...] – anche a me, come a Maria, di cantare nei supplizi; anch'io sono degna d'esser guardata da nuove stelle»: 8.IV.33) e da usi preposizionali incerti («qui [i bambini] li lasciano entrare sui prati»: *ibidem*). L'accuratezza viene sacrificata all'esigenza di immediata trasposizione e apre ad annotazioni estemporanee dal gusto "parlato": «Castiglioni non mi ha veduto – meglio» (8.IV.33); «i Balilla nell'armeria (curiosi quei pupi vicino ai cavalloni armati)», «Nei giardini inglesi, i ciclamini – proprio i ciclamini come i miei di Pasturo, ma senza odore [...] – strano che fioriscano in questa stagione» (9.IV.33).

A sincopare ulteriormente la catena delle registrazioni concorrono anche lacerti di discorso citato: nello specifico, si tratta di una frase di non facile attribuzione, ma forse della stessa Antonia («← la vista del Foro ("Poi, giù per la scalea Capitolina... ed io bimbo fra loro...") →»: *ibidem*), e della citazione di un verso di Annunzio Cervi: «Nei giardini inglesi, i ciclamini – proprio i ciclamini come i miei di Pasturo, ma senza odore – "ricevute in foglie secche le convocazioni..."» – (9.IV.33)<sup>43</sup>. Quest'ultima citazione si spiega col fatto che Annunzio era il fratello – morto nel 1918 al fronte, a soli 26 anni – di Antonio Maria Cervi, il grande amore di Antonia; la vista e la raccolta di tre ciclamini da far essiccare – uno per sé e uno per gli amici Lucia Bozzi e Piero Treves – sono l'*input* per una visionaria ricognizione alla tomba di Annunzio:

cari – benedetti – i ciclamini del mio Morto – prima uno, poi due insieme (1+2=3) strappati di nascosto dal guardiano, rinchiusi nella borsa – a casa li farò seccare uno per la Cia, uno per Piero, uno per me – saranno il simbolo dell'offerta nostra a Lui, dell'accettazione che tutti e tre abbiamo fatto della Sua formula – anche oggi saremo insieme su quella tomba – quando andrò a deporvi un *fascio* di ciclamini – sarà forse sotto i cipressi, o al sole, in fondo a un viale ghiaioso – m'inginocchierò – piangerò – quando mi rialzerò, sarò un'altra – una nuova anima – uscita da un lavacro di lacrime, riemmersa dal Lete, redenta – // chiusi gli occhi, serrate le mani, scenderemo tutti e tre nel buio, incontro a Lui diafano, sanguinante – lo abbracceremo – gli parleremo – *ci parlerà* – la sua voce – l'armonia buia della morte – l'onda oltreumana – (9.IV.33)

<sup>43</sup> Annunzio Cervi, *Interferenze di autunno*, in Id., *Poesie scelte* (1914-1917), Milano, Ceschina, 1968, pp. 90-93. Per l'influenza poetica di Annunzio Cervi sulle prime prove di Antonia Pozzi, vd. G. Bernabò, *Per troppa vita*, cit., pp. 89-94.

Sotto il profilo retorico si avvistano alcune similitudini, talvolta appunto tendenti al macabro, come quella citata poco più sopra che correla Antonia stessa al pellegrino che «si sfa» a pochi passi dal Santo Sepolcro, o come la «piccola chiesa [...] fatta [...] per essere fiorita, all'alba, di serenelle bianche, dall'altare alla soglia – come una tomba di bambino – (tomba del mio sogno morto)» (8.IV.33). Ma le similitudini risultano ora minoritarie rispetto alle metafore: ciò può essere il portato della tipologia di scrittura ellittica, ma anche correlarsi al cimento di Antonia, dal '29, con la poesia:

«piccola chiesa [...] – fatta per gli sponsali dell'anima», «Nei giardini della passeggiata archeologica, tante mamme con le carrozzelle – gridi del mio domani ucciso →», «tempo – dopo – ingannato camminando camminando sotto una fiammata d'oro crepuscolare →» (8.IV.33); «stesa l'anima sulla sua croce», «la vista gli cade e le mani gli si sfanno», «Dita guardinghe del tramonto a medicarmi l'anima lungo il mare» (9.IV.33).

Le ripetizioni, sia sintattiche che lessicali, mantengono una funzione asseverativa ed enfatica («come una tomba di bambino – (tomba del mio sogno morto) →», «camminando camminando sotto una fiammata d'oro crepuscolare»: 8.IV.33; «*Toccato – toccato il fondo* →»: 9.IV.33), ma sembrano anche conseguire, diversamente da quanto accadeva nel *Quaderno*, al divincolamento da preoccupazione di *variatio*:

«– Fregene – la pineta lontana – boscaglia pare di qui più che pineta», «piccola dolce chiesa di marmo buono e antico e gracile, color della cera – piccola chiesa, sotto i lecci e i cipressi», «incontrato lo stesso bimbetto grasso ricciuto, con la maglia rossa e i ricci neri» (8.IV.33); «Nei giardini inglesi, i ciclamini – proprio i ciclamini come i miei di Pasturo», «e poi [...] il premio – dolce – insperato – [...]: il premio – una stella mia, tutta mia, che ride per me nel turchino, che piange per me le sue piccole lacrime d'oro – una stella, una, tutta mia, sopra il mio capo – sopra il mio guanciale →» (9.IV.33).

Rispetto al *Quaderno*, il livello lessicale delle *Note di viaggio* appare relativamente più connotato. Il rapporto fra il numero dei lemmi e quello complessivo delle parole scende a 1,788 (di contro al 2,057 del *Quaderno*), il che significa che si tratta di un lessico semanticamente più pregnante e variato. Mentre nel *Quaderno* dominava il cronachismo, ora il *focus* passa alla descrizione: la parola più ricorrente è non a caso *via* 'strada' (7 occorrenze), seguita dagli indicatori personali *mio* (6), *me*, *mia* (5) e da *qui* e *tomba* (pure 5 volte). L'inclinazione al macabro e al disgustoso si porta appresso una serie di tessere lessicali che abbruma le primaverili *Note di viaggio*: il Tevere è «veramente color di mota», il «sonno plumbeo», si annota di una «piccola statua di donna logora, scura, appoggiata a una tomba» (8.IV.33), si immagina di «*scendere* [...] nel buio, incontro a Lui [cioè al morto Annunzio Cervi] diafano, sanguinante», dove «da sua voce» sarà «l'armonia buia della morte» (9.IV.33), ecc.<sup>44</sup>

<sup>44</sup> Sul «colorismo essenziale» della Pozzi, che sceglie solitamente il bianco e il nero, ma anche il rosso, l'oro e l'azzurro, vd. G. Bernabò, *Per troppa vita*, cit., pp. 148-155; A. Mormina, *Contributo per una lettura*, cit., in partic. la nota 7, con la bibliografia ivi citata.

Mentre cadono in picchiata i diminutivi (ora complessivamente solo *bimbetto, bambino, fioretto, stellina, ventolino*) e persistono alcune opzioni ricercate (*lavacro, oltremano, profondare, redento, scalea, sponsale*), la tastiera si arricchisce di forestierismi: *dormeuse* e, dotati di valore neologico, *taxis* (in italiano solo a partire dal 1918) e *oblot* (dal 1905 nella forma *obloc, oblò* dal 1910 e *hublot* dal 1923<sup>45</sup>); tra i neologismi si segnalano inoltre, *Balilla* (in italiano dal 1924) e *macchina* nel significato di ‘automobile’ (dal 1918). Il comparto lessicale statisticamente più rilevato appare però quello tecnico e nel caso di specie botanico: la corradicata passione di Antonia per i *fioretti* e per la flora in generale traspare dalla frequenza con cui vengono nominati in queste poche pagine – *ciclamini* e *cipressi* (entrambi 4 volte), poi *frumento, leccio, papavero, pino, platano, serenella, violetta* –, allineandosi con «il numero sorprendente, quasi eccessivo, e in una varietà che indulge alla catalogazione», riscontrato nelle poesie<sup>46</sup> e confermato nelle lettere<sup>47</sup>.

I fiori faranno capolino anche nella prima pagina del *Diario* propriamente detto, ma li saranno «degli orribili fiori di celluloidi rosa» che Antonia riferirà di aver visto nello studio del professor Banfi: *orribili* anzitutto perché finti e dunque incompatibili con l'amore per la natura di Antonia, ma forse anche perché in qualche modo le indicavano, simbolicamente quanto inconsciamente, la distanza fra il proprio sentire e il mondo intellettuale del maestro<sup>48</sup>. Si rammenti inoltre che il fiore pare funzionare per Antonia Pozzi da duplice correlativo oggettivo: della creazione artistica e di quella biologica, nell'ossessivo quanto disatteso desiderio di maternità che la faceva guardare a sé stessa come a «un fiore diaccio – / straniato / da ogni umana pietà o preghiera.»<sup>49</sup>. Non sarà casuale in questo senso che nel *Diario* lo stesso aggettivo *orribile* venga riferito a brevissima distanza appunto ai *fiori di celluloidi rosa*, ma anche ai propri *versi*.

3.3. Sempre stando alle carte tramandate, Antonia Pozzi torna a cimentarsi con la scrittura diaristica a due anni dalle *Note di Viaggio*. È infatti datata 4 febbraio 1935 la prima pagina di un quadernetto che reca in copertina, per mano del padre Roberto Pozzi, la dizione di *Diario intimo*<sup>50</sup>.

Si tratta di un esile quadernetto, come già le *Note di Viaggio* manoscritto a matita, cui Antonia affida le sue riflessioni in undici occasioni nell'arco di un triennio, appunto dal

<sup>45</sup> Manlio Cortelazzo, Paolo Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, II ed. a cura di Manlio Cortelazzo e Michele A. Cortelazzo, Bologna, Zanichelli, 1999 (in sigla: DELI). L'unico forestierismo rintracciato nei *Quaderni* era *tram*, circolante in italiano dalla fine dell'Ottocento.

<sup>46</sup> Cfr. Giuseppe Strazzeri, *Il ciclo fecondazione-produzione-morte nella poesia di Antonia Pozzi*, in “Acme”, 1994/VI, n. 48, pp. 15-27 (la cit. a p. 18, dove si riferisce di aver inventariato «ben venticinque specie diverse»); cfr. anche Barbara Carle, *Flower lexicon, metaphor and imagery in Antonia Pozzi's "Parole"*, in «Romance notes», 1997/XXXVIII, n. 1, pp. 79-86.

<sup>47</sup> G. Sergio, «*Di me, che dirti?*», cit., p. 318.

<sup>48</sup> Cfr. G. Bernabò, *Per troppa vita*, cit., pp. 203-204.

<sup>49</sup> A. Pozzi, *Disperazione*, in Ead., *Poesia che mi guardi*, cit., p. 153, vv. 7-9. Cfr. G. Strazzeri, *Il ciclo fecondazione-produzione-morte*, cit., in partic. pp. 19-21.

<sup>50</sup> Il riferimento esplicito all'intimità può risultare fino paradossale, se si pensa alla sua infrazione sotto molteplici aspetti: per la stessa fruizione del diario da parte di un lettore diverso dall'autore, per la sua diffusione più o meno pubblica e infine per il rimaneggiamento o occultamento di alcune sue parti: cfr. al proposito B. Didier, *Le journal intime*, cit., in partic. pp. 20-21, 135-137; Franco Fido, *Specchio o messaggio? Sincerità e scrittura nei giornali intimi fra Sette e Ottocento*, in G. Folena (a cura di), *Le forme del diario*, cit., pp. 73-81.

1935 all'anno della morte, il 1938. La scrittura viene quindi dilazionata nel tempo, e a ritmi irregolari: ben sei capitoli su undici sono concentrati tra il 4 febbraio e il 21 marzo del '35, dopodiché si aggiorna il 17 ottobre dello stesso anno e quindi l'ultimo giorno del 1936, etc. Il diario non sembrerebbe dunque per Antonia un confidente, né la scrittura diaristica si configurerebbe come funzione fisiologica. Come abbiamo accennato *supra*, § 2, una simile funzione veniva piuttosto assolta dalla poesia, frequentata da Antonia quasi quotidianamente, al punto da farle confidare all'amico Tullio Gadenz che «[v]ive della poesia come le vene vivono del sangue»<sup>51</sup>.

Quella del *Diario* è una prosa immediata, senza filtri e senza limature. Il *cursum* calligrafico suggerisce una stesura di getto; il manoscritto presenta inoltre pochi segni di correzioni<sup>52</sup> e non si notano cancellature, a parte quella, non completa al punto da impedirne la lettura, di un intero passo in cui Antonia Pozzi allude al suicidio. Quello proprio, futuro, e quello del collega di studi Gianni Manzi, avvenuto qualche mese prima, nel maggio del '35; si legga il passo in questione e si noti l'ambiguità dell'ultima frase, in cui la poetessa sembra parlare del proprio suicidio come fatto già accaduto:

– Qui o si muore o si comincia una tremenda vita. Io non devo morire, perché la mamma, sentendo il tonfo del mio corpo sulla terrazza del piano terreno, griderebbe «cosa c'è», si affaccerebbe e la porterebbero morta anche lei nel suo letto. Io sono una donna, ma devo essere più forte del povero Manzi che si è ammazzato per una ragione uguale alla mia. (17.X.35)

La cancellatura – non sappiamo se effettuata dalla stessa Antonia, dal padre o da terzi – derivava forse dalla volontà di censurare un tema tanto delicato come quello del suicidio, anche se va rilevato il mantenimento di un altro passo del medesimo tenore, datato «S. Silvestro 1936-1 gennaio 1937», in cui la poetessa immagina di seguire nella tomba l'amata nonna Nena, il giorno in cui questa morirà:

Oh, essere ancora in braccio a te come oggi, nonna, con gli occhi chiusi, vicino alla tua vecchia tepida carne, pensare soltanto: o venire con te, nella tua prossima bara, da te ereditare, come un dolce vino di sonno, la morte, mia cara nonna, unica anima sorella, unica carne che sento uguale alla mia, mai mai lasciarmi separare da te, venire con te quando andrai nella tomba, parlare ancora con te e sentire il tuo fiato dopo morta<sup>53</sup>.

Le pagine di diario sono per Antonia Pozzi il luogo in cui lasciar correre i propri pensieri, senza cesure e tendenzialmente senza censura, fatta salva quella, *ex ante*, esercitata dallo stesso diarista per il più o meno consapevole timore che terzi possano venire a conoscenza di episodi o sentimenti che giudica moralmente sconvenienti (e per una donna l'impudicizia poteva derivare anche dal solo fatto di esprimerli, i propri

<sup>51</sup> Lettera a Tullio Gadenz del 29 gennaio 1933, da A. Pozzi, *L'età delle parole è finita*, cit., p. 132.

<sup>52</sup> Nella fattispecie si tratta di un semplice barrato che lascia intravedere la variante proscritta: «nutrito del mio sangue umano per andare fra gli uomini» (4.II.35), « si è ficcata per via Torino» (5.II.35), «Ed il suo scomparire mi lascerà una scia indistruttibile» (6.II.35), «egli ha voluto oggettivarci in racconto» (12.III.35).

<sup>53</sup> I riferimenti alla morte sono d'altra parte un *tòpos* nella scrittura diaristica: cfr. M. Braud, *La forme des jours*, cit., pp. 135-140; Béatrice Didier, *Le journal intime: écriture de la mort ou vie de l'écriture*, in Ernst Gilles (sous la direction de), *La mort dans le texte*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1988, pp. 127-147.

sentimenti); perché nel vederli fissati nero su bianco acquistano realtà; per un processo di cancellazione o rimozione freudiana; ecc. È poi importante, dal punto di vista linguistico, l'osservazione di Béatrice Didier secondo cui «[l]es interdits, les contraintes existent certes, mais plus dans le domaine moral qu'esthétique, et souvent ils ne sont pas clairement perçus par l'écrivain»<sup>54</sup>, poiché conferma la *nonchalance* con cui il diarista usa la lingua.

Prendendo a prestito una metafora manniana ricorrente sia nel *Diario* che nelle *Lettere*, si direbbe che Antonia si dia alla scrittura diaristica soprattutto nei momenti in cui è ancora nella tempesta, mentre la scrittura poetica venga elaborata nella calma della riva<sup>55</sup>. La tempesta è sistematicamente consustanziata di emozioni negative o pessimistiche, nel migliore dei casi malinconiche; Antonia non si rivolge mai al diario per condividere e fermare gli attimi di felicità: la stesura dei propri pensieri sulla pagina, mettendoli nero su bianco, appare come una terapia, un modo per fare chiarezza innanzitutto con sé stessa. In genere, a partire dall'evento contingente che la spinge a volgersi al diario, Antonia si libra verso riflessioni estetico-filosofiche e letterarie di più ampia portata. Questa trascendenza, non casualmente, fa sì che talvolta la pagina di diario si chiuda su movenze gnomiche, o quantomeno rasserenate (vd. *infra*).

L'unica eccezione a questo *modus* è rappresentata dalla breve pagina del 5 febbraio 1935, che si riporta integralmente:

Ieri sera gli Spettri.

L'urlo di Moissi «Non potrò più lavorare» mi ha rotta in due. «Il grande quadro che non riuscirò mai a dipingere».

La Maria è venuta stasera. Come al solito le ho parlato di me, non di lei che si sposa fra cinque giorni. Mi ha raccontato una cosa strana: che le hanno regalato una tale quantità di gioielli, che ieri, non sa per quale istinto, si è messa le scarpe più vecchie (che lascerà a casa), l'abito più sporco e un cappellaccio, si è ficcata per via Torino e corso Genova e nel più brutto dei negozi ha comprato un gran paniere per aver il gusto di camminare con un paccone in braccio – Lunedì sera saranno a Roma –

E fra qualche mese la Lucia<sup>56</sup> andrà in convento.

<sup>54</sup> B. Didier, *Le journal intime*, cit., p. 8; cfr. anche ivi, pp. 19-20.

<sup>55</sup> Il rimando è naturalmente al *Tonio Krüger*, fondamentale punto di riferimento per l'enclave banfiana, ripetutamente citato da Antonia anche quale proprio *alter ego* (cfr. G. Sergio, «*Di me che dirti?*», cit., p. 316). Le analogie sono in effetti molteplici: ricordiamo almeno il tema della poesia, praticata anche da Tonio, come qualcosa di socialmente sconveniente («gli nuoceva non poco tra i suoi compagni, ma anche tra i professori»: p. 11) e che rende diversi, che isola dai «tipi solidamente mediocri» (p. 15), conducendo inevitabilmente alla solitudine. Come risarcimento, al poeta rimangono il «piacere della parola e della forma» (p. 55), da accogliersi come totalità: «[n]oi artisti non disprezziamo nessuno più del dilettante, l'uomo *vivo* che crede di poter essere all'occasione anche un artista» (p. 91, corsivo mio). Centrale è difatti l'insanabile aporia fra arte/lavoro/forma e vita/sentimento/materia: la vita è in «eterna antitesi allo spirito e all'arte» (p. 87) e «solo un imbrattacarte può credere che colui che crea possa "sentire"» (p. 69; tutte le citazioni da Thomas Mann, *Tonio Krüger*, Torino, Einaudi, 1993). Antonia Pozzi aveva fatto del binomio vita-arte anche il filo conduttore della sua tesi di laurea, pubblicata postuma, su *Flaubert. La formazione letteraria (1830-1856)*, Milano, Garzanti, 1940 (cfr. al proposito G. Bernabò, *Per troppa vita*, cit., pp. 229-236).

<sup>56</sup> I personaggi cui si fa riferimento sono l'artista Alessandro Moissi; Maria Giussani, amica di famiglia e già compagna di scuola di Antonia; Lucia Bozzi, con Elvira Gandini una delle «sorelle d'adozione» di Antonia.

Mussolini ha detto che il 1935 è un anno cruciale.  
Direi proprio di sì.  
Lavorato a Flaubert con le tendine rosa nuove davanti: che bella caduta di foglie di pizzo. Non le ha fatte la mamma ma sanno di mano di mamma.

All'apertura in stile nominale, consueta nel *Diario*, segue il racconto della serata precedente («Ieri sera»), compresa l'inserzione di frammenti di discorso diretto, e di quella appena trascorsa («stasera»). Si tratta di una pagina puramente descrittivo-cronachistica, priva della tensione filosofica o riflessiva che generalmente contraddistingue il *Diario*. Antonia annota *pro memoria* quanto le è accaduto, con tanto di informazioni superflue – quali la precisazione parentetica che Maria «si è messa le scarpe più vecchie (che lascerà a casa)» o che lei e il futuro consorte «[I]unedì sera saranno a Roma» –, fino a una lista finale di aggiornamenti vari: l'imminente monacatura dell'amica Lucia Bozzi, la dichiarazione di Mussolini con relativo commento dal sapore parlato («Direi proprio di sì»), il cenno telegrafico al procedere della tesi di laurea su Flaubert e la chiusa d'ambiente.

Ma il tenore della pagina è per solito ben diverso. La funzione che Antonia demanda al *Diario* è sì quella di fissare gli eventi della giornata, ma non quelli banali: piuttosto le occasioni che la toccano e da cui scaturiscono riflessioni di natura filosofica. Pur nell'eterogeneità derivante dalla «cavità» della forma diaristica, il minimo comune denominatore appare dunque l'analisi di sé stessa e l'autoreferenzialità. Questa libera introspezione porta a esiti stilistici e linguistici ben lontani dalla pacata riflessione del giovanile *Quaderno*.

Dal punto di vista testuale la pagina si apre volentieri, in cinque casi su undici, con una brevissima annotazione in stile nominale che funge di volta in volta da titolo o da istantanea che dà la stura alla piena delle impressioni che succedono. È spesso lo stile nominale ad avviare i paragrafi, dopo gli accapo, a mo' di rubrica:

Il mio disordine. È in questo: [...]. // Rifiuti, da tutta la realtà, ad ogni passo.  
[...] // Creare. Ma chi mi dà fede in queste mani? [...] // Lavorare. // (4.II.35); Ieri sera gli Spettri. [...] (5.II.35); Lucia. Va perché [...]. // Paci. Dostojevskiano anche lui. E anche lui [...]. (6.II.35); Attesa. [...] (21.III.35); Casa degli sfrattati – via dei Cinquecento – [...]. (21.II.38).

Dei restanti *incipit*, quattro sono narrativi («Sono andata da Remo»: 12.III.35; «Ieri sera un angelo mi ha preso per mano»: 9.IX.37; «L'angelo è tornato ieri sera»: 10.IX.37; «Ieri [...] sono rimasta per un'ora sulla riva»: 1938), mentre i restanti, susseguentisi nel *Diario*, si aprono con allocuzioni a sé stessa: «Adesso tornerai a scrivere poesie.» (17.X.35); «E come sei rinata?» (1.I.37).

Lo stile nominale ricorre peraltro più in generale e insistentemente come naturale precipitato di una scrittura impressiva, che si accende di visioni, riflessioni isolate e illuminazioni improvvise. Si consideri in particolare la pagina del 21 febbraio 1938, in cui Antonia rievoca la visita alla Casa degli sfrattati, nella periferia operaia di Milano, con movenze del tutto simili a quelle già impiegate nelle *Note di Viaggio*:

Casa degli sfrattati – via dei Cinquecento – fuori di piazzale Corvetto (il mio piazz. Corvetto: un mese fa, quei carri di ferraglia sullo sfondo delle ciminiere, l'acqua color conchiglia al porto di mare, il fango e le sigarette

popolari di Giulio [De Padova] e Dino [Formaggio] – a entrare, il primo odore è d'ospedale (un misto di lysoform e acido fenico), poi di caserma (odore netto di cesso), poi infine si definisce: odore di camera mortuaria, dolciastro, appiccaticcio, invadente.

Se ancora una volta il diario rimanda la propria eco in poesia e nella fattispecie a *Via dei Cinquecento* – datata 27 febbraio 1938, in cui fra le altre cose Antonia riferisce di «odor di cenci, d'escrementi, di morti – / serpeggiante per tetri corridoi» (vv. 7-8) –, questa pagina è quella che nel manoscritto appare nella calligrafia maggiormente accurata: se ne potrebbe dedurre una redazione a tavolino, di contro alle altre pagine forse “itineranti” o compilate in posture meno convenzionalmente deputate alla scrittura.

L'*incipit* solo in alcuni casi dà il tono alla pagina. Ciò si verifica senz'altro nella minisaga in cui Antonia Pozzi racconta delle visite notturne che avrebbe ricevuto da un angelo (9.IX.37 e 10.IX.37). Qui l'andamento narrativo, spazio-temporalmente contestualizzato, procede per frasi monoproposizionali:

Ieri sera un angelo mi ha preso per mano. Non era ancora buio. Di là dai veli della pioggia e della sera gli alberi e le montagne erano ugualmente oscuri. L'angelo mi ha messo una mano sulle spalle, mi ha fatto salire di corsa le scale nere, fin qui nella mia stanza. Non avevo più fiato. Allora l'angelo mi ha messo una mano sul collo, sono caduta in ginocchio davanti alla finestra aperta, senza respirare ho guardato il profilo immobile della montagna. (9.IX.37)

In solido con la possibilità di escursione tipica dei diari, più frequentemente Antonia scivola da uno stile all'altro con libertà assoluta, passando da un procedere filosofico-dimostrativo, con il caratteristico uso di connettivi:

«Il contrasto fra *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? Io vorrei dire questo, in ogni modo: [...]» (12.III.35);

a squarci lirici:

«Mio sarebbe solo se [quel cielo] lo potessi eternare attraverso la mia persona, assorbire e riesprimere da me, nutrito del mio sangue umano per andare fra gli uomini.» (4.I.35); «Sorsi di vino giallo, acre, e tutti sono lontani, perduti in questa notte piena di echi come una caverna.» (1.I.37);

o infine a toni gnomici e apodittici: «Desiderare di donarsi non può non essere la suprema delle aspirazioni di una creatura» (4.II.35); «Ho il dovere di essere più forte del mio dolore, perché il dolore nasce sempre da uno sbaglio.» (17.X.35). Questi ultimi, quando in chiusura di pagina, dicono dello sforzo di ricavare una morale da quanto scritto: «l'eterno è in tutte le cose, è nell'incessante variare di tutte le cose, ma nessuna cosa è l'eterno.» (21.III.35); «– Orgoglio, aiutami – // Bisogna nascere una seconda volta.» (17.X.35), «Mi sento in un destino. È difficile che queste intuizioni siano sbagliate.» (10.IX.37).

Ciò che pare sintetizzabile, quanto alla sintassi, è il prevalere dello stile nominale e della frase monoproporzionale. Se questo dato risultava prevedibile, trattandosi di una scrittura calata nel momento, meno scontata è la scarsità di più oralizzanti fenomeni di sintassi marcata: si possono infatti spigolare due soli esempi di dislocazione a sinistra («Anche Flaubert la soluzione della vita la trovava solo nello spasimo»: 4.I.35; «de mie radici aristocratiche non le sento molto»: 1938), uno di dislocazione a destra, con pausa molto marcata tra catafora ed elemento dislocato («Ogni giorno le sento più tenaci dentro di me. Le mie mamme montagne.»: 10.IX.37), e un altro paio di esempi di collocazione enfatica del complemento: «volersi donare quando del rifiuto delle cose si ha già coscienza» (4.I.35), «Poi giù: tre volte ho baciato la terra» (9.IX.37). A simili costrutti, e con un'ampia gamma di impieghi, Antonia Pozzi ricorreva invece abbondantemente nelle lettere, quale portato della dialogicità implicita nel genere epistolare<sup>57</sup>.

Il tono parlato è nel *Diario* piuttosto restituito da indicatori deittici («Io non so che cosa pagherei per potermi costruire qui, in vista del Ticino, due stanze rustiche e venirci a stare»: 1938), verbi sintagmatici («Vorrei che mi portassero giù un bel pietrone»: 10.IX.37), interiezioni («Oh, essere ancora in braccio a te come oggi, nonna»: 1.I.37), segnali discorsivi (ad es., «Sarebbe la pace. Non ho fatto niente per meritarsela, lo so»: *ibidem*; «La Chiesa del cimitero è proprio in disordine»: 10.IX.37) e più in generale dalla trascrizione in presa diretta dei propri pensieri, anche con scelte verbali non ineccepibili sul piano della *consecutio temporum*:

cercavo di scoprire se il profilo dei Sassi Rossi non somiglia a una donna addormentata. Ma niente. Come ho netto negli occhi il contorno della Schläfende Griechen sul lago di Traun. [...] E – ora che ci penso – anche un'altra volta, sabato scorso, mentre giù a Milano, senza che lo sapessi, Dino mi scriveva quella tremenda lettera. Che sia telepatia? (10.IX.37)

<sup>57</sup> G. Sergio, «*Di me, che dirti?*», cit., pp. 299-301. Altra sorta di dialogicità *in absentia* è però quella che nel *Diario* coinvolge il discorso riportato, piuttosto frequente: «“Io non voglio che tu ti perda davanti a me, io voglio che tu rimanga te stessa” mi ha detto Remo una sera. [...] “Utile è già il fare in sé, significativo è il lavoro” mi ha detto Banfi stamattina. [...] Quella sera, dopo le parole di Paci “Scrivi il meno possibile” [...]. Anche Piero è stato buono. Mi ha consolato con i versi di Goethe: “Quando il mulino del poeta va, non volerlo fermare. Chi una volta ha compreso, ancora saprà perdonarti”» (4.I.35); «L'urlo di Moissi “Non potrò più lavorare” mi ha rotta in due. “Il grande quadro che non riuscirò mai a dipingere”» (5.II.35). Nei fatti il diario, generalmente considerato come rifugio dell'io scrivente, risulta invece «un genre fort ouvert à la présence d'autrui. L'autre est d'abord le sujet de beaucoup de pages» perché il diarista si analizza e si scontorna attraverso il rapporto con gli altri: ecco che allora «[i]l note les conversations qu'il a eues, les rencontres diverses» (B. Didier, *Le journal intime*, cit., p. 24; cfr. anche ivi, pp. 179-180). In qualche caso Antonia riporta le sue proprie parole, immaginate («la mamma, sentendo il tonfo del mio corpo sulla terrazza al piano terreno, griderebbe “cosa c'è”»: 17.X.35) o sognate («Ho detto: “Angelo, torniamo”»: 10.IX.37) o alternate a quelle del suo interlocutore, così da riprodurre un dialogato: «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”» (4.I.35). Si segnalano anche un paio di casi di discorso indiretto libero: «Ma come potrà sfuggire all'abitudine, alla ripetizione di sé stessa? La Grazia, lei dice.» (6.II.35), «E adesso ricordo che dicevo come una pazzia: Salvala, Salvala.» (10.IX.37). Vd. *infra* per allocuzioni a terza persone.

Nel reparto retorico si ritrovano similitudini e, ancor più, metafore. A differenza che nelle precedenti manifestazioni diaristiche, qui la similitudine non risponde tanto a criteri estetico-poetici, nella fattispecie di trasfigurazione e assimilazione in elementi naturalistici – come comunque avviene per la «notte piena di echi come una caverna» (1.I.37) e per «il campanile, che pare un albero anche lui, così verde» (10.IX.37)<sup>58</sup> –, quanto come ausilio per meglio spiegarsi, per chiarire un concetto, pur se talvolta con afflatti inevitabilmente lirici:

«il realismo umano [...] in nessuna forma della realtà può esprimersi, come un pianto che non trova gli occhi per cui sgorgare, un sorriso che non ha volto in cui aprirsi», «Amorale perché [vita] subìta, coscientemente subìta come uno smembramento della personalità, un lasciarsi andare, disperdersi fra le cose, le anime, i gesti irriflessi, senza un nocciolo interno, una mano che raduni le fila, che sprema l'uva perché ne coli il mosto.» (4.I.35); «Tagliare via da sé la possibilità di questo perenne rinfrescarsi nelle cose è come uccidersi vivi.» (6.II.35); «Io a sentirmi nascere e crollarmi dentro mondi di sensazioni: lì, muta, come se avessi ai miei piedi il mio corpo lacerato e potessi guardarlo» (12.III.35); «Dopo – mi sono alzata come da un sonno di anni, leggera come una donna che ha partorito.» (9.IX.37).

Anche per quanto riguarda le metafore il *vehicle* chiama episodicamente in causa la natura: si annotano i «veli della pioggia e della sera» (9.IX.37), i «[b]ambini: a centinaia, a migliaia, a frane, a nuvole» (21.II.38) e il tema ricorrente dell'acqua, «intorbidata» da Antonia «con i *suo*i schemi morali appesi a una parete e il *suo* corpo in giro» (4.I.35), acqua che la trasporta in «una corrente violenta, ad una tensione altissima» (10.IX.37) o che infine, in forma di «commozione», sa lavarle il cuore (12.III.35)<sup>59</sup>. Un denominatore comune può piuttosto individuarsi nella preferenza per referenti metaforici variamente negativi: a «cadere nel fondo di sé» sono «subbugli torbidi» (12.III.35), mentre la realtà diventa un peso intollerabile («tutto il mondo nella sua voce mi rimetteva sulle spalle la responsabilità di me stessa»: 4.I.35; «Quanti mondi. Allora erano più grandi di me e mi chiamavano in alto, adesso sono più forti di me e mi schiacciano.»: 1.I.37), o ferita («ogni cosa per me è una ferita attraverso cui la mia personalità vorrebbe sgorgare per donarsi»: 4.I.35) oppure arma per ferire («piccole cose mi scalpellano, miserie mi corrodono»: 1.I.37), in putrefazione persino («mi sembra di aver scoperto in tutte le cose un principio di corruzione, un verme nascosto»: 21.III.35). E le fughe da questa realtà negativa sono destinate a fallire: sia che ci si rintani nei propri dispiaceri («Feci del mio dolore un'astrazione, un'armatura su cui appoggiare, scaricare la responsabilità della mia vita»: 4.I.35), sia che si opti per «gigantesche fantasie che non hanno più realtà di

<sup>58</sup> Poco prima il «campanile di una chiesa» era stato definito «quadrato come una torre»; si aggiungano, per completezza inventariale, le «file di porte uguali con piccoli numeri di ferro smaltato come in un albergo di infimo ordine.» (21.II.38) e l'idiomatico: «E adesso ricordo che dicevo come una pazza: Salvala, Salvala.» (10.IX.37).

<sup>59</sup> Tendono piuttosto verso l'idiomatismo, ma si segnalano per la loro espressività: «“La vita sognata”, quei dieci fogli che sono riuscita a buttare fuori da me», «credere che sia lecito rovesciare così sugli altri la nostra sofferenza» (4.I.35); «L'urlo di Moissi [...] mi ha rotta in due.», «Lavorato a Flaubert con le tendine rosa nuove davanti: che bella caduta di foglie di pizzo.» (5.II.35); «E si vorrebbe [...] non aver lasciato cadere nel vuoto tutti i pensieri: tentar di radunare le fila di noi stessi, fermarle in pochi nodi saldi.» (12.III.35).

un'ombra nera sul muro» (*ibidem*): comunque «la piccola lampada della fedeltà [per Antonio Maria Cervi] [...] non basta a calmare l'irrequietudine, a riempire la vita» (1.I.37). L'amore per il Cervi, «che non aveva corpo e la baciava così puro: ala bianca dell'adolescenza», è diventato di quelli che ammalano il sangue (*ibidem*).

I confini tra l'umano e il naturale-oggettivo non sono netti e l'uno può trasfondersi nell'altro: così, metaforicamente, «la meravigliosa e pura bellezza di M.T. spiegazzata, qualcita da tante mani di miopi Hansen» (12.III.35) e così «[i]n mezzo a un corridoio, un mucchietto umano nerastro: una decina di maschietti sui dieci anni seduti in terra» (21.II.38). Sono anche le cose a vivificarsi, assumendo posture e atteggiamenti umani: ci sono «le stelle libere» (6.II.35) e il campanile che «[d]i colpo [...] *scoppia* a suonare» (10.IX.37), «la corrente [che] si attorce in gorgi azzurrissimi, e ha subbugli, scrosci, rigurgiti improvvisi e minacciosi» (1938), le «nuvole di temporale» che «dai monti» pure *minacciano* (10.IX.37). Antonia si chiede «se il profilo dei Sassi Rossi non *somigli* a una donna addormentata»; le montagne sono «[l]e *sue* mamme montagne» (*ibidem*).

Se le figure di pensiero appaiono tutto sommato sporadiche<sup>60</sup>, quelle della ripetizione risultano molto frequentate. Ciò appare in linea con la scrittura diaristica *tout court*, che «è tutt'uno con una maniera di cercare, e anzitutto di cercarsi, che si scandisce verbalizzando emozioni, sensazioni e pensieri provenienti *da* e indirizzati *a* se stessi» e che di conseguenza si porta appresso «forti coloriture ripetitive e l'inevitabile intonazione monocorde, che sono quasi la sigla distintiva della partitura diaristica»<sup>61</sup>. Nel *Diario* la ripetizione è riconducibile al flusso parlato quando Antonia Pozzi pare lasciarsi trasportare dai propri pensieri, come nei seguenti casi di epanalessi: «mai mai lasciarmi separare da te» (1.I.37), «E soprattutto, soprattutto che cosa mi cosa mi autorizza...», «andare, andare senza dirigere le ginocchia», «tu, tu con i tuoi schemi morali» (4.II.35); per il resto, e in misura al tutto predominante, le ripetizioni appaiono inquadrabili nella scarsa preoccupazione per la *variatio* tipica dei linguaggi tecnici e nella fattispecie del procedere scientifico-filosofico. Si cominci col leggere il seguente passo e si noti la fitta, salda intessitura ottenuta avanti tutto grazie alle figure della ripetizione, ma anche alla *correctio*, che giustappone (quasi)sinonimi nella ricerca del termine più giusto e perspicuo (*non fu illusione, ma speranza, e speranza di bene non soltanto per me; si isterili, si schematizzò; un'astrazione, un'armatura su cui appoggiare, scaricare la responsabilità; non ebbe più ragione, più diritto di esistere; subìta, coscientemente subìta*)<sup>62</sup>:

Tortura è stata la mia maternità immaginata, valida fino a che ci fu al mio fianco un essere che condivideva questo anelito di salvezza di una vita in un'altra vita, valida finché non fu illusione, ma speranza, e speranza di bene non soltanto per me; ma quando si riconobbe illusione e divenne soltanto dolore mio, si isterili, si schematizzò. Feci del mio dolore un'astrazione,

<sup>60</sup> Sineddochico è «un mazzo di carte luride e mani cattive che le gualciscono, gelose.» (21.II.38), mentre sinestetici sono: «dolce vino di sonno» (1.I.37), «i rami dei faggi [...] sono gialli di tenerezza» (1.I.37), forse «tramonto fresco» (12.III.35). Altre figure retoriche compaiono in misura non caratterizzante, come il poliplotto («quanto bene vorrei volere»: 1.I.37), l'antonomasia (*Hansen* 'giovane baldo e spensierato': 12.III.35), l'ossimoro («uccidersi vivi»: 6.II.35), ecc.

<sup>61</sup> F. Secchieri, *Identità e alterità*, cit., p. 192.

<sup>62</sup> Con altri casi di *correctio*, dalla stessa pagina: «Sono delle realtà vive che mi rispondono, non si prestano ad essere visioni. [...] E sono indulgenti solo quando in realtà me lo merito, non quando immagino di meritarmelo.»

un'armatura su cui appoggiare, scaricare la responsabilità della mia vita. Da quel momento il mio dolore non ebbe più ragione, più diritto di esistere. [...] Come se quella che era stata la mia vita morale, giustificasse la mia vita amorale della giornata. Amorale perché subita, coscientemente subita come uno smembramento della personalità (4.II.35)

La pagina in questione, che apre il *Diario*, è non a caso quella più filosofica: le ripetizioni vi sono funzionali alla chiarezza della dimostrazione. Vale la pena leggerne anche l'*incipit*, notando le precise scelte lessicali e la tesa consequenzialità sintattica, che si direbbe quasi incatenata:

Il mio disordine. È in questo: che ogni cosa per me è una ferita attraverso cui la mia personalità vorrebbe sgorgare per donarsi. Ma donarsi è un atto di vita che implica una realtà effettiva al di là di noi: e invece ogni cosa che mi chiama ha realtà soltanto attraverso i miei occhi [...] Rifiuti, da tutta la realtà, ad ogni passo. E ad ogni passo, nuove ricerche per una foce che non esiste. // E che non deve esistere<sup>63</sup>.

Il procedere stringente tipico del discorso filosofico non è peraltro raro, a riprova di come Antonia Pozzi considerasse il diario non tanto o non solo un luogo in cui sfogarsi, ma piuttosto un mezzo attraverso cui dipanare i propri nodi. Se ne legga qualche altro esempio:

«il tuo corpo in giro [...] finché alla tua debolezza voluta non risponda la turpitudine (turpitudine? o non piuttosto una diversa concezione di vita che tu rendi turpe volendo avvicinarvi la tua?)» (4.II.35); «Paci. Dostojevskiano anche lui. E anche lui sente, acutamente, che una visione filosofica come quella di Banfi applicata alla vita di un giovane porta a spaventose conseguenze pratiche. Comprendere tutto, giustificare tutto.» (6.II.35); «l'eterno è in tutte le cose, è nell'incessante variare di tutte le cose, ma nessuna cosa è l'eterno.» (21.III.35).

A scopo di maggiore perspicuità, è ricorrente anche il parallelismo («cercare di rimediare anche materialmente al mio smarrimento materiale»: 12.III.35), ottenuto soprattutto attraverso anafore:

«Forse stasera sono al di là dell'amore, Tonio Kröger al di là della vita, al di là della tempesta, che ormai può cantare e padroneggiare la tempesta nel canto.» (*ibidem*); «Quanti mondi. Allora erano più grandi di me e mi chiamavano in alto, adesso sono più forti di me e mi schiacciano.» (1.I.37); «allora forse il peso del capo si farà più plumbeo, allora cederò...» (1.I.37).

Più legati a esigenze di *ornatus* appaiono invece alcuni parallelismi in cui il secondo termine è asseverativo rispetto al primo e in cui dunque, ancora una volta, emerge una ricerca di perspicuità:

<sup>63</sup> E ancora, poco oltre: «Stasera [...] c'era un immenso cielo di tramonto [...]. // Ma nemmeno quel cielo mi voleva, anche quel cielo non risolveva niente, e non era mio, né io sua. Mio sarebbe solo se lo potessi eternare attraverso la mia persona».

«non un dovere, ma un piacere spirituale, non una fatica, ma un rifugio», «E adesso non potrò mancare, adesso bisognerà che mi vinca, che finga di credere in un valore anche minimo delle cose mie»: (4.II.35); «E se sono le cose, se è il mondo che ci rende lontani e mi fa cattiva, poterlo riavere per me lontano dalle cose e dal mondo.», «T.M. [...] ha voluto oggettivare in un racconto la sua pena di borghese sborghesizzato, la sua bohème spirituale.» (12.III.35); «unica anima sorella, unica carne che sento uguale alla mia» (1.I.37).

Anche le terne sono in crescendo e puntano a sempre maggiori chiarezza («lavoro preciso, assiduo, vivificatore»: 12.III.35; «A Tonio Kröger mancano le pagine della ricostruzione, della gioia creatrice, della fertilità operosa»: 12.III.35) ed enfasi: «Io ho sempre teorizzato, simbolizzato, divinizzato le contingenze particolari» (21.III.35); «odore di camera mortuaria, dolciastro, appiccaticcio, invadente» (21.II.38).

Dal punto di vista lessicale il *Diario* si differenzia dal *Quaderno* e dalle *Note di Viaggio* per una maggiore, ma sempre relativa, apertura alle voci tecniche. Ricordando quanto detto sulla natura introspettiva e riflessiva del *Diario*, non stupisce che per la maggior parte si tratti di termini (anche solo *lato sensu*) filosofici, rilevabili per lo più nel periodo in cui Antonia lavorava alla tesi su Flaubert: *realtà effettiva, schema e realismo umano, eternare, schema della [...] personalità* (4.I.35), *dostojevskiano* (6.II.35), *geist, leben, bohème spirituale, oggettivare* (12.III.35). In un caso si cita anche la supposta fonte della riflessione: «Per me il divino [...] scaturisce solo dalle reazioni continue tra soggetto e oggetto, io e mondo. (Fichte?)» (6.II.35), anche se «[i]n realtà questo è lessico banfiano [...]. Ma è tipico dei giovani costruirsi con un linguaggio talmente vicino all'emozione del pensiero, da perdere completamente la memoria della sua origine. Come al lessico banfiano appartiene l'espressione, presente nel medesimo testo, “perenne rinfrescarsi nelle cose”»<sup>64</sup>.

Interessanti, poiché rivelatori della vena espressionistica che contraddistingue l'ultima Pozzi, sono tecnicismi medici come *acido fenico, pneumo-torace e pleurite secca* («Lei ha la pleurite secca e un polmone già intaccato, ma si ostina»): tutti prelievi dalla pagina dedicata alla visita in via dei Cinquecento, dove si citano anche il marchionimo *lysoform* e l'espressivo *cesso* («odore netto di cesso»: 21.II.38)<sup>65</sup>. Mentre cadono in picchiata i nomi di fiori e di alberi – *pungitopo* (4.I.35), *faggio, muschio, mughetto* (1.I.37), *rododendro, stella alpina, muschio di montagna* (10.IX.37) –, si mantengono ancora poco significative la componente alloglotta e quella neologica. Sul primo fronte, oltre agli appena incontrati prestiti di necessità *geist, leben e bohème*, si rintracciano solo uno stralcio in francese («*sans la payer de sa vie*»: 12.III.35, citazione da Flaubert) e un altro paio in tedesco («Domani, via, per l'ennesima volta, partire – *nach Berlin – zu fahren* – e laggiù, forse, per capriccio, lavorare. // *Geld verdienen* – ma poi?...»: 1.I.37). Questi ultimi da un lato riflettono la

<sup>64</sup> Fulvio Papi, *Geist e Leben*, che riprendo da A. Pozzi, *Poesia che mi guardi*, cit., pp. 525-536, a p. 530; per altre tangenze, anche lessicali, con la lezione banfiana, vd. Fulvio Papi, *Antonia Pozzi poetica e poesia 1935*, in G. Bernabò *et alii*, ...*E di cantare*, cit., pp. 13-28. Alcune consonanze – a testimoniare di una produzione fortemente coesa, osmotica – si hanno anche col Flaubert: cfr. Matteo Vecchio, *Postfazione*, in A. Pozzi, *Diari e altri scritti*, cit., pp. 93-108, alle pp. 99-100.

<sup>65</sup> Cfr. qualche riga più sotto: «pareti di smalto sudicio, ogni venti metri una latrina». Precedentemente, di uso tecnicistico, trovo solo *celluloide* (4.I.35).

germanofilia di Antonia e sono interpretabili come indotto della sua imminente partenza per Berlino; dall'altro, secondo il punto di vista del genere testuale, saranno invece «à rattacher [...] à la question de la discontinuité. [...] [L]e passage d'un langue à une autre est le signe d'une rupture»<sup>66</sup>. Per quanto riguarda la componente neologica, all'occasionale *sborghesizzato* (12.III.35) si possono aggiungere solo un neologismo di ritorno, *asfalto* (4.I.35)<sup>67</sup>, e un paio di retrodatazioni: *radio* (1.I.37)<sup>68</sup> e *sfrattato* (21.II.38)<sup>69</sup>.

Si tratta nel complesso di una prosa lessicalmente media e più omogenea rispetto alle precedenti, come ancora dimostrano l'ulteriore, drastica riduzione dei diminutivi – nel *Quaderno* in proporzioni caratterizzanti, mentre ora si trova solo *fogliolina* (12.III.35), *mucchietto*, *maschietto* (21.II.38) – e, spostandoci verso il piano microsintattico, dell'anteposizione dell'aggettivo: *meravigliosa e pura bellezza*, *miopi Hansen*, *tanto inutile cieco patire* (12.III.35), *incessante variare* (21.III.35), *tremenda vita* (17.X.35), *tua vecchia tepida carne* (1.I.37), *smisurata terra* (1938). Una media sobrietà risulta anche dall'impiego sporadico sia, per un verso, di opzioni colloquiali (*ficcarsi*: «si è ficcata per via Torino», 5.II.35), sia, per l'altro, di usi variamente scelti: *dinnanzi* (4.I.35), *artifizii* (12.III.35), *in ischemi* (21.III.35), *tepidi* (1.I.37).

Rispetto al lessico del *Quaderno* e delle *Note di viaggio*, quello del *Diario* appare anche statisticamente più ricorsivo: ogni lemma tende a ripetersi in media 2,537 volte, di contro, si ricordi, al 2,057 del *Quaderno* e all'1,788 delle *Note*<sup>70</sup>. È poi abbastanza significativo che mentre la parola piena più ricorrente nel *Quaderno* fosse *anno* e quella delle *Note* fosse *via* 'strada', da correlare rispettivamente con il prevalere della dimensione narrativo-temporale e di quella descrittivo-spaziale, nel *Diario* questa parola sia *vita* (29 occorrenze), in quadrato con una riflessione che è diventata di tipo esistenziale. Riflessione o forse meglio autoriflessione, considerando che le altre parole piene più ricorrenti sono *mio* (27 occorrenze, anche nelle declinazioni *mia*, *mie*, *miei*) e *io* (20, di cui una entro discorso riportato); a seguire, altrettanto significativamente, si colloca *se*, che in 14 occorrenze su 16 introduce a delle ipotesi ed è dunque riconducibile alla suddetta attitudine meditativa<sup>71</sup>.

<sup>66</sup> B. Didier, *Le journal intime*, cit., p. 182; cfr. pp. 181-182 per altre interpretazioni dell'inserito mistilingue.

<sup>67</sup> In italiano, *asfaltare* dal 1941, *asfalto* dal 1550 (DELI).

<sup>68</sup> Come abbreviazione di 'radioricevitore', in italiano nel 1939-40 (DELI).

<sup>69</sup> Come sostantivo, dal 1942 (DELI).

<sup>70</sup> Va però tenuto conto che il *Diario* è più lungo: la ricorsività del lessico di un determinato testo tende infatti a crescere in proporzione diretta con l'aumento complessivo delle parole del testo stesso, anzitutto perché vi ricorrono le parole grammaticali. La frequenza di ripetizione complessiva degli scritti diaristici sale non a caso a 2,765. Dalle concordanze approntate per *Parole* si ricava una frequenza media pari a circa 8: un valore fra i più alti della poesia novecentesca, indicativo del «fatto che il linguaggio di Antonia Pozzi è caratterizzato da molte ripetizioni lessicali, e si presenta sostanzialmente invariato, uniforme e omogeneo» (A. Mormina, *Contributo per una lettura*, cit., p. 360).

<sup>71</sup> Scendendo nel *range* di occorrenza si incontrano *cose* (13 volte), *essere* (12, come v. e come s.m.), *Banfi* (6), *dolore* (5, di cui 4 accompagnato da *mio*), *sangue* 4 ecc. L'incidenza quantitativa del *Diario*, che fornisce 3667 parole su 6999 complessive (cioè di *Quaderno*, *Note* e *Diario*), traina l'intera conformazione statistica degli scritti diaristici, per cui la prima parola piena si conferma essere *vita* (37), seguita da indicatori riconducibili allo scrivente (*me* 35, *mia* 29, *mio* 28, *io* 18: dunque complessivamente maggioritari) e da *cosa* (17, anche come pronomi interrogativo). In poesia *vita* ricorre 92 volte, arrivando solo terza, dopo *cielo* (115) e *sole* (110) e prima di *terra*, *mano*, *anima*, *sera*, *vento*, *ombra*, *occhio*, *stella*, *cuore*, *notte* ecc.: A. Mormina, *Contributo per una lettura*, cit., p. 361.

Come si è cercato di mostrare, nella sua forma più tipica, cioè quella del *Diario intimo*, la scrittura diaristica di Antonia Pozzi è in buona sostanza riconducibile alla tipologia filosofico-esistenziale<sup>72</sup>. La forma è quella dell'annotazione sparsa, la quale, anche per la sua brevità, concorre ad acuire l'eterogeneità consustanziale al (non-)genere diaristico. L'estemporaneità delle annotazioni fa escludere che Antonia, da un lato, concepisse il diario come «un'impresa di salvazione»<sup>73</sup> e che dall'altro fosse consapevole di iscriversi in un (non-)genere dotato di una propria tradizione. La funzione pragmatica assolta dal *Diario* ne condiziona le scelte linguistiche e testuali nella direzione della libertà espressiva, agevolata anche dall'assenza di preoccupazioni (almeno stilistiche) derivanti da una possibile lettura da parte di terzi. Le accensioni letterarie del *Diario* – peraltro infrequenti e avvisabili, come si è visto, più che altro sul piano retorico – sembrano quindi precipitare sulla pagina di *default*, come inevitabile corredo espressivo di una persona colta, nel caso di specie anche poeta, che si trovi a dover maneggiare la scrittura.

Documento dunque di un percorso esistenziale più che testimonianza letteraria, il cimento di Antonia con il diario non appare neppure finalizzato *pro futura memoria*, configurandosi piuttosto come sfogo o sforzo razionalizzante, ma mai autoparenetico, e talvolta come prima impressionistica stesura di una ulteriore, futura e sbazzata, in poesia. Un documento che siamo noi, *a posteriori* e infrangendo la privatezza delle sue carte, a considerare come tale, ma che Antonia non aveva inteso e dunque pre-progettato in questo senso: al *Diario* manca la testamentarietà, cioè la «disposizione (non l'intenzione) di chi scrive [...] di lasciare comunque una traccia di sé, un segno, una testimonianza»<sup>74</sup>. In un solo caso Antonia dà prova di aver riletto parte del diario: la pagina del 17 ottobre 1935 che si chiudeva con l'autoincitazione a «nascere una seconda volta», poi ripresa nell'*incipit* della successiva: «E come sei rinata? // Non sono ancora rinata.» (I.I.37)<sup>75</sup>. La circostanza rimane episodica e comunque non prova che il diario venisse intenzionalmente compilato per avere, nel futuro, traccia del presente. Se non si tratta dunque, seguendo la casistica di Rousset, di *autodestination*, è parimenti escluso un destinatario finale: in una sola pagina Antonia si rivolge direttamente a terzi (la nonna e l'amato Antonio Maria Cervi, con un accenno ad Annunzio), ma si tratta più di invocazioni che di un vero e proprio indirizzamento esterno, per cui si può ricordare l'invocazione all'adorata nonna Nena (cfr. *supra*, § 3.3.)<sup>76</sup>.

Al più si può in qualche caso riconoscere una *pseudo-destination* interna, nel rivolgersi di Antonia a sé stessa attraverso domande retoriche (ad es., «che diritto ho io di credermi qualcuno?»: 4.II.35), il ricorso al sistema di seconda persona singolare (ad es.,

<sup>72</sup> Cfr. la pionieristica suddivisione di Michèle Leleu, *Les journaux intimes*, Paris, PUF, 1952, p. 12.

<sup>73</sup> M. Blanchot, *Il libro a venire*, cit., p. 189.

<sup>74</sup> Neuro Bonifazi, *Il genere letterario. Dall'epistolare all'autobiografico, dal lirico al narrativo e al teatrale*, Ravenna, Longo, 1986, p. 60. All'interno del macrogenere autobiografico, il diario è di fatto quello meno disposto alla testamentarietà, perché in genere concepito come segreto (ogni caso va naturalmente considerato a sé: l'esempio forse più noto di diario che porta iscritto un destinatario pubblico è *Il mestiere di vivere* di Cesare Pavese, su cui vd. Giorgio Barberi Squarotti, *L'eroe della tragedia. Pavese e il diario*, in A. Dolfi et alii (a cura di), *Memorie, autobiografie e diari*, cit., pp. 107-125).

<sup>75</sup> Sulla «nozione di ri-uso del diario, in apparente contraddizione con i connotati privati, non letterari e quasi effimeri del diario», vd. Guido Baldassarri, *Fra ypomnēmata e soliloquium: usi e ri-uso del diario individuale*, in G. Folena, *Le forme del diario*, cit., pp. 29-34 (la cit. a p. 31).

<sup>76</sup> Sui possibili destinatari del diario, cfr. Jean Rousset, *Le journal intime, texte sans destinataire?*, in «Poétique», novembre 1983, pp. 435-443.

«se l'acqua torna limpida non è per merito tuo e tu non dovresti poterla bere mai più»: *ibidem*) e forme imperativi: «Adesso tornerai a scrivere poesie. // Dici, parli, ma ha ragione Tonio Kröger. // Impara a vivere da sola – dentro di te. // Costruisciti.» (17.X.35). In questi casi il destinatario viene scopertamente a coincidere con l'emittente, in uno sdoppiamento introspettivo che surroga all'assenza dell'altro e che è tipico, diciamo pure naturale, di una scrittura come quella diaristica in cui chi agisce ed è dunque raccontato coincide con chi racconta<sup>77</sup>. L'Antonia narrante non si rivolge all'Antonia narrata per confortarla o per giustificarne i comportamenti bensì per esortarla a migliorarsi e a rinascere, anche con giudizi fin troppo severi e punte di indignazione verso sé stessa<sup>78</sup>.

Anche se, come abbiamo notato, lo sprone alla scrittura può derivare da un'occasione specifica, questa si limita ad aprire a riflessioni che prendono una propria strada e si divincolano dalla circostanza calendaria. Nel *Diario* la data viene infatti a perdere di importanza, mentre in genere le scritture diaristiche vi sono strettamente correlate e vi si fa costante riferimento: è anzi proprio questo incardinamento nella dimensione temporale che parcellizza la narrazione diaristica, rendendola di fatto impossibile (di contro a quanto accade nell'autobiografia e nella memorialistica, meno frante dall'impellenza della data e dunque più malleabili in racconto).

La data riconduce anche al problema della veridicità del narrato. Il diarista, aggiungendo un tassello dopo l'altro, giorno dopo giorno, non conosce il finale della "storia" e non può dunque che raccontarla in modo teleologicamente neutro; il minor, talora minimo, scarto temporale fra il momento della scrittura e quello degli eventi riduce inoltre il *décalage* fra la realtà vissuta o sentita e quella raccontata, al punto che Lejeune respinge significativamente la categoria anglosassone di *non-fiction*, proponendo in sua vece quella più precisa di *antifiction*, termine «plus combatif, moins mou» perché non contaminato con l'invenzione<sup>79</sup>. In realtà si dovrebbe più cautamente sostenere che il diario è *meno* contaminato, poiché rimane «qualcos'altro – qual è sempre un testo – rispetto al *proprium* del fatto e dell'accaduto». Da un lato vi sono infatti questo «iato irriducibile» e le «innumerevoli aberrazioni [...]» che intercorrono tra lo stadio della percezione e quello dell'espressione di sé<sup>80</sup>, dall'altro, non meno importante, vi è l'autocensura. Si dirà allora che il diario tende con più determinazione di altri sottogeneri autobiografici ad aderire ai fatti e all'io dello scrivente, che rimarranno comunque inafferrabili nella loro quiddità.

Un aspetto non secondario dell'interesse del *Diario*, come delle scritture diaristiche in generale, si deve proprio alla curiosità per il realmente accaduto, al fascino che deriva dall'impressione di trovarsi davanti, disponibile a un nostro contatto diretto, Antonia. Questo interesse è lo stesso che ha sollecitato certe letture di *Parole*, dato il loro evidente autobiografismo (vd. *supra*, § 2)<sup>81</sup>. In questa prospettiva, pur nelle notate analogie

<sup>77</sup> Cfr. C. Capello, *Il Sé e l'Altro*, cit., pp. 79-165; O. Spano, *La fucina di una poetessa*, cit., pp. 311-312; B. Didier, *Le journal intime*, cit., pp. 116-137.

<sup>78</sup> Cfr. *ivi*, pp. 150-152.

<sup>79</sup> Philippe Lejeune, *Le journal comme «antifiction»*, in «Poétique», 2007/149, pp. 3-10 (la cit. a p. 6 e cfr. p. 9: «Nous écrivons un texte dont la logique finale nous échappe, nous acceptons de collaborer avec un avenir imprévisible et incontrôlable»).

<sup>80</sup> F. Secchieri, *Oltre lo specchio*, cit., pp. 79 e 82.

<sup>81</sup> Un fondamentale sprone alla lettura è d'altronde proprio la ricerca di un piacere voyeuristico, che porta spesso a chiedersi quanto di autobiografico ci sia nelle opere letterarie. Lo scrittore è sempre con sé

strutturali fra scrittura diaristica ed epistolare (cfr. *supra*, § 1), nello specifico pozziano il *Diario* trova più ampie aree di sovrapposizione con le poesie, in quanto espressione in *graphia* del *bios* più intimo e in quanto anch'esse considerate come *pharmacon* salvifico<sup>82</sup>: la poesia è per Antonia, con le sue stesse parole, «non un dovere, ma un piacere spirituale, non una fatica, ma un rifugio» (4.II.1935) e assolve a «questo compito sublime: di prendere tutto il dolore che ci spumeggia e ci romba nell'anima e di placarlo, di trasfigurarlo nella suprema calma dell'arte, così come sfociano i fiumi nella vastità celeste del mare. La poesia è una catarsi del dolore, come l'immensità della morte è una catarsi della vita»<sup>83</sup>.

stesso, a prescindere dal genere con cui si cimenta: lo spessore soggettivo e autobiografico è perciò imprescindibile; cfr. Neuro Bonifazi, *Il genere letterario. Dall'epistolare all'autobiografico, dal lirico al narrativo e al teatrale*, Ravenna, Longo, 1986, in partic. pp. 57-68.

<sup>82</sup> Cfr. Alessandro Artini, Cristina Cristini, *Le vestali del cordoglio. La scrittura femminile della sofferenza nella diaristica e nel racconto*, Firenze, Angelo Pontecorboli, 1997; Stefano Ferrari, *La scrittura come riparazione*, Bari, Laterza, 1994.

<sup>83</sup> Lettera di Antonia a Tullio Gadenz dell'11 gennaio 1933, da A. Pozzi – T. Gadenz, *Epistolario*, cit., p. 88.