

EVOLUZIONE TEMATICA E STRUTTURALE
NEL CANZONIERE DI UMBERTO SABA

by

Orlando Ciampi

B.A., University of British Columbia, 1972

A thesis submitted in partial fulfilment of the
requirements for the degree of

Master of Arts

in the Department

of

Hispanic and Italian

We accept this thesis as conforming to the
required standard

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

September, 1976

© Orlando Ciampi, 1976

In presenting this thesis in partial fulfilment of the requirements for an advanced degree at the University of British Columbia, I agree that the Library shall make it freely available for reference and study.

I further agree that permission for extensive copying of this thesis for scholarly purposes may be granted by the Head of my Department or by his representatives. It is understood that copying or publication of this thesis for financial gain shall not be allowed without my written permission.

Department of Hispanic & Italian

The University of British Columbia
2075 Wesbrook Place
Vancouver, Canada
V6T 1W5

Date Nov. 1st. 1976

ABSTRACT

The thesis deals with some aspects of the Canzoniere, the major poetic work of Umberto Saba, who made his appearance on the Italian literary scene during the first decade of this century.

The introduction and the first chapter are intended to provide summary background material on the literary-cultural situation in Trieste at the turn of the century within which Saba had necessarily to develop and work. Particular emphasis is placed on the fact that the city of Trieste, where the poet was born and lived most of his life, was culturally behind the times. This fact, together with Saba's own late cultural "awakening", contributed to the creation of a "peripheral" and "backward" style of poetry characterized by a touch of authentic realism which distinguishes and isolates him from his contemporaries, who were for the most part engaged in the attempts at poetic innovation. Another major characteristic of Saba's poetry derives from his acquaintance with Freud; in fact, the poet's interest in psychoanalysis constitutes the subject of the second chapter. Here the role which psychoanalysis plays in his poetry is defined by differentiating between "clinical" and "poetic" psychoanalysis, with reference to the poems written during the period in which he was undergoing psychoanalysis (1929-31) and to the writings in which Saba finally explicitly rejects psychoanalysis as an

authentic source of poetic themes.

The third chapter consists of a thematic and stylistic analysis of the poetry of the Canzoniere, with special emphasis on the early collections of Saba's work. The themes of these youthful poems are structurally related to those of the more recent works, where the poet, through a new sense of immediacy, transforms the motifs which dominated his adolescence, and in which a greater psychological clarity is accompanied by just as great a clarity of form.

INDICE

	Pagina
INTRODUZIONE	1
NOTE ALL"INTRODUZIONE.....	13
CAPITOLO PRIMO: Trieste: da spazio a personaggio.	18
NOTE AL CAPITOLO PRIMO.....	30
CAPITOLO SECONDO: I rapporti con la psicoanalisi.	33
NOTE AL CAPITOLO SECONDO.....	52
CAPITOLO TERZO: Evoluzione tematica nella poesia di Saba.....	57
NOTE AL CAPITOLO TERZO.....	87

INTRODUZIONE

La critica contemporanea comunemente riconosce che Umberto Saba, nella storia della poesia italiana moderna, impone e pretende un capitolo ben distinto da ogni altra scuola e tendenza. A meno che non lo si volesse considerare come l'ultimo petrarchista o l'ultimo leopardiano,¹ si potrebbe affermare che Saba sia al di fuori dei tempi perche' in lui non si riconoscono ne' Carducci, ne' Pascoli, ne' D'Annunzio,² ne' Gozzano e tanto meno le poetiche di inizio di secolo, decisamente impegnate a polemizzare contro la tradizione, l'adorazione del passato, l'esaltazione dei classici, con l'intento di affermare una nuova generazione di poeti protesi verso il futuro e confusamente rivolti a rinnovare il linguaggio poetico, a trasformare il sentimento o il procedimento della scrittura letteraria. Futuristi, crepuscolari, vociani, in altre parole le varie avanguardie poetiche del primo Novecento hanno per Saba un merito e cioe' quello di aver iniziato un discorso su nuove basi tra l'uomo e la natura: d'aver imposto un discorso naturale in cui le dimensioni del classico e del romantico, il loro rapporto dialettico e formale, sono superati.

E' in questa "suspense" primo-novecentesca e dell'immediato dopoguerra, in cui i centri di potere culturale nascono, si divulgano, entrano in crisi e si traslocano verso le "periferie",³ che Saba nella sua stanzetta appartata di Trieste — "un ambiente dove nessuno parlava a lui di buoni o di cattivi autori" —⁴ ponderava i suoi primi versi, cercando, da un lato, di rimanere

fedele alla vecchia tradizione, dall'altro, di "purificare" o almeno di consolidare e rinnovare l'esercizio poetico, tenendosi però estraneo a quelle ricerche che egli definiva le "parole incrociate" della lirica nuova.

Senza dubbio, anche al periferico cielo di Trieste, "così beatamente remota da ogni influenza d'arte", dovette arrivare un soffio del clima che Renato Serra cercò di ricostruire con tanta sensibilità alla fine del 1913; il clima di una generazione insofferente che cercava a tutti i costi di abolire il passato e di inserirsi nel flusso rinnovatore di tutta la cultura europea:

Un fastidio leggero erra con un sorriso di superiorità sulle labbra di una generazione che ha composto pietosamente nel sepolcro i suoi padri, che onora i suoi maestri, ma che si sente ormai libera e tanto lontana da ogni loro influenza. 5

In realtà, Saba era alieno per temperamento da questo tipo di poesia nuova che lui aveva senz'altro conosciuta a Firenze, dove avvicinò gli scrittori e i poeti della "Voce". E fu proprio questo circolo letterario a pubblicare le sue prime poesie, quando egli si firmava ancora col nome di "Umberto da Montereale"⁶. Ma era proprio il suo temperamento ad impedirgli quelle esperienze, e ce lo conferma uno dei sonetti della "Autobiografia" dove il poeta parla espressamente delle memorie letterarie di quel tempo:

Vivevo allora a Firenze, e una volta
venivo ogni anno alla citta' natale.
Piu' d'uno in suoi ricordi ancor m'ascolta
dire, col nome di Montereale,

.....

Gabriele d'Annunzio alla Versiglia
vidi e conobbi; all'ospite fu assai
egli cortese, altro per me non fece.

A Giovanni Papini, alla famiglia
che fu poi della "Voce", io appena o mai 7
non piacqui. Ero fra lor di un'altra spece.

Saba quindi, pur essendo al corrente del fermento dilagante e della liberta' che era gia' in aria, preferi' distinguersi dagli altri, appartarsi e non appartenere a nessuna corrente, seguendo fedelmente il consiglio che Benedetto Croce dava nel 1918:

Tirarsi da parte: ecco il consiglio che mi permetto di dare dopo averlo dato a me stesso e averlo praticato. Anche durante il morbo secentesco e quello romantico ci furono uomini che si comportarono cosi'. E, nell'accettata solitudine, leggere e rileggere i grandi, i poeti veri, gli armoniosi, i rasserenati, i sorridenti di aurea belta' anche nel doloroso e nel tragico. Saremo forse in pochi, e simili alla compagnia del "Decamerone", in mezzo alla peste che infuriava a Firenze e nell'Europa tutta... In quel modo ci salveremo individualmente e insieme serberemo al migliore avvenire l'idea di quel che sono, e sempre saranno, la poesia e l'arte. 8

Sono parole del 1918 e l'anno dopo le sentiamo risuonare
nel prologo alla "Ronda" di Vincenzo Cardarelli,⁹ ma un riverbero di queste vicende lo si puo' trovare anche negli scritti dello stesso Saba, il quale, gia' nel 1911, avvertiva il bisogno di appoggiarsi "leopardianamente"¹⁰ sempre di piu' al solido e sicuro

passato con l'intento di rimanere fedele alla vecchia tradizione, per poi ripartire da quella alla riconquista di se stessi. In quell'anno il poeta sembrava essere totalmente conscio del suo piano di sviluppo tanto che in un articolo pubblicato solo nel 1959 e significativamente rifiutato dalla "Voce" così egli esordiva, inserendosi nell'aria storica del "rinnovamento": "Ai poeti resta da fare la poesia onesta"¹¹. Ma che cosa è l'onesta per il giovane Saba se non prima di tutto mantenersi fedeli a se stessi e fare versi "per il sincero bisogno di aiutare col ritmo l'espressione" della propria "passione" senza mai tentare la carta del gusto poetico d'accatto o la falsificazione, "anche quando il verso menzognero è, preso singolarmente, il migliore"?

"L'imperdonabile peccato contro lo spirito" commesso dal D'Annunzio con le sue passioni "finte", nel "travisare il proprio io", sta nell'aver voluto apparire un "grand'uomo", anziché un "uomo onesto". Il poeta sincero, invece, si guarda bene

dallo sforzare l'ispirazione, anzi, per il dubbio d'ingannarsi, resiste ad essa, e non le cede che quando ha acquistato la violenza dell'istinto... È pertanto che bisogna con lunga disciplina prepararsi a ricevere la grazia con animo proprio; fare un quotidiano esame di coscienza, rileggersi in quei periodi di ristagno in cui è più possibile l'analisi, cercando sempre di ricordarsi lo stato d'animo che ha generato quei versi... Vorrei si facesse per l'arte quello che i modernisti hanno fatto per la religione, senza paura di distruggere quello che amavano dall'infanzia: cade una chiesa e un'altra ne sorge: se dopo la vivisezione alcuno si accorgesse che ben pochi dei suoi sentimenti richiedono la poesia, che faccia solo quel poco o magari niente, e ricerchi in un laborioso ozio quello che può sostituire per lui la poesia in versi. 12

Si puo' vedere in questo atteggiamento del Nostro non solo una chiara denuncia in chiave polemica dell'estetismo dannunziano ma anche un deciso attacco alle tendenze innovatrici della lirica nuova che cercava a tutti i costi di liquidare il passato per sostituirlo con una nuova forma di poesia, spesso inautentica e non certo una cosa migliore. Sono parole che anticipano le stroncature di Boine, di Serra e di Croce e racchiudono un programma poetico che sara' poi approfondito e arricchito nel corso degli anni tanto da sembrare una continuazione della lettura di Storia e Cronistoria, senza che quasi il lettore si avveda che un trentennio di vita li separa. Ma la conclusione del giovane articolo e' del Saba maturo perche', condannati i poeti che vollero farsi "uomini d'azione", egli li esorta ad "avvicinarsi al tipo morale dei ricercatori di verita' " con un "ritorno alle origini" che ridia loro la salute compromessa dei genitori prodighi:

Ai poeti della generazione presente resta da fare quello che dovrebbero fare i figlioli, i cui genitori furono malamente prodighi di averi e di salute: una vita di riparazione e di penitenza. 13

Difronte alla dissipazione del patrimonio ideologico del passato e quindi di fronte alla dispersione delle ragioni mitiche della poesia tradizionale, il poeta non puo' che proporre un ritorno alle origini nel senso proprio di recupero della fantasia. E in realta', e' necessario dover risalire alle origini della poesia novecentesca per poter dare una esatta spiegazione e

poter soprattutto discernere il fondamento essenziale della poetica sabiana da tutte le incrostazioni letterarie o psicologiche che, in maniera così evidente, affiorano nella sua opera. E' necessario insomma partire ancora una volta dalla frattura fra Ottocento e Novecento, dalla opposizione di due culture, di due civiltà, dal crollo dei vecchi ideali, dalla tremenda solitudine e dallo sbigottimento dell'uomo nuovo; condizioni queste che sono la causa base della crisi novecentesca e che sole possono spiegare la vera anima poetica dei poeti nuovi.

E' avvenuto quindi per Saba quello che e' avvenuto sul piano di una estenuante drammaticità etica per Clemente Rebora, e sul piano di una rassegnata aridità per Camillo Sbarbaro. In verità, a questi poeti non era data altra possibilità che cominciare daccapo, rinchiudersi in se stessi e finire coll'affezionarsi al proprio stato di esclusi e di reclusi, alla propria malinconia e al proprio dolore. Ed e' questa la prima fonte dell'elegia sabiana. Ma questa, s'intende, e' anche una condizione comune a tutti i poeti del primo Novecento perche' tra i motivi dominanti nelle pagine dei nostri archetipi novecenteschi troviamo appunto un comune stato di umana disperazione e un tentativo di portare la parola ad un severo impegno interiore, quasi di ricerca metafisica. Al disperato desiderio di Rebora: "vorrei palesasse il mio cuore/ nel suo ritmo l'umano destino..." e ancora: "e mi torco in silenzio le mani" e il tenue sogno di Saba: "d'essere questo soltanto:

fra gli uomini un uomo". La lingua e' dura, contorta e presuppone uno stato di estrema condensazione psicologica. Rimane la solitudine, e il dolore diventa, cosi', unico compagno assunto a prestito di canto. Dice Sbarbaro:

Unico atto d'amore possibile: condurre a spasso la propria meraviglia; tentare di strappare alla crudele erosione del tempo, al caos o alla rovina gli aspetti anche piu' labili e fuggevoli della realta'... Solo importa che si riesca talora a sorprendere le cose con gli occhi stupiti del fanciullo o del poeta e a fissarle sulla pagina: nominarle soltanto sara' allora un aiutarle ad esistere. 14

E' in questo stato d'animo il comune smarrimento che si delinea la poetica delle cose di Saba e si ritrova il senso della vita e dell'esistenza; e' questo il significato piu' vero della "poesia che nomina", come la chiama il Debenedetti. Riconoscersi, prima di tutto, nella solitudine spaziale e temporale del reale, identificarsi e ricostruire, sillaba per sillaba, il mondo del reale. Saba, isolato, triestino, vive questa atmosfera, ma ha l'occhio rivolto ai grandi: a Dante, al Petrarca, al Leopardi, e si accinge a questo lavoro di recupero con mezzi e strumenti di un esperto artigiano: "io sono appena un ciabattino/. Vecchie suole s'affanna a rifar nuove." 15 Tutta la ricca poesia nominale di Saba e' come scandita di riferimenti precisi che servono a puntualizzare, a chiamare le cose col loro nome. Basti pensare alla poesia "A mia moglie", dove il poeta ritrova la sua donna nella "giovane e bianca pollastra", nella "gravida giovenca",

nella "lunga cagna", nella "pavida coniglia", nella "rondine", nella "provvida formica", nella "pecchia". E' gia' in questi riferimenti precisi, sorti da appigli spontanei, che prende forma e si consolida la realta' evocata. Tutto si trasferisce su un piano di concretezza tattile ¹⁶ e visiva per cui si puo' affermare che Saba sia, in un certo senso, fuori dalla tradizione contemporanea italiana perche' laddove gli altri poeti, Ungaretti e Montale ad esempio, ¹⁷ cercano di fondere con la parola spazio e tempo, il corruttibile e l'incorruttibile, il finito e l'infinito in un'unica sostanza poetica, Saba trasferisce tempo e spazio in un singolo oggetto che vive in maniera autonoma e ¹⁸ totale. Il tempo, insomma, per Saba, "passa dall' esterno all'interno delle cose", come fa ben notare Donato Valli, diventando cosi' "misura e qualita' intrinseca di ogni singolo oggetto". Dicendo questo, in effetti, confermiamo che Saba e' arrivato alla

abolizione di un piano temporale e spaziale unico, sostituendovi piani temporali e spaziali diversi, che consentono di ridare alle cose intera la propria esistenza, di sfaccettarla nei loro molteplici aspetti, di spremere i significati piu' reconditi e coglierne le implicazioni di suono e di colore. 19

Abbiamo solo accennato ad una famosa lirica dove sentimenti ed affetti si focalizzano su immagini di animali arricchiti da una ideale aggettivazione per sottolineare, da una parte, la novita' che Saba introduce nel nostro Novecento poetico, dall'altra per mostrare come Saba riesca, con dei

mezzi pur così usuali e domestici, a raggiungere il suo scopo: rendere cioè atemporale il suo linguaggio attraverso una interiorizzazione simbolica di una umanità "classica" tradizionale. Ma tutto il vasto Canzoniere abbonda di questo processo di esteriorizzazione che trasferisce le immagini poetiche negli oggetti, innalzandoli a valori di simboli su cui si disegna una poesia solo apparentemente facile, ma che vuole in effetti restituire al tempo il suo trascurato pregio classico. Pensiamo per un attimo ad un'altra famosa lirica, quella dedicata ad una capra, laddove il dolore rimane per il poeta non solo una misura individuale che ogni essere porta con sé, ma che si carica di un residuo di "maledettismo ebraico" comune a tutta una razza:

Quell'uguale belato era fraterno
 al mio dolore. Ed io risposi, prima
 per celia, poi perché il dolore è eterno,
 ha una voce e non varia.
 Questa voce sentiva
 gemere in una capra solitaria.

In una capra dal viso semita
 sentiva querelarsi ogni altro male,
 ogni altra vita. 20

Nonostante l'apparenza autobiografica di quel riferimento alla sua esperienza semita, molto più semplificata è la situazione poetica di questa lirica perché fondata su un postulato universale e quasi liberata da riferimenti personali: "perché il dolore è eterno, / ha una voce e non varia". Ed anche se il

riferimento personale esiste, e' ampiamente superato nella
 "perfetta trasfigurazione di un episodio georgico in un simbolo
 della condizione universale di dolore immanente negli uomini come
 nella natura".
 21

A questo punto bisogna ricordare che la lunga domestichezza
 di Saba col dolore ha molto di psicologico e di personale e che
 la sua vera poesia affiora proprio la' dove il dolore s'attenua,
 pur rimanendo inscindibile dall'anima e dal pensiero del poeta.
 E' un dolore che non si puo' eliminare perche' e' un dolore
 personale e quasi privato:

Come fara' il mio angelo a capire
 che non va cosa al mondo che partire
 con essa io non vorrei, tranne quest'una,
 questa muta tristezza; e che i miei mali
 sono miei, sono all'anima mia sola;
 non li cedo per moglie o per figliola,
 non ne faccio ai miei cari parti uguali. 22

Abbiamo detto che il dolore e' alla base dell'elegia sabiana
 e nessuno piu' del poeta stesso puo' darcene migliore testimonianza:
 "quasi tutte le sue poesie sono nate dal bisogno di trovare,
 poetando, un sollievo alla sua pena; piu' tardi anche da una
 specie di gratitudine alla vita".
 23 Ne' va dimenticato quanto
 Saba affermava nel suo saggio giovanile che "ai poeti resta da
 fare la poesia onesta." "Onesta", questa, che va intesa come
 una incondizionata fedelta' al proprio mondo interiore, come
 coerenza cosciente con le ragioni della propria esistenza e con
 i caratteri del proprio tempo, come sincerita' immediata con se

stessi, gli altri e la propria poesia. Ne' possiamo lasciar passare inosservato il particolare momento storico del tormentato decennio 1920-1930, nel quale Saba si trova ad operare. Per capire quegli anni non v'e', forse, nessun testimone piu' fedele ed appassionato di Eugenio Montale. Si veda per esempio l'articolo "Il fascismo e la letteratura", il quale, a mio parere, e' piu' importante per quello che lascia intendere che per quello che dice. E lascia intendere l'esistenza di quella "intesa morale" che il fascismo paradossalmente agevolò proprio con la pretesa di doverla distruggere. L'articolo ci rende partecipi dell'esperienza di un poeta quale Montale, il quale era ben consapevole del fatto che non solo quel triste periodo giovava a tutti, ma anche aiutava a ripiegarsi su se stessi, a rifugiarsi nella propria infanzia, o a chiudersi nel proprio io psicologico. Saba visse il dramma della frattura storica e ideologica del nostro paese e fu l'avvertimento di quella drammatica condizione unita al rifiuto sensibilmente avvertito delle sue origini semitiche che lo aiutarono a tener fede a quella "poesia onesta" e a condurlo sulla via della psicoanalisi da cui imparò a capir meglio il problema esistenziale tanto che essa divenne per lui la spiegazione di tutto cio' che e' incomprensibile e misterioso alla mente umana. La mancata giustificazione razionale del male, che si risolve per Sbarbaro nello smarrimento e nella disperazione e che per Robora finisce per cedere alla rinuncia della parola e al

"silenzio" della Grazia, conduce il nostro poeta a relegare ogni calamita' nella zona dell'irrazionale e dell'inconscio, per cui la poesia diventa una forma inconsapevole di espiazione, unita alla vergogna dell'uomo che soffre per la sua condizione. Per la sua stessa natura, quindi, il male di Saba sarebbe esistito indipendentemente dagli influssi psicoanalitici; egli se lo portava dietro come uomo e come poeta. Come scrive uno dei piu' attenti critici del poeta triestino,

Saba non aveva nulla da imparare dalla psicanalisi, poiche' ne anticipava temi e atteggiamenti mentali. Mi pare invece che si debba piu' equamente al poeta una "fatalita' interna" veramente eccezionale, una profondita' di osservazione "psicologica" la quale aspettava mezzi piu' sicuri per estrinsecarsi meglio. Questi mezzi Freud glieli offrì, e senza di loro Saba non avrebbe certamente potuto svilupparsi del tutto. 24

NOTE ALL' INTRODUZIONE.

1) L'influsso del Petrarca e del Leopardi e' innegabile; lo stesso Saba lo conferma nella prefazione al Canzoniere del 1921, ma e' un influsso esteriore di gusto che lambisce la parola, senza toccarne il significato. Per le parole di Saba si veda la "Prefazione al Canzoniere 1921" in Umberto Saba, Prose, a cura di Linuccia Saba, Mondadori, Milano 1964, pp.664-5. D'ora in avanti rimanderemo il lettore a questo volume per tutte le citazioni da Storia e Cronistoria del Canzoniere, da Scorciatoie e Raccontini, da Prefazioni e da Saggi.

2) In Storia e Cronistoria Saba cerca di spiegare i suoi rapporti con questi tre grandi poeti della generazione precedente, ma dal punto di vista di "antecessori diretti, che stavano a lui, per rapporto d'eta', come padre e figlio... poco egli sembra essere stato, in profondita', toccato; specialmente dai primi due. Qualche reminiscenza carducciana e pascoliana risuona a tratti nelle sue poesie giovanili (specialmente in quelle omesse nel secondo 'Canzoniere'). Ma sono accenti superficiali d'accatto, che suonano falsi un miglio lontano, e spariscono rapidamente. " Storia e Cronistoria, in op. cit., pp.420-21.

3) Queste parole di Boine sono quanto mai significative a sottolineare i fenomeni culturali ed europei del nostro paese: "La provincia ha fatto trasloco ed e' proprio li' dove voi siete, dove nascono i futuristi, dove si fanno tutte queste riviste ben

fatte e cosi' inutili, dove si e' cosi' oculati e moderni cosi' febbrili e molteplici, cosi' attivi e incentivi... La provincia che e' la moda e la novita', l'inutile sforzo del nuovo, e' li' a Milano, a Firenze, e lassu' a Parigi, la' dove citta' si chiama in ciascuno di noi, l'intima, l'ironica coscienza dell'essenziale contro l'universale mulinío della caducita'. " G. Boine, Frantumi seguiti da plausi e botte, Firenze 1921, pp.175-76.

4) Storia e Cronistoria in Prose, cit., p.407.

5) R. Serra, Scritti letterari, vol. 1, Firenze 1955, p.253.

6) Il nome di "Saba", che in ebraico significa "pane", e' uno pseudonimo che il poeta ha adottato verso i venti anni; il suo vero nome era "Poli", e "Saba" e' il secondo e l'unico permanente dei suoi tre pseudonimi: egli pubblico' infatti le sue prime poesie sotto il nome di "Umberto da Montereale" e firmo' con "Giuseppe Carimandrei" la Storia e Cronistoria.

7) "Autobiografia", Umberto Saba, Il Canzoniere, Einaudi Torino 1958, p.278. D'ora in avanti rimanderemo a questa edizione per tutte le citazioni delle liriche di Saba.

8) B. Croce, L'Italia dal 1914 al 1918, Bari 1965, p.277.

9) Con un programma di restaurazione classica Cardarelli volle situarsi in una sfera di letteratura "seria", mostrando che

l'opera d'arte non e' il risultato di un lavoro spontaneo, bensì il prodotto di lunga meditazione e di lungo lavoro; in polemica con il concetto crociano di arte come "intuizione", egli propose una rilettura del Leopardi. E' comprensibile, perciò, come la difesa della tradizione e, allo stesso tempo, questo stimolo di essere moderni ubbidiscano ad una esigenza tutta filosofica, speculativa e ragionata: "Non sembrerà un paradosso se diciamo che dai classici, per i quali, come per noi, l'arte non aveva altro scopo che il diletto, abbiamo imparato ad essere uomini prima che letterati. Il vocabolo umanita' lo vorremmo scrivere nobilmente con l'h, come lo si scriveva ai tempi di Macchiavelli, perché s'intendesse il preciso senso che noi diamo a questa parola. Dai romantici abbiamo ereditato un razionale disprezzo per la poesia mitologica che si fa ancora ai nostri tempi sotto il pretesto della sensibilità e delle immagini... Eviteremo perciò di proposito di far fracasso con delle formule che mandano odore di muffa e di giovinezza... Il nostro classicismo e' metaforico e a doppio fondo. Seguitare a servirci di uno stile defunto non vorrà dire per noi altro che realizzare delle nuove eleganze, perpetuare insomma, insensibilmente, la tradizione della nostra arte. E questo stimeremo essere moderni alla maniera italiana." V. Cardarelli, "Prologo" alla "Ronda", anno I No. 1, aprile 1919, p.5.

10) Esattamente un secolo prima, anche Leopardi, ancora giovanetto, stabiliva i suoi primi contatti col mondo culturale impegnandosi in un' aspra polemica tra classici e romantici. Cfr. a questo proposito, la lettera del 1816 inviata alla "Biblioteca italiana" in F. Flora, Storia della letteratura italiana, vol. IV, Mondadori 1965, pp.106-7 e il "Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica" del 1818 in Testi di poetica romantica, a cura di F. Allevi, Milano 1960, p.199.

11) "Quello che resta da fare ai poeti" (1911), in Prose, cit., p.751.

12) Ibid. p.755.

13) Ibid. p.758.

14) C. Sbarbaro, Truci, Milano 1948, p. 35.

15) "Il ciabattino" in Canzoniere, op. cit. p.167.

16) "Il grande poeta - scriveva G. Benn - e' un grande realista vicinissimo a tutte le realta' - egli si carica di realta', e' molto terreno come cicala nata... dalla terra." In Saggi, Milano 1958, p. 222.

17) Ungaretti e Montale sono i piu' diretti eredi della poetica mallarmeiana. Mallarme', infatti, paragonava la parola quotidiana ad una moneta consunta che col passare di mano in mano perde le proprie figure e si riduce a puro strumento di scambio: il poeta

interrompe deliberatamente questo processo di circolazione e liquida il pubblico infrangendo i contatti e abolendo la figura dell'io parlante. Così facendo egli eleva il linguaggio all'assoluto e scava intorno a se' dei vuoti dove prende forma la sua creazione. In Saba, invece, non c'è nulla di tutto questo. La parola è portatrice di "oggetti" che a volte la opprimono sul filo della prosa, e l'immagine non è mai messa tra parentesi, anzi assume volutamente un primo piano. La differenza di Saba sta appunto nel ridare alla "moneta consunta" le proprie figure e immagini.

M. Lavagetto, La gallina di Saba, Torino 1974, p.13.

18) Ibid.

19) D. Valli, Saggi sul Novecento poetico italiano, Lecce 1967, p. 166.

20) "La capra" in Canzoniere, op. cit. p.72.

21) G. Barberi Squarotti, Astrazioni e realta', Milano 1960, p. 120.

22) "La moglie" in Canzoniere, op. cit. p. 109.

23) Prose, cit., p.2.

24) M. David, La psicanalisi nella cultura italiana, Torino 1974, p.413.

CAPITOLO PRIMO

Trieste: da spazio a personaggio

Per mettere nella giusta luce gli elementi intimi di Saba e il suo marcato psicologismo — che e' il riflesso di una marcata necessita' della propria anima — conviene rifarsi al cerchio delle sue esperienze triestine perche' esse ci consentono di chiarire e il significato della "triestinita'" del Nostro e la natura dell'ambiente reale della sua formazione. Tale ambiente ha certamente una sua importanza e, per trovarne una necessaria verifica in dati effettivi, basta ricorrere alle prime pagine di Storia e Cronistoria dove appunto Saba parla della sua formazione e della "contrastata fortuna" della sua poesia, definendo i limiti della situazione culturale di "periferia", in cui egli si trovo', con tutte le implicazioni dell'indole triestina:

Dobbiamo cercare le cause dell'incomprensione che accompagno' fino a ieri, che in parte accompagna ancora questa poesia... in due fatalita' (che sono probabilmente una sola) in quella interna (nella natura cioe' del poeta) ed in quella esterna (nell'ambiente dal quale egli prese le mosse e dal quale agi')...

(Dal punto di vista della cultura nascere a Trieste nel 1883 era come nascere altrove nel 1850)... — e d'altra parte — la situazione di un triestino che scriveva per l'Italia da Trieste (la grande maggioranza delle poesie del Canzoniere fu composta a Trieste; "laggiu'", come dicevano gli italiani) era difficile. Non tanto nel caso di Saba, per ragioni formali... quanto perche' il cielo che sta sopra la poesia, che tutta la compenetra, quel cielo anche, ma non solo,

materiale, che alcuni nostri predecessori, fra i quali il De Robertis, dissero "inconfondibile", e' proprio il cielo di Trieste, quello cioe' dell' "altra sponda". Saba fu insomma, malgrado la sua italianita' formale (maggiore in lui che nei suoi contemporanei) e la sua universalita' umana, un "periferico"... Le origini triestine di Saba hanno avuto anche, come conseguenza, di farne, almeno agli inizi, un arretrato... Quando il poeta era ancora giovanissimo, e gia', in Italia come in tutto il resto del mondo si preparavano o erano in atto esperienze stilistiche di ogni genere, la citta' di Saba era ancora, per quel poco di vita culturale, ai tempi del Risorgimento: una citta' romantica. Aggiungo come aggravante che il poeta (come dice egli stesso nella prefazione al primo Canzoniere: Trieste, 1921) "viveva in un ambiente dove nessuno aveva parlato a lui di buoni o di cattivi autori" e che "una cultura se la fece da se'...e questo spiega molti equivoci".¹

Queste parole, cosi' messe in evidenza, servono a dimostrare come il problema delle origini sia avvertito dallo stesso Saba e abbia quindi un posto di notevole importanza nella storia della sua formazione poetica. Ed inoltre, si ponga particolare attenzione, nel brano citato, ad alcune espressioni che sembrano convalidare il nostro discorso; il definire, per esempio, il clima della cultura triestina — "quel cielo che sta sopra la sua poesia" — quale coefficiente necessario, sia pure in posizione critica, della sua formazione. E in particolare, quell'insistenza nel definirsi "periferico", rispetto ai poeti del mondo ove "si preparavano o erano in atto esperienze stilistiche di ogni genere", perche' culturalmente nato in una "citta' romantica".

Tutto — storia e cultura, razza e ambiente — ha influito non poco sul destino poetico di Saba, la cui modernita' che ignora

qualsiasi rivolta formale antitradizionalista, e' stata una conquista tutta naturale, interna e di "colore locale". Trieste, prima del 1918, era non solo politicamente "l'altra sponda": una citta' cioe' vivacemente animata per variet² di traffici, razze e costumi, ma priva di un'antica tradizione culturale e come distaccata dalla vita letteraria del nostro paese. E' qui che si incrociavano le razze e le comunita' piu' disparate e lontane su un terreno assolutamente privo di cultura e totalmente aperto al traffico e al commercio. Non e' un caso che Italo Svevo fosse un commerciante, che James Joyce insegnasse in una scuola commerciale e che Umberto Saba fosse "assai piu' conosciuto come libraio antiquario che come poeta"³.

Erano state proprio le comunita' straniere a coalizzarsi intorno alle proprie scuole, da quella ebraica del 1746 a quella italiana del 1781, fino a quella evangelica del 1835, con greci, armeni, illiri e naturalmente austriaci; ognuno geloso delle proprie radici, ma al tempo stesso costretto da motivi di pratico interesse a piu' ampi contatti ed a maggiori aperture. La caratteristica di Trieste fu per lungo tempo quella di una drammatica scissione fra economia e cultura, scissione che costrinse Saba ad un compromesso tra spirito economico e anelito culturale. Percio' il riferimento a Trieste e alla sua influenza non e' senza utilita' particolarmente per chi voglia rendersi conto del particolarissimo stato d'animo, comune a tutti i letterati degli anni venti,

ma che Saba avvertiva in modo particolare, finendo per sentirsi un disadattato ed un recluso rispetto al resto del mondo. E' fuori di dubbio, pertanto, che tale situazione e quel tanto di maledettismo inquieto che era nell'animo di una grande citta' mercantile, quale era Trieste, costituiscono la piu' segreta e remota origine dell'accentuato psicologismo sabiano, della sua tendenza al sogno, del compiacimento della propria malinconia, dell'analisi minuziosa dei moti della propria anima, tutti fattori che condurranno a quella malattia esistenziale che sfocera' nella sanatoria psicoanalitica.

Ogni poesia parte da un presupposto di comunicabilita', che e' esigenza di comunione, affetto, solidarieta', istinto di salvezza spirituale; ma per avvertire questa condizione c'e' bisogno di sentirsi appunto soli, isolati e rifiutati dal resto del mondo. Questo "substrato psichico" — come Saba stesso lo chiama — "che diventa intimo sottaciuto compiacimento", rappresenta il filo conduttore e costituisce la sostanza inconsapevole della sua poesia, investendo in maniera particolare le sue liriche giovanili.

Un altro elemento indiretto che si inserisce senza troppo difficolta' nel dilemma mercantile triestino e' quello della razza ebraica a cui Saba apparteneva, in un periodo pero' in cui l'ebraismo poteva costituire una colpa o una grave limitazione per l'inserimento in una societa' sorda e oramai conquistata dal mito razionalista.

Sua madre era ebrea e suo padre ... sparì subito dal cerchio della famiglia (prima ancora che il poeta nascesse) e questi conobbe appena intorno ai venti anni. 4

In questi scarsi dati di stato civile abbiamo già molti elementi isolanti. Nascita in una famiglia disunita, in una città di traffici e non di vecchia cultura, varia di razze e di costumi; e se a questi dati aggiungiamo lo sviscerato attaccamento del poeta per la sua buona nutrice, Peppa, "una contadina slovena" che lo aveva allevato nel culto della fede cattolica, abbiamo molto di quello che si potrebbe chiamare l' "autobiografismo" del Nostro, con i suoi umori, contesi tra amori e risentimento. Omericamente "esperto in molti beni e molti mali" Saba attribuisce proprio alle antagonistiche figure dei suoi genitori (incluso la Peppa che lo considerava come un figlio) lo scisma su cui si modella il suo tormentato carattere. Infatti, proprio nel periodo della sua psicoanalisi Saba diventa conscio che l'immediata fonte dei suoi tormenti derivava appunto dall'essere stato oggetto di pretesa di due madri senza la stabilizzazione o il controbilancio che un padre gli avrebbe potuto fornire. La raccolta delle liriche che vanno sotto il nome di "Preludio e Fughe" sono la chiara manifestazione di quella "scissione", e la conferma di come il poeta sia solo apparentemente riuscito a risolvere il dissidio della sua ambivalente natura:

Come i parenti m'han dato due vite,
e di fonderle in uno io fui capace,

in pace
vi componete negli estremi accordi,
voci in vano discordi... 5

Ma il "congedo" finale rigetta questo lieto fine per qualcosa ancora piu' problematico:

O mio cuore dal nascere in due scisso,
 quante pene durai per uno farne!
 Quante rose a nascondere un abisso! 6

Le voci di questo interludio musicale di intimo contrasto non sono nient'altro che quelle della madre e del padre; sono voci psichiche con le loro fondamentali polarita' positive e negative; sono laceranti espressioni di una sottomessa ambivalenza che ne' il poeta ne' l'analista riusciranno mai a curare. Questo intrigato concerto di voci spersonalizzate (che pure dove si oppongono si amano fra di loro) sono in realta'

la voce di Saba; l'espressione del si e del no che egli disse alla vita, alla "calda vita", amata ed odiata (temuta) al tempo stesso e dalla stessa persona. Riflettono uno stato d'animo, del quale Saba sofferse in modo piu' acuto forse di altri, ma comune agli uomini, che lo portarono in se' senza sospettarlo, o almeno senza averne chiara coscienza. 7

Saba quindi era portato d'istinto ad avvertire il peso di una maledizione che gravava su di lui aprioristicamente perche' il suo male era genetico e lo ereditava tramite i genitori, nascendo. Si creava cosi', fin da giovanetto, i suoi problemi, le sue fantasie, i suoi sogni su un piano individuale che gli permettevano di vedere piu' o meno chiaro in se stesso, e che lo suggestionavano, trasportandolo spesso e volentieri in quell'atmosfera onirifica che e' propria dell'indagine freudiana. La tecnica del ricordo personale,

ad esempio, il fine gioco della introspezione, il gusto per il primitivo, per gli animali, il tema della colpa irrimediabile, del delitto (Saba conferma di aver voluto far morire sua madre nei suoi sogni "lunghi e fatali"), il motivo della madre "austera, marmorea, severa", la presenza suggestiva dell'infanzia e il trauma dello "uomo-fanciullo", la dolcezza del ricordo della buona nutrice (la casa calda, l'immagine di Gesù con cui identificarsi), il senso vasto della "maternità" della poesia, il tema della "solitudine" nel crepuscolo, nel cimitero che corrisponde ad uno esasperato "narcisismo" e ad un sentimento di "diversità" (sono solo ("il solo")), sono tutti elementi istintivi, intimi, che Saba custodirà gelosamente onde farne l'elemento costitutivo della sua materia poetica. Ed anche la psicoanalisi, con la sua funzione chiarificante, verrà utilizzata in tale processo creativo:

L'incontro con Freud lo aiuterà non tanto a scoprire sentimenti nuovi in se stesso, perché le sue "ossessioni" egli le aveva espresse tutte prima. Gli servirà semmai a isolarle meglio, a sentirle più a fondo, a purificarle da elementi troppo facilmente ed esternamente associativi: egli saprà meglio dove è il centro della ferita per portarvi con frutto il bisturi della poesia. 8

Qui si chiariscono i contorni della coscienza psichica dello intellettuale triestino facilmente portato alla introspezione dubbiosa e ossessiva, assai simile a quella che Svevo chiama la "malattia dolente"; qui è il punto di convergenza di tutto l'"animus" triestino da cui scaturisce un amaro scetticismo di fronte alla realtà interiore, allo stesso interesse mercantile da cui Saba non è immune

e che pure e' un elemento controverso di una realta' operante al di fuori di lui; qui si delinea il rapporto freudiano tra amore dell'oggetto e amore dell'io — che e' un compromesso tra spirito economico e anelito culturale — , e se ad esse vi aggiungiamo i rapporti intimi di una struttura morale, alquanto singolare, avremo sufficienti elementi chiarificatori di quella che puo' essere la sensibilita' del nostro poeta, e di quanto egli fosse pronto ad accettare quella ventata d'aria nuova che venne dal collocamento diretto Vienna-Trieste, e a propiziare la confluenza dell'esperienza culturale tedesca nella citta' marittima.

Saba dunque, e i triestini in genere, che poco avevano da spartire col resto della cultura ufficiale italiana, tendevano quasi naturalmente a gravitare verso il mondo germanico e fu proprio quest'ultimo a "sollecitarli e a dar loro una parvenza di originalita', e cio' per molte ragioni ma condizionate tutte da una realta' storica." ⁹ Ecco perche' Svevo scriveva un romanzo assolutamente privo di antenati italiani e Slataper un volume su Ibsen e la cultura nordica e traduce Hebbel. Si giustifica in questo modo anche la parziale rinuncia alle questioni formali rispetto a quelle morali con l'adesione alla "Voce" e allo stile vociano, adesione ¹⁰ dalla quale, perlomeno all'inizio, nemmeno Saba seppe contenersi.

Ma se e' vero che i triestini tendevano naturalmente verso il mondo germanico e che Freud era quasi ignorato in Italia quando conquisto' Trieste, cio' avvenne ugualmente tardi rispetto alla formazione della cultura triestina. Ne abbiamo una prova in Svevo

che, in qualita' di "buon testimone", afferma che Joyce e' im-
 mune da esperienze psicoanalitiche,¹¹ ed egli stesso ne e' cer-
 tamente fuori nel periodo, pure cosi' introspettivo, di Senilita'.
 Lo stesso discorso vale per Saba la cui disperata affezione al
 proprio dolore, alla propria malattia, e' frutto della sua formazi-
 one, del suo ambiente. Il narcisismo, il dilemma tra l'amore
 verso la nutrice e l'inconscio odio per la madre austera, il dis-
 prezzo per il padre e il ritorno alla fanciullezza, l'eterna lotta
 fra "coscienza e subcoscienza", sono elementi che ritornano
 indipendentemente in Joyce, Svevo e Saba, e sono relitti della
 cultura e dell'ambiente piu' che del freudanesimo completamente
 ignorato in Trieste prima degli anni venti. Saba poi lo doveva
 incontrare addirittura nel 1929.¹² Certamente, come fa notare
 il David, il nostro poeta qualcosa della psicoanalisi doveva saper-
 ne semplicemente per il successo dello "Zeno" di Svevo perche'
 Saba, in una lettera al Curiel del 1926, fu tra i primi a definire
 questo romanzo il miglior libro dell'autore e "la cosa piu' fresca
 che sia stata scritta in Italia dal 1900 ad oggi."¹³ Ne' va
 dimenticato che Saba partecipava attivamente alle discussioni lette-
 rarie nei cafe' triestini, ed e' senza dubbio che questi, dopo il
 1919, in qualita' di libraio, avesse sottomano i testi piu' vari da
 leggere: da Svevo a Nietzsche, da Weininger a Ibsen e forse
 anche Freud. Tra Svevo e Saba comunque vi erano senz'altro
 molte analogie, dalla pratica del commercio all'interesse per la
 letteratura tedesca, solo che l'incontro di quest'ultimo con la

psicoanalisi avviene piu' tardi rispetto al primo, e questo sta a dimostrare, una volta di piu', l'indipendenza culturale del nostro poeta e la lenta assimilazione di influenze nuove; anche perche' l'uno era interessato alla poesia, l'altro alla prosa, e al poeta mancava una relazione storica evolutiva col passato. Trieste assume cosi' una dimensione precisa e inconfondibile per Saba aiutandolo a penetrare incerti reconditi aspetti dell'anima umana e diventando parte necessaria e inconfondibile delle sue meditazioni fino al punto che egli pote' scriverne:

.....Mia
 perche' vi nacqui, piu' che d'altri mia,
 che la scoprivo fanciullo, ed adulto 14
 per sempre a Italia la sposai col canto.

E' comprensibile, quindi, come questa citta' nella mente di Saba ebbe a subire un certo processo di idealizzazione, una specie di trasfigurazione sul piano fantastico fino a divenire il simbolo vivente di quella parte dell'uomo che vive tra sogno e realta', tra coscienza e subcoscienza. La conseguenza dell'influsso ambientale triestino sarebbe, per dirla con le parole di un noto critico, "l'assillo morale", il prevalere delle esigenze etiche. I triestini infatti,

puntando direttamente sull'uomo, sui valori vitali in tutta la gamma della loro sensibile e calda varieta'... si sono sempre trovati a volere rivendicare a se' la difficile e responsabile possibilita' di rinvenire nel flusso stesso della vita, nella urgenza di una ricca e complessa problematica spirituale, le sorgenti pressocche' inesauribili della loro poesia e del loro canto. 15

Si tratta di una prospettiva nuova che entra, tramite Trieste, nella nostra letteratura, da cui l'uomo viene osservato dal suo ambiente esterno, esplorato nelle contraddizioni della sua coscienza, e nella crisi dei suoi sentimenti, isolato nella folla dei suoi simili e registrato fraternamente in un brulichio di speranze umane inafferrabili:

Qui tra la gente che viene e che va
dall'osteria alla casa o al lupanare,
dove son merci ed uomini il detrito
di un gran porto di mare,
io ritrovo, passando, l'infinito
nell'umanita'.

Qui prostituta e marinaio, il vecchio
che bestemmia, la femmina che bega,
il dragone che siede alla bottega
del friggitore,
la tumultuante giovane impazzita
d'amore,
son tutte creature della vita
e del dolore;
s'agita in esse, come in me, il Signore.

Qui degli umili sento in compagnia
il mio pensiero farsi 16
piu' puro dove piu' turpe e' la vita.

I caffè, le osterie, i cinematografi, le piazze aperte a tutte le confidenze umane, il molo, corrispondono tutti a punti geografici che, senza difficoltà, possono essere riportati ad un concreto ambiente cittadino nel quale agisce e si esprime l'uomo comune, l'uomo di tutti i giorni: l'impiegato e il contadino, il marinaio e il ciabattino, il venditore di stoffe e il macellaio; personaggi che hanno una loro inconfondibile fisionomia e che, nello stesso tempo, si spogliano della loro materiale pesantezza

e vengono rapportati ad una situazione tutta intima e personale di sentimenti e di corrispondenze. Sarebbe infatti inesatto e limitante il considerare la poesia di Saba quale un piu' o meno realistico resoconto di un ambiente o di un'atmosfera particolare. Come giustamente osservava, nel 1926, Eugenio Montale,

A Saba non poteva toccare la fortuna se e' fortuna di interpretare in due o tre momenti felici, con limitata esattezza di modulazioni, la malinconia di un crepuscolo piccolo-borghese. Ne' d'altra parte poteva accadergli che una corrente particolare del gusto, un'avventura intellettuale sollevasse quasi con un impulso automatico l'opera sua in una zona d'interessi generali e di discussioni. 17

L'originalita' del poeta, infatti, si identifica con ben altra operazione; e cioe', nell'aver saputo assimilare gli umori e le caratteristiche meno convenzionali di uno specifico ambiente nel contesto di un discorso tutto personale, individualmente sofferto, e teso al recupero delle radici autentiche dei propri sentimenti.

In questo viaggio a ritroso verso il proprio "tempo perduto", Saba s'incontrera', inesorabilmente, con la psicoanalisi; ma le conseguenze di tale incontro saranno assai limitate perche' alla "malattia esistenziale" egli contrapporra' la crisi del linguaggio poetico e, attraverso l'origine terapeutica della parola, riuscirà a trovare la "salute dell'anima". In altre parole, il poeta avra' il sopravvento sull'uomo.

NOTE AL PRIMO CAPITOLO

- 1) Storia e Cronistoria in Prose cit., pp.406-7.
- 2) Si veda, a questo proposito, il saggio di M.S.Premuda: Scipio Slataper e Trieste in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", serie II, voll. XXIX-XXX, 1960-1.
- 3) Storia e Cronistoria in Prose, cit., p. 842.
- 4) Ibid. p. 406.
- 5) "Preludio", in Canzoniere, op. cit., p. 391.
- 6) "Congedo", ibid. p. 421.
- 7) Storia e Cronistoria, in Prose, cit., p.547.
- 8) M.David, op. cit. p. 414.
- 9) F.Portinari, Umberto Saba, Mursia, Milano 1963, p.13.
- 10) E' da notare a questo punto che Saba si sente del tutto estraneo in questo ambiente, malgrado alcuni tentativi di inserimento. Il suo primo "sbagliatissimo" libro, "Poesie", fu appunto pubblicato sulla "Voce", e mi pare significativo che persino l'episodio di Saba che manda un articolo alla "Voce" e se lo vede respinto proprio dal triestino Slataper, puo' apparire come un simbolico ripudio di una certa particolare cultura triestina.

11) Uno scritto quanto mai significativo a questo proposito puo' considerarsi un saggio di Italo Svevo su Joyce: "Una sola constatazione critica posso fare: posso provare che il pensiero di Sigmondo Freud non giunse al Joyce in tempo per guidarlo alla concezione dell'opera sua. Ne restera' stupito chi in Stefano Dedalo scoprirà tanti elementi che sembreranno addirittura suggeriti dalla coscienza psicanalitica: il narcisismo che sarà attribuito (probabilmente) non all'artista ma al primogenito, quella madre adorata che si converte in uno spettro persecutore, quel padre disprezzato ed evitato, quel fratello dimenticato... e in fine quell'eterna lotta in lui fra coscienza e subcoscienza... In quanto al resto sono io il buon testimonio: nel 1915 quando il Joyce ci abbandona ignorava del tutto la psicanalisi. Egli, poi... era ancora troppo debole nella pratica della lingua tedesca e poteva avvicinare qualche poeta ma non degli scrittori. Ma allora tutti i suoi lavori, compreso l'Ulisse erano già nati." Italo Svevo, Racconti, saggi e pagine sparse, dall'Oglio, Milano 1968, p. 724.

12) M. David, op. cit. p. 406.

13) Lettera al Curiel, 14 marzo 1926, citata da M. David, op. cit. p. 406.

14) "Avevo" in Canzoniere, op. cit. p. 547.

15) R. Bertacchini, Figure e problemi di narrativa contemporanea, Bologna 1960, p. 20.

16) "Citta' Vecchia", in Canzoniere , op. cit. p. 87.

17) E.Montale, in "Quindicinale" , 1 giugno 1926.

CAPITOLO SECONDO

I rapporti con la psicoanalisi

Quello della psicoanalisi e' rimasto uno dei temi critici piu' discussi ed equivoci dell'opera sabiana e spesso, a torto o ragione, e particolarmente tra i critici moderni, il nome di Saba si accompagna per strada con quello di Freud. Naturalmente al lettore del Canzoniere non possono sfuggire quelle situazioni analitiche, quei conflitti tipicamente freudiani che scaturiscono nel poeta dal vedersi conteso tra l'amore di due donne — la madre e la nutrice — senza il controbilancio che la presenza del padre avrebbe potuto fornirgli; il senso del proprio passato personale, delle sue origini semitiche, l'attaccamento al proprio dolore: situazioni e temi che ritornano ripetutamente nel corso del Canzoniere ma che senza dubbio precedono la lettura di Freud tanto che Gianfranco Contini, uno dei piu' attenti critici di Saba, lo definì "psicanalitico prima ancora della psicanalisi."¹

Nelle opere piu' mature, Saba utilizzo' consapevolmente le scoperte della psicoanalisi, servendosene per organizzare in un disegno preciso lo sviluppo della sua opera; del resto e' chiaro che "una storia freudiana era gia' implicita nei suoi primi passi e Saba non fece altro che metterla in luce o velarla, a seconda dei casi."² In breve, essa gli servi' a farsi il ritratto e a ritoccarlo, a metterlo a fuoco, a crearvi dentro un oroscopo che rispecchiasse il proprio io e lo rappresentasse fedelmente.

Ad ogni modo, per quanto l'influenza della psicoanalisi si sia ripercossa sul nostro poeta e il suo rapporto freudiano sia stato presto interpretato in termini di critica letteraria, ci sembra ovvia la necessita' di distinguere tra psicoanalisi "medica" e psicoanalisi "poetica" che con la prima non ha altro in comune che un ovvio interesse per certe manifestazioni dell'animo umano. Come polemicamente fa notare Guido Piovene,

la psicanalisi ha fatto piu' male che bene agli artisti, indipendentemente dal suo grado di verita'. E' difficile infatti descrivere la verita' degli incidenti umani se si crede di averne scoperto il meccanismo segreto; al corpo delle cose e al corso dei fatti, si sara' facilmente inclinati a sostituire la loro radiografia che non muta. Soprattutto, a trattare senza riguardo cose (qui uso un elenco di Saba) che si chiamano "amore, affetto, comprensione, pietà, tolleranza", perche' si credera' di averne scoperto un segreto motivo in cui esse sono diverse da quelle che appaiono, e quasi sempre meno belle. In Saba avviene ancora una volta l'opposto. La psicanalisi e' un incentivo poetico; nelle sue mani si trasforma in uno strumento per avvicinarsi meglio alla sua idea della poesia, intesa come amore, memoria, incanto, verita', esattezza." 3

E' chiaro dunque che la psicoanalisi in cui Saba credette fu di una qualita' essenzialmente poetica che lo porta a rimuovere e ad eliminare dalla creazione artistica ogni senso di inautenticita' e di deformazioni intellettualistiche a cui egli non poteva aderire per integrita' letteraria soprattutto, tutto teso a raggiungere un fine per lui essenziale: "la scrupolosa onesta' dei ricercatori del vero."⁴ Si puo' dire percio' che il percorso seguito dal nostro poeta sia l'opposto di certa psicoanalisi industrializzata (arte malata nel linguaggio di Saba), arrivando cosi' ad un'arte che e'

essenzialmente semplificazione, eliminazione e predilezione di sentimenti semplici, autentici, comuni, quali "l'amore, l'affetto, la pietà, la tolleranza", che sono pur sempre proiezioni e amplificazioni degli affetti del mondo infantile. Non esistono, quindi, soste, pensamenti, compiacimenti di natura estetica, bensì immediatezza e semplicità assoluta, essenzialità disadorna di linguaggio, brevità concisa e sostanziosa di pensiero. In questa prospettiva sono da collocare le componenti essenziali della poetica sabiana: il recupero, su un piano di inversione, della parola-simbolo e del mondo dell'infanzia, ma non al modo di Pascoli che riduce la infanzia ad una regressione morbosa, bensì nel senso del confronto tra l'adulto e il bambino "che coesistono in forme più possibili estreme, nella stessa persona."⁵ Da queste componenti scaturiscono gli stati d'animo del poeta, da un lato afflitto dai suoi travimenti e dall'isolamento che la vita e i tempi gli impongono come dura legge dell'esistere, dall'altro nel sentirsi partecipe al destino umano, di esso corresponsabile in quanto uomo e poeta: "d'essere questo soltanto: fra gli uomini un uomo". Sorge così uno spiraglio di salvezza, e, nel tentativo di conciliare le contraddizioni concrete del reale, il poeta non trova più la forza di sottrarsi alle vicende della vita, anzi vi si affeziona ("nulla riposa della vita come/la vita") e l'accetta con "serena disperazione" di perfetta autosufficienza:

Le mie nebbie e il bel tempo ho in me soltanto;
 come in me solo e' quel perfetto amore,
 per cui molto si soffre, io piu' non piango,
 che i miei occhi mi bastano e il mio cuore. 6

Qui, direi, e' il significato piu' profondo del dramma
 sabiano, in questo rimettersi nel giro delle sue esperienze vitali,
 valide come dato psicologico, e guidate dalla memoria, a diretto
 contatto col senso della nuova realta' osservata e contemplata con
 infantile purezza; realta' che, in fondo, rimane sempre l'unica
 concretezza dell'uomo-fanciullo col cuore sempre gonfio di dolore
 e di speranza. E questa e', in fondo, l'essenza della poesia di
 Saba. E, conviene ripetere, un tale atteggiamento esistenziale
 non si modella sugli schermi della psicoanalisi ma, se mai, da
 questa trae conferma in particolari momenti. Uno di questi momen-
 ti e' rappresentato poeticamente nel "Piccolo Berto", con quella
 provocante dedica al dottor Edoardo Weiss,⁷ dove il poeta si affret-
 ta a spiegare e precisare:

Ma non si spaventi il lettore. Noi non vogliamo parlargli
 ne' di "complessi" ne' di procedimenti psicanalitici, ne' di
 altre cose del genere, che sappiamo essergli — a torto
 o a ragione — in odio. Abbiamo solo voluto chiarire la,
 reale e apparente, stranezza di alcune poesie di Saba;
 ci affrettiamo ad aggiungere che nulla v'e' in esse di
psicanalitico. Sono semplicemente dei ricordi d'infanzia.⁸

Di fronte ad una simile affermazione, uno psichiatra trove-
 rebbe certamente da ridire, particolarmente a proposito di quei
 "complessi", dolci e pericolosi, ove "una tragedia infantile adora-
 bile" si andava delineando, "trasformando i ricordi in poesia".

In realta', dopo aver escogitato una seconda nascita per la sua poesia, Saba ce la rappresenta come l'esperienza del suo Piccolo Berto, alla luce della psicoanalisi. In quanto poi alla guarigione sperata, "possiamo anzi dire che dal punto di vista della cura, il poeta reagì male al trattamento".⁹ Infatti questo personaggio "non morì mai del tutto" e Saba stesso non ne uscì completamente guarito. Se così fosse accaduto egli non avrebbe avuto più il bisogno di scrivere poesie. Sappiamo bene invece che nel caso di Saba non avvenne né l'una né l'altra cosa, e come il poeta aggiunge più giustamente: "accadde invece che egli, più o meno guarito, vide più chiaro in se stesso e nel mondo esterno".¹⁰

Ad ulteriore conferma dell'estrema cautela con cui Saba si è servito della psicoanalisi e di come egli abbia ben appreso la lezione del grande maestro viennese, senza sottovalutarne la fondamentale importanza, una lettera inviata a Comisso nel 1929 ne è quanto mai rivelatrice:

La psicanalisi è una grande cosa, ma non è arte, né può, per se stessa divenirlo. Essa può, dopo una lunga disciplina, portare alla coscienza dei fatti, o meglio, dei sentimenti rimossi; e dare quindi alla coscienza dell'uomo una maggiore estensione in profondità; se l'uomo è un artista può, di riflesso, risentirsene anche la sua arte.¹¹

Non c'è dubbio che Freud avrebbe sottoscritto queste parole perché l'itinerario della psicoanalisi va in direzione opposta a quella della creazione artistica per cui chi mira a costruire una opera d'arte, utilizzando in modo rigoroso la strategia analitica,

si muove nel paradosso e rischia di inventare un "caso clinico" che si orienta verso una forzata soluzione che non ha una propria autonomia e forma vitale. ¹² Percio' i danni che possono scaturire da una cura psicoanalitica potrebbero essere rilevanti per gli artisti che si fanno analizzare tanto che gli analisti stessi consigliano loro di star lontani da qualsiasi terapia per evitare che vada distrutta l'ispirazione della loro arte. Come appunto fa notare Jones, un fedele interprete di Freud,

molti artisti... si sono fatti analizzare e i risultati sono stati chiari. Quando l'influsso artistico e' genuino, la maggior liberta' raggiunta attraverso l'analisi non puo' che aumentare le capacita' artistiche, ma quando il desiderio di diventare artisti e' dettato da motivi puramente nevrotici o irrilevanti, l'analisi chiarisce la situazione. Freud l'aveva scritto a una violinista nel giugno 1934: "Non e' escluso che un'analisi sfoci nell'impossibilita' di continuare un'attivita' artistica. Ma allora non e' colpa dell'analisi; sarebbe successo comunque, ed e' solo un vantaggio venirlo a sapere in tempo. Quando invece l'impulso artistico e' piu' forte delle resistenze interne, l'analisi potra' solo accrescere, e non diminuire, le possibilita' di riuscita." ¹³

Queste conclusioni ci consentono di chiarire che l'esperienza terapeutica, benché scarsa di contributi teorici, non ha niente di anormale di per se stessa. Anzi, il vero artista, che ad essa si sottopone in un momento critico della sua evoluzione esistenziale, ne rinasce addirittura più autenticamente consapevole di se stesso. Né si può concludere che l'influenza della cura debba necessariamente portare ad una scelta tematica d'accatto o alla perdita della forma perché l'artista — e direi il poeta in particolare — è essenzialmente un grande "sognatore", "un ostinato nevrotico"

che invece di alterare il suo carattere perpetua e pubblica le sue "fantasie",¹⁴ che sono sempre valide riflessioni della vita reale incorporate in un nuovo tipo di realta', portando la "parola" ad una marcata condensazione semantica che ha spesso molteplici valori e significati, a volte anche inconsci da parte sua. Come fa ben notare Geneviève Gennari

La confession est un sacrement, la psychanalyse est un traitement, et le livre un symptôme. Comme tout symptôme, il ne signifie jamais exactement ce qu'il croit signifier, et c'est là l'équivoque fondamentale qui pèse sur la conception même du roman psychanalytique. 15

Quindi se l'artista e' un nevrotico, e la nevrosi non gli fornisce i temi per la sua opera ma solo la motivazione, la riuscita del prodotto artistico non viene diminuita ma solo accresciuta.

Un'altra caratteristica, comunemente attribuita al poeta, e' la capacita' di rendere e tradurre in immagini le piu' complesse percezioni sensoriali e visive del mondo esterno nonche' una facilita' istintiva a preservare intatte le comunicazioni con la propria infanzia e lo stato delle sue origini primitive man mano registrate nel corso della sua esistenza. Questo istinto atavico, dal poeta inconsciamente posseduto, cosi' viene definito da T.S.Eliot in uno scritto critico del 1918: "The artist is more primitive as well as more civilized than his contemporaries..." Nel 1932 Eliot ritorna su questa concezione, parlando particolarmente di "auditory imagination", ma anche delle immagini visuali del poeta e partico-

larmente di quelle immagini che possono avere

symbolic value, but of what we cannot tell for they have come to represent... the depths of feelings into which we cannot peer... The pre-logical mentality persists in civilized man but becomes available only to or through the poet. 16

Alla luce di queste affermazioni e' chiaro che il processo creatrice e' doppiamente conscio ed inconscio in quanto questo "nevrotico", che e' l'artista, riesce non solo a controllare consciamente le immagini che hanno subito inconsciamente una metamorfosi, ma riesce anche, in qualita' di specialista, ad associare , dissociare e ricombinare, sotto un unico corpo poetico, gli elementi separati della sua esperienza, servendosi delle parole come suo "medium". Si potrebbe avanzare l'affermazione, quindi, che da bambino il poeta fa collezione di parole cosi' come altri bambini fanno collezione di bambole, di giocattoli o di animali; ma la "parola" per il poeta non e' principalmente un "segno", un qualcosa di trasparente, ma e' soprattutto un "simbolo" che ha valore non solo di per se stesso ma anche per la sua capacita' di rappresentazione. Per questa ragione i poeti usano parole, oggetti, cose o animali, "simbolicamente", ¹⁷ come espedienti rappresentativi che possono essere addirittura tradotti in un'altra lingua o ricordati come struttura mitica, tecnica letteraria questa che scaturisce da una visione estetica-metafisica della vita. La psicoanalisi, in conclusione, vista in questa relazione, agevola senz'altro la motivazione poetica, facendo registrare all'artista

cause tutte dispositive e coadiuvanti, preparatorie ad un atto di creazione.

Ritornando al nostro poeta ed al suo uso consapevole delle scoperte psicoanalitiche ci rendiamo finalmente conto che, prima dell'incontro con Freud, vi era in lui una marcata tematica prefreudiana per cui molti temi che potrebbero apparire squisitamente ispirati da Freud, nel Saba del 1929, già esistevano. Saba, si potrebbe concludere col David, era già un "naturaliter freudianus"; non aveva bisogno di alcun supporto, egli lo sapeva alla perfezione, e se dopo il 1929 si servi' della psicoanalisi egli la uso' con estrema cautela.

Una prima conferma di interpretare la sua opera poetica a mo' di "lapsus" freudiano, ci viene data da Saba nel 1921 quando uscirono, raccolte in un volume, tutte le poesie da lui scritte dall'adolescenza in poi. Questa raccolta costituisce la prima edizione del Canzoniere il cui scopo era quello di recuperare in prospettiva le poesie dell'adolescenza e quelle giovanili nella loro forma "originale", onde si potesse rivelare meglio il senso di una storia maturata negli anni, e scritta da un poeta non più adolescente. Nella prefazione ai lettori c'è una dichiarazione dell'autore quanto mai rivelatrice:

Non tutte le poesie di questa raccolta vi riusciranno ugualmente nuove; alcune, (una terza parte circa) sono già state stampate nei precedenti volumi Poesie e Coi miei occhi. Ma per quanto riguarda il primo (Poesie) esse vi apparvero in una disposizione cronologicamente falsa, così da togliere ogni linea al lavoro,

ma molte (tutte per esempio quelle dell'adolescenza, e le giovanili e le fiorentine; così necessarie a comprendere la genesi e i graduali sviluppi, gli svincolamenti e i ritorni alle origini della mia arte) vi furono omesse; altre poi (che è peggio ancora) siffattamente alterate dalla loro forma primitiva, da essere diventate tutta un'altra cosa, e non una cosa migliore. 18

In questo tentativo di restauro Saba è costretto a denunciare apertamente l'"inoppugnabile derivazione petrarchesca e leopardiana" delle sue prime prove. Gli ci vogliono due anni per "ritrovare nella memoria i versi originali", e, in una decisa messa a fuoco dei suoi errori e delle sue intenzioni, egli edifica la propria storia senza scrupoli di purezza, mirando non a raggiungere dei risultati poetici cristallizzati o presi singolarmente — risultati che per forza maggiore ridurrebbero la poesia a dei momenti isolati, ad un prodotto assoluto — ¹⁹ e neppure cerca una teoria artistica fine a se stessa, bensì una propria autonomia e originalità: perché

chi non fa versi per il sincero bisogno di aiutare col ritmo l'espressione della sua passione, ma ha intenzioni bottegaie o ambiziose... non può nemmeno immaginare quale tenace sforzo dell'intelletto, e quale disinteressata grandezza d'animo occorra per resistere ad ogni lenocinio e mantenersi puri e onesti di fronte a se stessi: anche quando il verso menzognero è, preso singolarmente il migliore... Di una poesia non resta solo come di una prosa, lo spirito che l'animava, ma anche la materia in cui s'è incarnato; non è la commemorazione dei protestanti, ma l'ostia del rito cattolico; tutto il corpo e l'anima del Signore... Benché essere originali e ritrovare se stessi sieno termini equivalenti, chi non riconosce in pratica che il primo è l'effetto e il secondo la causa; e parte non dal bisogno di riconoscersi ma da uno sfrenato desiderio della

originalita', per cui non sa rassegnarsi, quando occorre, a dire anche quello che gli altri hanno detto; non ritrovera' mai la sua vera natura; non dira' mai alcunché di inaspettato. Bisogna, non mi si prenda alla lettera, essere originali nostro malgrado. Ed infatti, quali artisti lo sono meno di quelli in cui e' visibile lo sforzo per diventarlo? 20

Queste parole, benché scritte nell'undici, non portano frutti improvvisi, maturano pian piano e si attuano nel '21. La mossa e' abilissima e sta appunto a dimostrare, per la prima volta, come Saba si fa interprete di se stesso, rida' alla propria poesia un senso unitario e proietta retroattivamente le sue idee inconsce o primitive sulla sua opera.

Allo stato attuale delle nostre conoscenze e' chiaro come Saba stia già costruendo la propria figura di poeta perche' il compito del poeta e' appunto di determinare, o se si vuole, di colmare i vuoti dello spazio e del tempo — in origine buio e imprecisabile — e di illuminare, con occhio cauto e fosforescente gli angoli piu' segreti che man mano si lasciano riconoscere e dominare. Ne' i tentativi di Saba si esauriscono qui perche' undici anni dopo egli pubblicava un altro piccolo libro col titolo Ammonizione ed altre poesie che raccoglieva le sue prime prove giovanili. E ancora una volta il poeta, rivolgendosi ai lettori, cerca di metterli sulla giusta strada con questa prefazione:

Questo libro raccoglie — sotto il titolo della prima che ho scritto — il testo definitivo di tutte le poesie che voglio conservate dell'adolescenza e della giovinezza, anteriori a Trieste e una donna. Il lettore che conosce l'oramai esaurito Canzoniere vedra' quanto severa e' stata la scelta; quanto opportuni gli ultimi ritocchi. La mia espe-

rienza di oggi, e la memoria che serbo di come sono nate le mie poesie anche piu' lontane, mi hanno concesso di compiere — in un momento di grazia — questo difficile e delicato lavoro, del quale da anni sentivo la necessita'.

Col presente volumetto potrebbe aver inizio l'edizione completa e definitiva di tutta la mia opera poetica. Trieste e una donna sarebbe, in questo caso, il secondo libro. 21

Conviene precisare a questo punto che nel 1932 Saba progettava di pubblicare l'edizione definitiva di tutta la sua produzione in versi — produzione che per varie ragioni fu destinata al fallimento — e Ammonizione ed altre poesie doveva essere appunto il suo primo libro. Ma per quanto riguarda il tono della prefazione a questa raccolta non deve sfuggire la direzione verso cui Saba si muove. Dal punto di vista evolutivo, infatti, vi si puo' notare un lieve spostamento di rotta dalla prefazione del 1921 perche' mentre allora egli ci parlava di recupero della "forma primitiva" e di "ritorni alle origini", ora invece ci parla di "testo definitivo" e di "opportuni ritocchi", mirando soprattutto a conservare le circostanze che favorirono la composizione delle sue poesie, piu' che a ricostruirle nella loro "forma originale". In realta', nel 1932, Saba a voluto raggiungere l'effetto opposto a quello che raggiunse sottoponendosi alla cura psicoanalitica: non quello cioe' di far rinascere il Piccolo Berto, ma invece quello di ricrearlo, facendogli perdere un po' delle "memorie" e dandogli molto della propria sensibilita' di adulto nonche' della propria esperienza di uomo maturo. In breve, egli rifa' la sua storia, conferendole un tono confessionale a mo'

di romanzo psicologico, progettando un'opera che e' la prima delle sue possibili autobiografie. Sembrerebbe pero' che il concetto di forma originale debba esser preso con delle riserve se pensiamo che nel 1945 Saba ci da una seconda edizione del Canzoniere e nel 1947 pubblica Storia e Cronistoria del Canzoniere (gia' iniziata nel 1944) in cui si fa autocritico e si sofferma a commentare come sono nate le sue poesie nonche' a sottolineare le buone e le cattive riuscite. Nel commento alla "imperfettissima" poesia "A mamma", per esempio, il poeta sentiva di aver espresso "qualcosa di fondamentale... ma di averla detta, almeno in parte, male". Di qui i ritocchi e i rifacimenti che il poeta insoddisfatto cerco' di apportare al testo originale per piu' di trent'anni. Qui egli invece ebbe ragione a ridarcela intatta perche'

come fondo la poesia non decade mai; come fattura dei versi, Saba ne scrisse raramente di piu' brutti. Così, dopo aver parlato dei fanciulli che escono spensierati nel pomeriggio festivo ed ai quali il poeta dice di non aver mai assomigliato, egli esce in questi due versi:

"Mamma, non io così, mai. La mia culla
io la penso tagliata in strano legno."

nei quali, oltre la falsita', l'incongruita' dell'immagine di una culla tagliata in strano legno, si capisce appena, o non si capisce affatto, che cosa il poeta abbia voluto dire: se esaltare cioe' o deprecare la solitudine della sua infanzia. 22

Sembra piuttosto evidente che nella seconda edizione del 1945 Saba ritorni in linea di massima alla prefazione del 1921,

tentando, per quanto possibile, di restituirci le poesie nella loro forma primitiva, condannando i mutamenti apportati dal '21 in poi, e, a volte, addirittura fondendo le due edizioni; ma, così facendo, Saba disorienta completamente il lettore con le sue contraddizioni e i suoi ripensamenti che questi si trova nelle mani un rebus indecifrabile e un quadro discontinuo e contraddittorio in cui diviene praticamente impossibile potersi addentrare e tirarne fuori una chiara e ben delineata fisionomia. Nell'impossibilità, quindi, di poterci riferire ad un testo specifico o ad una serie di varianti concrete, non rimane altra alternativa che quella di affidarsi alle parole dello stesso Saba, il quale, nella prefazione alle Poesie dell'adolescenza del '53, ci offre una cronaca, alquanto impressionistica, della genesi e dell'evoluzione formale delle sue prime composizioni poetiche:

Di tutte le poesie che ho scritto, le sole che amo, le sole che mi ripeta qualche volta fra me e me, che non mi danno insomma nessuna ragione di pentimento o di lutto, sono quelle composte tra i 17 e i 19 anni...

Non esiste, purtroppo, il manoscritto di quelle poesie: in un certo senso non e' mai esistito. Le componevo per lo piu' passeggiando e (come tutti — credo — i poeti) a memoria. 23

Sono trascorsi 32 anni dal 1921 e il vecchio Saba ritorna sempre sul suo problema che gli si presenta in forma pressocche' immutata, cercando ancora una volta di ritrovare la forma originale tra le varianti arbitrarie che gli si erano accumulate nel corso degli anni, perche' ritrovare quel testo lontano e riportarlo alla luce era come ritrovare se stesso e la nascita della sua

poesia. Ma il testo di quelle poesie "in un certo senso non e' mai esistito" perche' compiute "a memoria", e "certe imperfezioni formali o ingenuita' sentimentali... nell'eta' immediatamente successiva" nonche' affascinarlo lo "offendevano fino a generare amnesie". E' sotto questi influssi che Saba lavora, organizza progressivamente i vari episodi e da' continuita' al racconto; ed e' "l'eta' ingrata" che determina le amnesie che lui piu' tardi cerca di recuperare attraverso periodiche epifanie della memoria; ma e' sempre, in qualche modo, la "forma originale" che lui ogni volta ci fornisce perche' influenzato da circostanze e da situazioni che, a livello psicologico, non sono mai identiche a se stesse, ma cambiano con la vita dell'uomo e con la storia.

E' solo piu' tardi — insiste il poeta — che ho accettato con animo sereno e magari divertito, certe imperfezioni formali o ingenuita' sentimentali che, nell'eta' immediatamente successiva (e fu per me la vera "eta' ingrata"), quando la visione dell'arte e della vita mi si complico' e intorbido', nonche' piacermi, mi offendevano fino a generare amnesie. (Si dimentica volentieri quello che non si vorrebbe aver fatto o detto; e la memoria e', sul piano psicologico, un fenomeno di coraggio. Inoltre il nostro giudizio e' piu' mite quando dobbiamo applicarlo ad avvenimenti lontani che a quelli che abbiamo appena cessati di vivere). Col passare insomma degli anni, poche cose mi facevano tanto piacere come ritrovare, intatto nella mia memoria, un sonetto composto da ragazzo, o anche la lezione originale di un singolo verso. 24

Sono le amnesie dunque a velare la sua memoria, fino a deformare e falsificare i ricordi, spesso fondendo la verita' con l'errore, dandocene a volte un quadro che puo' disorientare il lettore. Ma nei momenti di "grazia" il poeta corre a delle solu-

zioni di ripiego e cerca di porre riparo alle falsificazioni che avevano oscurato la sua memoria. E' in questo scavo a ritroso tra luci ed ombre che finalmente riscopre e porta alla luce se non il verso della "forma originale" per lo meno il clima psicologico in cui quel verso fu scritto; ed e' cosi' che si spiega la "empieta'" dell' "eta' ingrata" e si chiariscono le contraddizioni e le apologie dei suoi rifacimenti che gli interventi estetici della sua maturita' mettevano in luce o velavano, a seconda dei casi, ma che non di meno dovrebbero rappresentare il suo fedele ritratto della "novella psicologica" che e' il Canzoniere .

Finora ci siamo mossi sulla scia delle parole di Saba, senza avanzare dubbi e senza chiederci se quella ricostruzione a memoria avesse veramente lo scopo di darci la tanto discussa "forma originale"; inoltre, se accettiamo — e Saba ce lo suggerisce — che quella forma "non e' mai esistita" e che e', almeno in parte, un'invenzione della memoria usata come scappatoia artistica, come mai allora, nonostante i periodici ritocchi e trasformazioni, egli si sforza costantemente di colmare i vuoti e si ostina a darci sempre una nuova e propria versione, per quanto possibile, credibile e coerente? A questa domanda, in modo sporadico, abbiamo gia' dato una risposta, ma per dare una forma distinta e netta al nostro discorso e' necessario spostare l'attenzione in un'altra direzione.

Giacomo Debenedetti, con la sua consueta lucidita' critica, suggerisce un'interpretazione che, nella sua semplicita', mette in luce le motivazioni e le origini della poetica sabiana:

Saba aveva in uggia la critica per dissertazioni. Preferiva che si esprimesse per immagini. Se ora egli ci regalasse un po' della sua grazia d'autore di raccontini e favolette, noi potremmo restituirgli la sua storia di poeta racchiusa in un apologo. Terremmo dietro al salmone che, per andare a compiere il suo atto piu' vitale: l'amore fecondante, intraprende un cammino opposto al corso delle acque: dal mare ai fiumi ai torrenti ai laghi di montagna, fin quasi alle sorgive. Descriveremmo quel muso che si allunga e si affila e par che cerchi, e ha gia' trovato, la sua inverosimile strada; quel nuoto che si tende contro i vortici, i salti, inventa meravigliosamente un itinerario negli ingorghi rilucenti tra i sassi, supera in salita la spinta avversa delle cateratte, evita i mulinelli impraticabili, e in quel guizzo e' gia' piu' a monte. 25

Il fatto e' che il poeta cerca solo di articolare meglio la propria storia, di renderne piu' coerente il disegno, di tenerla aperta ad un possibile sviluppo, ed e' pienamente consapevole che l'edizione definitiva non potra' offrire il testo originale ma soltanto un'accorta e verosimile elaborazione di quel testo corretto, modificato e in diretto rapporto funzionale col resto del Canzoniere .

Mi sono chiesto spesso — insiste Saba — quale sarebbe stata la sorte di queste poesie, se non ne avessi scritte altre. Sarebbero oggi comprensibili? Dubito assai. Tuttavia quante volte ho rimpianto che la cosa non sia potuta accadere; e questo spiega in un certo senso tutto. Un'altra spiegazione sarebbe che esse, le belle come le brutte, hanno una base troppo larga, accennano a troppi possibili sviluppi futuri, per essere l'opera di un destinato a morire prima dei vent'anni. 26

Il che significa che le Poesie dell'adolescenza acquistano valore e senso solo se inserite in un corpo organico ben articolato e viste in prospettiva col resto del Canzoniere. Infatti quando Saba si chiede "quale sarebbe stata la sorte di quelle poesie" e se "sarebbero oggi comprensibili" senza le altre, egli ci fornisce in parte non solo la risposta, ma costringe il lettore a fissare in quella storia immagini e temi che "accennano a... possibili sviluppi futuri" e che sono destinati ad acquistare una funzione precisa ed una struttura significativa solamente in rapporto all'opera posteriore.

Ora, se prestiamo attenzione alle date di composizione, ci accorgiamo che la nostra ipotesi viene ancora una volta convalidata. Ammonizione, infatti, riempie un vuoto creativo tra Il Piccolo Berto (1929-31) e Parole (1933-34) ed e' il primo atto poetico di Saba immediatamente successivo all'esperienza psicoanalitica. La psicoanalisi ha quindi una funzione ben precisa: essa viene strumentalizzata dal poeta, gli fornisce la garanzia di una coerenza tematica dove ci sarebbe stato un tradizionale ed immotivato "ritorno all'infanzia". Essa quindi, come afferma uno dei piu' convinti analisti della poesia di Saba,

regala a Saba una seconda nascita; dissolve gli ostacoli e le rimozioni, gli chiarisce il senso della sua vicenda. Gli fa toccare le radici: toglie — riportando al regno delle madri — la maschera a lungo, disperatamente conservata sul volto della madre. L'uomo viene ricondotto indietro a ritrovare il ragazzo e a sacrificarlo in nome della maturita'. 27

Una seconda nascita , assai piu' poetica che esistenziale, che gli permette di tornare indietro nel suo passato per chiarire la "trama" della sua opera e riorganizzarla, giovandosi di tutte le risorse dell'inconscio da cui il poeta attinge per trasformare quella materia prima in prodotto poetico finito, cercando di "smascherare" quelle ombre e di "illimpidire" quelle immagini che costituivano delle anticipazioni enigmatiche e che erano rimaste nascoste e, a prima vista impercettibili. Ed e' qui, alla luce di questa "logica dell'inconscio", che si chiariscono finalmente le contraddizioni, che trovano una loro unita' gli apologhi e gli intrecci delle varianti e i mutamenti di canone, ed e' qui che si delinea e prende atto la coerenza interna del Canzoniere. Una coerenza che dovra' essere ora verificata sulle piu' significative pagine del Canzoniere ; onde mostrare che la natura piu' profonda della poesia di Saba risiede proprio nel suo aver saputo infondere, a questo processo psico-tematico, una forma assai piu' coerente alle esigenze del poeta che a quelle del neofita delle dottrine freudiane.

NOTE AL SECONDO CAPITOLO

- 1) G.Contini, Un anno di letteratura, Firenze 1946, p.92.
- 2) M.Lavagetto, op. cit., p.16.
- 3) G.Piovene, in prefazione alle Prose di U. Saba, op. cit., p.XX.
- 4) "Quello che resta da fare ai poeti", in Prose, op.cit., p.756.
- 5) Scorciatoia 14, in Prose, op. cit., p.266.

In questa "scorciatoia", Saba, dopo aver elaborato il concetto che per "fare" e per "comprendere" l'arte e' necessario conservare in noi la nostra infanzia, finisce per definire il poeta "un bambino che si meraviglia delle cose che accadono a lui stesso, diventato adulto". Ma fino a che punto adulto? "Se l'uomo — continua Saba — prevale troppo sul bambino (Montale ci suggerì, per questo caso, il venerato nome di Goethe), il poeta (in quanto poeta) ci lascia freddi. Se quasi solo il bambino esiste, se sul suo stelo si e' formato appena un embrione d'uomo, abbiamo il 'poeta puer' (Pascoli); ne proviamo insoddisfazione e un po' di vergogna... Solo là' dove il bambino e l'uomo coesistono, in forme il piu' possibili estreme, nella stessa persona, nasce... il miracolo: nasce Dante... un piccolo bambino, continuamente stupito di quello che avviene a un uomo grandissimo; sono veramente 'due in uno'." Ibid, pp.266-7.

6) "La solitudine", in Canzoniere, op. cit., p.146.

7) Il dottor Edoardo Weiss era uno psicoanalista, "anzi — dice Saba — il 'leader' dei pochi, vergognosamente pochi, psicoanalisti italiani. Egli esercitava la sua impossibile (nel senso di difficile) professione a Trieste prima, a Roma poi; e questo fino a che i 'provvedimenti per la difesa della razza' non lo obbligarono a trasferirsi in America, a guarire cioè' degli americani invece che degli italiani." Storia e Cronistoria, cit., p.561.

8) Ibid., p.562.

9) Ibid.,

10) Ibid., p. 563.

11) Saba, Svevo, Comisso, Lettere inedite, Padova 1968, p. 25.

12) Ecco infatti quanto Freud ha da dire nei riguardi dell'artista: "The artist is originally a man who turns from reality because he cannot come to terms with the demand for the renunciation of instinctual satisfaction as it is first made, and who then in phantasy-life allows full play to his erotic and ambitious wishes. But he finds a way of return from this world of phantasy back to reality; with his special gifts, he moulds his phantasies into a new kind of reality, and man concede them a justification as valuable reflections of actual life. Thus by a

certain path he actually becomes the hero, king, creator, favourite he desired to be, without the circuitous path of creating real alterations in the outer world." R. Wellek & A. Warren, Theory of literature, Harcourt 1956, p. 82.

13) Jones, Vita e opere di Freud, citato da M. David, op. cit., p. 336.

14) Vedi nota 12, pp. 53-4.

15) G. Gennari, Écriture et psychothérapie, in "Identity", p. 157.

17) Sulla questione della parola usata come "segno" o "simbolo" si veda S.K. Langer, Philosophy in a new key, Cambridge, Mass. 1942, pp. 53-78, e H. Hatzfeld, "The language of the poet", Studies in Philology, XLIII-1946, pp. 93-120.

16) R. Chase, "The sense of the present", Kenion Review, VII-1945, p. 218.

18) "Prefazione al Canzoniere 1921", in Prose, cit., pp. 664-5.

19) In questo, Saba è il poeta più lontano dalla "poesia pura" dell'estetica crociana. E certe osservazioni di Croce potrebbero essere sfruttate in questo senso perché, secondo il critico, un'arte psicologica sarebbe una "estravaganza" in quanto l'artista è uomo del concreto e da esso attinge direttamente senza

dover passare attraverso le classificazioni schematiche delle psicologie empiriche. (B. Croce, Problemi di estetica, Bari 1940, pp. 64-6.) Croce quindi, ostinato a non voler distinguere, a proposito di psicoanalisi, l'inconscio dal conscio, e sfiducioso verso qualsiasi sistema filosofico, e' il responsabile principale di tutta la corrente critica ostile allo psicologismo. Significativo e' un suo giudizio espresso sulla poesia del Nostro e inviato a lui su una cartolina postale: "Le sue poesie, hanno qua e la' dei momenti vivaci ma mancano ancora di qualunque elaborazione formale." (Storia e Cronistoria, cit., p.437.) La cartolina fu, molti anni dopo, venduta da Saba antiquario ad un suo cliente, che la pago' a caro prezzo.

Per la polemica di Saba con Croce si veda lo scritto di Saba: "Poesia, Filosofia e Psicanalisi" (1946) in cui Saba brillantemente "sfida a duello" questo "campione mondiale di scherma" e mette in luce le sue lacune nei confronti di poesia e psicoanalisi; in Prose, op. cit., pp. 783-93.

20) "Quello che resta da fare ai poeti", in Prose, cit., pp. 752-54.

21) Premessa ad Ammonizione ed altre poesie (1932), in Prose, cit., p.668.

22) Storia e Cronistoria, cit., pp. 421-23.

23) Prefazione alle Poesie dell'adolescenza e giovanili.

(1953), in Prose, cit., p. 735.

24) Ibid. p., p. 731

25) G. Debenedetti, in "Intermezzo", Milano 1963, pp. 52-3,
citato da M. Lavagetto, op. cit., pp. 39-40.

26) Prefazione alle Poesie dell'adolescenza, in Prose,
cit., p. 753.

27) M. Lavagetto, op. cit., pp. 47-8.

CAPITOLO TERZO

Evoluzione tematica nella poesia di Saba

Saba ha commesso molti errori. Ma negare la poesia di Saba sarebbe come negare l'evidenza di un fenomeno naturale. 1

Con questa affermazione in cima a Storia e Cronistoria del Canzoniere, ha inizio quella che il poeta defini', scherzando, la sua "tesi di laurea". Dopo qualche pagina, egli ritorna sullo stesso concetto ribadendo che i suoi "versi migliori... sfuggono al critico superficiale; hanno per il maggior numero dei suoi critici e dei suoi lettori, un terribile difetto: non si vedono". E cio' gia' sembra voglia significare che il Canzoniere non e' una somma di singole poesie, in cui ognuna debba esser presa o letta singolarmente, ma quasi tutte, o per lo meno le piu' significative, rimandano ad un significato latente che attraversa tutta l'opera e che gradualmente la illumina, un po' come nel caso di Dante, fino a raggiungere una "purezza formale cosi' grande da non essere piu' quasi visibile".² Il tono polemico ed ironicamente esagerato, si riferisce ad una critica mossagli da A. Gargiulo il quale, secondo il poeta, non aveva saputo penetrare la dinamica implicazione tra sviluppi psicologici ed esiti formali dell'opera sua, e nemmeno "sospettare" la tridimensionalita' — "altezza, larghezza e profondita'"³ — su cui poggia la logica interna delle sue poesie ove si delinea un piano di sviluppo "verticale" che attraversa tutto il Canzoniere.

La stessa parola "Canzoniere", del resto, implica una unita' tematica e formale che non puo' essere compresa, ne' tantomeno interpretata, altro che attraverso una lettura sincronica di tutta l'opera poetica di Saba. Partire dalle Poesie dell'adolescenza e giovanili non costituisce quindi una scelta arbitraria perche' le poesie di questa raccolta, scritte tra il 1900 e il 1910, rappresentano la prima testimonianza di un assai personale modo di concepire la forma poetica. Così facendo, oltre a seguire un principio cronologico, avremo anche modo di constatare come Saba fu sempre guidato da una "logica inconscia" che non invento' "a posteriori" ma che riconobbe successivamente facendone la base su cui poggiare la sua futura produzione. Inoltre, stando a quanto Saba stesso ci dice a proposito di queste prime poesie, tutte

le belle come le brutte, hanno una base troppo larga, accennano a troppi possibili sviluppi futuri per essere l'opera di un destinato a morire prima dei vent'anni. 4

Il gruppo s'inizia con "Ammonizione", una poesia a cui viene conferito un posto di assoluto privilegio e il cui titolo stesso fa pensare ad un'eta' poco piu' che infantile in cui e' gia' presente la malinconia dell'adolescenza e quel senso vago della morte che nei giovani riflessivi accompagna e quasi colora di se' il principio della vita. V'e' in essa, in nuce, il dramma dell'eta' giovanile avvertito in trasposizione simbolica attraverso l'immagine del "bel nuvolo rosato" che appare in cielo e che rapidamente

si dilegua, ammonendo il giovane che egli pure, un giorno, subira' la stessa sorte; tu pure , egli dice,

scolorerai, chiudendo
 le azzurre luci un giorno;
 mai piu' vedrai d'intorno
 gli amici e il patrio ciel. 5

L'immagine della nuvoletta che appare e desapare, ritornera' spesso nel Canzoniere , simbolo ricorrente della serena gioia del vivere congiunta alla fatalita' della morte; per quanto riguarda la forma qui, come in tutti i primi versi di Saba, essa e' gia' delineata nei propri caratteri essenziali, anche se non puo' sfuggire al lettore il tono qua e la' un po' troppo aulico ed un'ovvia influenza leopardiana, mediata da motivi petrarcheschi e pascoliani. Il che si spiega, del resto, col fatto che Saba, nato in un ambiente culturalmente isolato, sentiva ancora l'influsso dell'ultimo romanticismo. D'altro canto, questa arretratezza gli valse la fortuna di poter andare contro corrente, di non farsi tentare da alcuna rivoluzione formale e dover cosi' rinunciare alla sua istintiva, fondamentale, aderenza biografica. "La lettera ad un amico pianista", ad esempio, oltre a portare accenti propriamente pascoliani, si distingue per la sua autenticita', per la semplice e, nello stesso tempo, efficace tensione tra forma e contenuto:

Oh potessi sedermi a te d'accanto!
 Udire quei tranquilli
 arpeggi, quelle fughe, quel tuo canto,
 quei tuoi limpidi trilli

di rosignolo. Io scorderei di certo
 di mia vita l'errore;
 ritornerei fanciullo ed inesperto
 dell'umano dolore. 6

Questo dolore di Saba, infatti, si differenzia subito da quello dei crepuscolari per essere, fin da principio, un dolore generato da un consapevole pessimismo, leopardianamente avvertito, da cui l'uomo si formerà e sarà condizionato; si veda ad esempio, "Trasfigurazione":

Io so d'un uomo che quando nel fiore
 era degli anni, un animo pesante,
 un animo mostrava assomigliante
 nel suo dolore,

al vecchio che nel chiaro di' s'aggira,
 affaticato in tutte le sue membra,
 che triste in se', piu' triste ancora sembra
 a chi lo mira. 7

E' qui che il Leopardi si riconosce in Saba, ma piu' nella fedelta' alla "voce interna", come processo interno e insistenza sul dato essenziale della biografia intima, che nella essenzialita' e nella perfezione del risultato espressivo.

Siamo andati cosi' scoprendo la prima ragione della fedelta' biografica di Saba che e', in fondo, fedelta' incondizionata al proprio intimo sentire e che si manifesta con una umile e prosaica riduzione espressiva, fino a raggiungere quasi il limite del parlato, con l'atteggiamento di chi guarda le cose e

le include nella sua realta' biografica, senza pretesa di tras-
figurarle:

Guardo e ascolto; pero' che in questo
e' tutta' la mia forza: guardare ed ascoltare. ⁸

Tutto lo sviluppo di Saba verifica, nelle sue diverse accentuazioni di canto, un atteggiamento di aderenza alle cose essenziali che e', innanzitutto, una tendenza ad accettare il mondo, il mondo delle cose ma piu' ancora quello dei sentimenti. E saranno proprio quelli, incominciando dai piu' infantili, a permettergli di creare intorno a se' una mitologia alla quale egli rimarra' fedele nel corso di tutta la propria vita; e l'avvento della maturita' non rappresentera' altro che un ulteriore allargamento dei motivi eterni dell'adolescenza.

Certamente alcune delle figure, direi quasi sacre e piu' comunemente ricorrenti nel Canzoniere, come ad esempio il cielo, il mare, i grattacieli di Trieste e le campagne, la figura di Lina e di qualche amico d'infanzia, l'afflitta madre e il ricordo della casa della nutrice, fanno la loro prima apparizione proprio nelle poesie dell'adolescenza, e sono temi e motivi continuamente vagheggiati e destinati a svilupparsi meglio proprio nella maturita'. Un esempio ci viene offerto dalla seconda poesia della raccolta, un sonetto dedicato alla sua nutrice, in cui i ricordi d'infanzia si condensano in un mirabile esempio di associazioni personali di alto valore emotivo:

La casa della mia nutrice posa
tacita in faccia alla Cappella antica,
ed al basso riguarda, e par pensosa,
da una collina alle caprette amica.

La citta' dove nacqui popolosa
scopri da lei per la finestra aprica;
anche hai la vista del mare dilettuosa
e di campagne grate alla fatica.

Qui — mi sovviene — nell'eta' primiera,
del vecchio camposanto fra le croci,
giocavo ignaro sul far della sera.

A Dio innalzavo l'anima serena;
e dalla casa un suon di cari voci
mi giungeva, e l'odore della cena. ⁹

A parte l'immagine del "vecchio camposanto fra le croci" di ovvio derivato romantico, il sonetto si dispiega quasi in forma di intimo dialogo a cui il poeta arriva con un atteggiamento di cosciente organizzatore di cose vedute e vissute, acquistando così una limpidezza e fluidità di immagini sorprendente. Alla età di sedici anni, Saba dimostra non soltanto di aver già assimilato il Leopardi ma anche di non essere sordo alla lezione proustiana: ¹⁰ "e dalla casa un suon di cari voci/mi giungeva, e l'odore della cena." È proprio in questa immagine finale di felice immediatezza e di riconoscibile profondità leopardiana che il poeta riscatta alla poesia l'intero sonetto, riuscendo a ricostruire, per un istante, il mondo della propria infanzia; ed è qui che il presente tutto ad un tratto tocca il passato e lo riaccende, alla maniera proustiana, e il "tempo perduto" ritorna e si dispiega così come da una tazza di tè o da un marciapiede nascono i ricordi

e le immagini — simboli della nostra esistenza — che hanno valore non solo di per se stessi ma che possono essere ricordati anche come struttura mitica.

A proposito di questo sonetto e di altre poesie di questo periodo Saba ha scritto in Storia e Cronistoria che la sua maggiore difficulta' fu quella di "fare entrare un contenuto molto preciso in una forma predeterminata"¹¹ di sonetti, canzoni o canzonette che non concedeva "nessuna evasione" alla sua arte. Fu solo piu' tardi che questa difficulta' fu superata tramite l'acquisizione di una maggiore perfezione poetica in cui la "forma", non avra' quasi piu' valore, fara' addirittura "corpo colla sua ispirazione" e "partecipera' del gioco della sua arte".¹² Ma la parola "forma", nel modo con cui viene intesa da Saba per le sue prime prove poetiche, non si limita semplicemente a problemi di incidenza di ritmo, di numero di sillabe per verso o di quantita' di strofe. Nel suo apprendistato egli ha acquistato anche una buona dose di "contenuto" prestabilito che in qualche modo ostacolava e spesso diminuiva la resa delle immagini. "La casa della mia nutrice", in questo senso, ci offre uno splendido esempio di quello che il poeta voleva significare per "preciso contenuto" in quanto le occasioni personali e le intime emozioni di un fluido materiale affettivo finiscono per essere controllate e contenute da una coscienza estetica "esterna" che, in quanto forma, oscura la sua spontaneita' e disposizione al verso. La necessita' di questo appoggio formale "predeterminato" e' ancora piu' appa-

rente, nella sua negativita', nell'ambizioso poema giovanile "A mamma", che e' la poesia piu' lunga di tutto il Canzoniere.

Abbiamo gia' accennato altrove a questa poesia, facendo notare i continui ritocchi e i vari rifacimenti che il poeta per trent'anni cerco' di apportare al testo originale, e alla decisione finale di lasciarla "iperfettissima" appunto perche', come fondo, la poesia non decade mai e serve a gettare una prima luce sui suoi giovanili umori e segreti risentimenti. Il giovane poeta, durante una passeggiata domenicale per le vie di Firenze, solo e angosciato dal rimorso di aver lasciato la madre lassu' a Trieste, anch'essa triste e sola, cosi' la invoca:

E tu pur, mamma, la domenicale
passeggiata riguardi dall'aperta
finestra, nella tua casa deserta
di me, deserta per te d'ogni bene. 13

Quello che percio' e' apparente in "A mamma", e' appunto un "preciso contenuto" di libere associazioni concomitanti a pensieri di rimorso da parte di un giovane che e' ancora in cerca di una forma e che cerca a tutti i costi di uscire da una struttura chiusa di metro rimato che gli blocca l'impeto interno e lo costringe all'inversione ed a un enjambement brusco ed imprevisto fino a rendere il verso pesantemente discorsivo e formalmente impoetico.

Guardi le donne, gli operai (quel bene
 mamma, non scordi) gli operai che i panni
 d'ogni giorno, pur tanto utili e belli,
 oggi a gara lasciati hanno per quelli
 delle feste, si' nuovi in vista e falsi.
 Tu non vedi la luce che io vedo.
 Altra fede ti regge, che non credo
 piu', che credevo nella puerizia...

Dal suo punto di vista, Gargiulo aveva ragione di inorridire e di dichiarare simili versi insopportabili, tanto che "uno sente di non poter proseguire" piu'.¹⁴ Ma, ciononostante, Saba definì "A mamma" "la prima poesia nella quale egli abbia tentato di esprimere interamente (ed in parte anche espresso) il proprio mondo",¹⁵ non risparmiando nulla al lettore, anche a costo di fargli chiudere il libro alle prime pagine, onde salvare una trama ed incanalare i singoli episodi verso una continuita' di temi e di immagini. In tal modo egli accetta le cadute con coraggio e serenita', riuscendo a mantenere saldo il contatto con la vita reale e assolvendo in questo modo il proprio compito di poeta. E il resto del Canzoniere ci dimostra — e piu' avanti cercheremo di trovare la coerenza interna — che Saba aveva ragione a sentire che questa, ed altre poesie di questa raccolta, rappresentavano qualcosa di "fondamentale" per lui, nonostante le imperfezioni formali delle scelte linguistiche del suo primo apprendistato, perche' era sicuro che in quella parte ancora impura del suo mondo, avrebbe trovato il filo conduttore per il suo nascente diario.

Questa prima raccolta giovanile di Saba si chiude con una poesia scritta nel 1907, dal titolo "Il sogno di un coscritto". Questa poesia, oltre a rappresentare un'esperienza di capitale importanza per la comprensione della sua vocazione poetica, fa da preludio ai "Versi militari" del 1908. Sul livello biografico, questo e' un momento particolarmente attivo della vita del poeta, e costituisce il punto piu' immediatamente vicino all'immersione nella vita di comunita', vissuta tra baracche e colleghi sconosciuti, ai quali egli sente di non assomigliare, pur avvertendo il calore e il rispecchiamento interumano che ad essi lo legavano:

Ero la' con i miei nuovi compagni ;
 la' con essi seduto ad un'ingombra
 tavola, quando un'ombra
 scese in me, che la mia vita lontana
 tenne, con la sua forza, con le sue
 pene, da quel tumulto vespertino...

Non un poeta, ero uno sperduto
 che faceva il soldato,
 guatandosi all'intorno l'affollato
 mondo, stupito e muto. 16

"Lo stacco, la diversita' costituzionale fra lui e i suoi compagni — commenta Saba — faceva soffrire quello strano soldato",¹⁷ e gia' quasi si avverte l'intenzione ed il desiderio d'inserimento in una comunita' di simili, cio' che il poeta non dice, ma che dira' circa vent'anni piu' tardi, nel sonetto undicesimo della "Autobiografia": "Me stesso ritrovai tra i miei soldati", aggiungendo: "Nacque tra essi la mia Musa schietta". Vi nacque — e' sottinteso — per opposizione, ed e' proprio il contatto e la

vicinanza fisica degli altri, provata per la prima volta nella sua vita di caserma, che gli permettono di compiere, e non per opposizione, un recupero di se stesso; e questo risulta chiaramente in un ricordo-racconto del 1957, anch'esso dal titolo "Sogno di un coscritto", ove l'episodio assume una dimensione emblematica, che in un certo senso completa i versi e diventa l'anello necessario a garantirne la loro continuita'. Narra dunque Saba, come il primo giorno di caserma e ancora senza divisa, egli avesse accettato l'invito dei suoi compagni in libera uscita di recarsi al cinema con loro, e la cassiera, vedendolo in borghese, gli negasse il biglietto a meta' prezzo riservato ai militari.

Ero pronto a pagare: ma i miei compagni si opposero. Uno di essi mi fermo' il braccio. "Non e'" disse alla cassiera "ancora vestito; ma e' uno come noi". Oh, Linuccia, fu quello uno degli attimi folgoranti della mia difficile vita. Mi sono sentito come disfare, liquefare d'amore. Non ero, non mi sentivo piu' solo e sbandato, con amici strampati quanto o piu' di me. Facevo parte di una comunita' d'uomini, che mi avrebbero, al caso, difeso; e per i quali io avrei fatto lo stesso. 18

Saba qui si fa interprete di se stesso e ci permette di integrare e di rendere piu' esplicita la sequenza che avevamo cercato di rinvenire nei versi, facendo capire al lettore che e' il contatto con la vita di caserma che gli permette per la prima volta di ritrovare se stesso, ribadendo una delle idee-cardine del Canzoniere gia' manifestatasi, nella sua piena e sublime espressione, nella poesia "Borgo", dove il "Sogno di un coscritto" rappresentava appunto un "sogno" di comunita' e un vivo

desiderio di "vivere" e di "immettere" la sua vita

... dentro la calda
vita di tutti,
d'essere come tutti
gli uomini di tutti
i giorni,

di sentirsi cambiato e trasfigurato, insomma, e "d'essere questo soltanto: fra gli uomini / un uomo".¹⁹ Questo senso di umana fraternita' trova il suo esito lirico proprio nei Versi militari dove la situazione umana pian piano si dilata, e, attraverso un processo di identificazione e trasfigurazione, opera uno spostamento, a livello integrativo, in cui si passa dall' "io" personale ad una specie di individuo collettivo in cui ognuno si riconosce identico:

Qui andiamo si', ma a tanta nostra guerra
manca il nemico che ci mira al cuore,
manca la morte che il fuggiasco atterra,
manca la gloria per cui ben si muore.²⁰

E sono proprio questi momenti di duro ripiegamento, vissuti senza gloria e senza l'attesa della morte, che stancano, e a stancare "non e' la gravezza dei pesi, / e' l'inutilita' della fatica" a cui sono sottoposti questi poveri soldati grondanti di umanita' ("Son brutte facce intorno a me, e sudori. / Guardo il compagno: mezza lingua fuori / gli pende, come a macellato bue.") che vanno sotto il "sol spaventoso" e "senza riposo, / come pecore. Ed una non si sbanda".²¹ Ma quando invece il

poeta si rifugia in se stesso, come nell'ultimo sonetto della raccolta, e cerca di dimenticare il mondo circostante, alla vigilia del suo congedo, egli si ridesta come dal torpore d'una esperienza prenatale, volgono a ben altro i suoi pensieri e

... sulla sabbia umida e netta
un nome da infiniti anni obliato
scrive la punta della baionetta. 22

Questo "nome", che si riallaccia a luoghi e a volti consueti, non puo' essere se non quello della fidanzata che in paese lo attende e con essa il lavoro che frutta poco e le responsabilità familiari che anch'esse lo attendono, per cui sarebbe meglio andarsene lontani dalla patria, per vivere da cristiani.

Non e' al paese che frutta il lavoro,
ma piu' giu' nell'Americhe lontane;

dove c'e' tanto vino e tanto pane,
tanto oro per chi sa lavorare. 23

C'e' nella spontaneita' e immediatezza di questi versi la dura e chiara realta' di una condizione umana che ha bisogno di riscattarsi con la fiducia di un mito di terre felici: quello dell'America e del "Far West", ove e' piacevole vivere perche' il lavoro e il sacrificio non sono fini a se stessi. E che cosa restava da fare a Saba, dopo aver terminato il servizio militare, se non

quello che avrebbe fatto uno qualunque dei soldati dei Versi militari; sposarsi e... andare ad abitare con

sua moglie in campagna. Solo che, all'avvenimento in se stesso banale, egli aggiunse di suo, e di non banale, il breve gruppo di poesie che intitolò poi Casa e campagna. 24

Ma la storia di Saba non si esaurisce nel dato biografico, anzi il suo racconto si costruisce proprio giorno per giorno, mantenendo sempre saldo il parallelo vita-poesia, ove il ripetersi o il riaffiorare di certi temi segue sempre un filo continuo e cronologicamente ordinato e ove il tempo viene visto come continuità e durata creativa: caratteristiche che attraversano tutta la traiettoria delle sue stagioni poetiche.

Cessata dunque l'esperienza militare, il poeta rientra nella normalità della vita quotidiana, vissuta tra "casa" e "campagna", ed è qui che la figura di Lina diventa sempre più lentamente riconoscibile e pienamente se stessa. Già nella poesia "L'arboscello" che apre la raccolta Casa e Campagna, questa figura di donna si fa più esplicita e corposa rispetto ai Versi militari, e Saba ne organizza un primo piano con delle abili anticipazioni destinate a diventare la garanzia della continuità.

Oggi il tempo è di pioggia.
Sembra il giorno una sera,
sembra la primavera
un autunno, ed un gran vento devasta
l'arboscello...

La poesia si apre come un apologo in cui la natura stessa è coinvolta drammaticamente alla devastazione categorica, in

senso letterale, di questo giovane albero in balia del vento, e questo dato ci fornisce un pronostico sul ruolo "maternita'-paternita'", nascosto sotto l'ambiguo segno dell'albero, intorno a cui gravita e converge il paragone dei versi successivi. Ed ecco l'oggettivazione poetica ne "L'arboscello che sta — e non pare — saldo; /par tra le piante un giovanetto alto /troppo per la sua troppo verde eta'..",²⁵ e che scosso dalla bora perde i suoi fiori che potrebbero o dovrebbero diventare "frutta" e "consERVE / per l'inverno". Se il poeta si identifica con l'arboscello, configurandosi nell'immagine di un "giovanetto alto /troppo per la sua troppo verde eta'", l'atro elemento inscindibile e' quello della "moglie-madre", tratteggiata in due parole: "vasta maternita'", che ha pietà dei fiori tolti all'arboscello, "fiori che tra l'erbe / cadono", dopo essere stati devastati dalla bora che e' anch'essa un elemento non casuale e strettamente autobiografico. "Tu (Lina) lo guardi. Hai pietà / forse..." e quel "forse" sta appunto a registrare il dubbio, dopo la perdita dell'innocenza, che quei fiori possano tramutarsi in frutto. Ma il dubbio subito scompare. Quei fiori dovevano cadere per trasformarsi e perpetuarsi in "dolci conserve / per l'inverno", e la loro caduta e' naturale e fa parte di un processo terrestre; ecco perche' essi suscitano rimpianti ("se ne duole") nella "vasta maternita'" della donna: pietà e dolore per l'arboscello e per la propria condizione di donna, gravida di Linuccia, "tenero germoglio", come il poeta dira' in "A mia figlia",

che non amo perche' sulla mia pianta
 sei fiorita; ma perche' sei tanto
 debole e amore ti ha concesso a me. 26

Date tali premesse, sara' facile accorgersi che questa poesia rappresenta un preludio al tema della Lina che si ripropone nella lirica "A mia moglie": questa volta non e' "l'arboscello" ma sono "tutte / le femmine di tutti / i sereni animali" che concorrono a definire l'essenza della donna. Qui Lina diventa il termine fisso ed immutabile di ognuna delle similitudini che si succedono nel corso della lirica, per cui l'identita' della donna e' strettamente legata a "tutte / le femmine di tutti / i sereni animali": la pollastra, la giovenca, la cagna, la rondine, la formica e la pecchia. Abbiamo gia' accennato altrove ai caratteri particolari di questa poesia per sottolineare, se non altro, la novita' che Saba introduce nel nostro Novecento poetico e per mostrare come egli riesca, con dei mezzi pur cosi' usuali e domestici, a rendere atemporale il suo linguaggio attraverso una interiorizzazione simbolica di una umanita' "classica" tradizionale, trasferendo immagini poetiche negli oggetti e innalzando questi a valori di simboli; ma uno studio di questi semplici epiteti, presi isolatamente nei loro dettagli, senza dubbio nuocerebbe alla comprensione dell'intero poema nella sua essenza, perche' il leitmotiv, l'accordo conclusivo va appunto cercato negli ultimi cinque versi:

ti ritrovo in tutte
 le femmine di tutti
 i sereni animali
 che avvicinano a Dio;
 e in nessun'altra donna. ²⁷

Si potrebbe qui insistere sul felice risultato metrico di certi versi, ma cio' che va sottolineato particolarmente e' la tensione affettiva, il legame che unisce l'immagine costante della donna con le immagini evocate dai termini di paragone: "bianca pollastra, gravida giovenca, pavida coniglia..." Il poeta vuole adattare le metafore piu' banali e prosaiche, le cerca nei "bassi fondi" inesplorati del lessico e accetta tutti i rischi a cui un linguaggio ordinario e derogatorio puo' esporlo; ²⁸ ma e' anche evidente come questa scelta abbia bisogno di essere controbilanciata e il poeta reagisce con delle felici immagini tradizionali: "le si arruffano al vento / le piume, il collo china / per bere, e in terra raspa". E ancora: "ma, nell'andare, ha il lento / tuo passo di regina, / ed incide sull'erba / pettoruta e superba". ²⁹

La virtu', quindi, che il poeta vuole cantare, e la maniera di essere che egli vuole celebrare appaiono cosi' al centro, tra la donna che e' lodata e la illustrazione dell'animale che ne e' il simbolo. In questo modo, i movimenti, i suoni e le illustrazioni divengono effettivamente delle immagini: immagini di una donna, e, nello stesso tempo, simboli universali di una umanita' "classica" tradizionale. Ma, se all'inizio il contorno della Lina si emerge e si delinea dietro o dentro l'immagine di ogni singolo animale,

alla fine la similitudine si alleggerisce e tende non piu' a sottolineare e a cogliere atteggiamenti specifici, bensì tende ad incorporare una "vasta" famiglia di quella categoria femminile, riconoscibile appunto in "tutte le femmine" di tutti gli animali che sono pur parte e corpo di quella "vasta maternità", già prima incontrata ne "L'arboscello". È ovvio che questa lirica può a prima vista apparire come uno strano tipo di poesia d'amore,³⁰ o se si vuole, un idillio di poesia "infantile", come Saba stesso precisa in Storia e Cronistoria: "se un bambino potesse sposare e scrivere una poesia per sua moglie, scriverebbe questa".³¹

Al di là della metafora, tuttavia, ciò che il poeta vuole qui celebrare è Lina, la sua sposa, la madre di Linuccia che ha ancor da venire, per cui si potrebbe benissimo intitolare la poesia "A mamma" dal momento che essa "fa pensare — e' ancora Saba che ce lo suggerisce — ad un improvviso ritorno all'infanzia; un ritorno però che non esclude la contemporanea presenza dell'uomo".³² Queste parole, a prenderle nel loro pieno significato, ci dimostrano, ancora una volta, che se la poesia è un ricordo d'infanzia, allora, come fa notare un fedele interprete del poeta, "l'elemento che unisce le varie immagini e le collega, fa dell'una la progressiva anticipazione dell'altra, e' la maternità".³³ Ed infatti, se è ovvio che la poesia rivolge tutta sulla figura di Lina, moglie, madre, e termine fisso ed immutabile di ognuna delle similitudini che si succedono nel corso di essa, e l'identità della donna è strettamente legata alla "femmi-

nilita' " dei termini di paragone, ci manca tuttavia il filo conduttore capace di ricondurre la poesia a livelli originariamente inconsci. L'alquanto impressionistico resoconto del poeta stesso della genesi della poesia potra' servirci come punto di partenza:

Un pomeriggio d'estate mia moglie era uscita per recarsi in citta'. Rimasto solo... una cagna, la "lunga cagna" della terza strofa, mi si fece vicino, e mi pose il muso sulle ginocchia, guardandomi con occhi nei quali si leggeva tanta dolcezza e tanta ferocia. Quando, poche ore dopo, mia moglie ritorno' a casa, la poesia era gia' fatta: completa, prima ancora di essere scritta, nella mia memoria. Devo averla composta in uno stato di quasi inconscienza, perche' io, che quasi tutto ricordo delle mie poesie, poco ricordo della sua gestazione. 34

Contrariamente al suo solito, qui Saba sembra non essere in grato di fornire una spiegazione esauriente di quelli che furono i motivi generatori della propria creazione poetica. Il che e' ancora piu' interessante se si considera il fatto che la poesia in questione e' una delle piu' famose che egli abbia scritto ed anche quella che suscito' piu' scalpore, per la sua forma antitradizionale, presso la critica del tempo. Cio' che immediatamente colpisce, nel resoconto del poeta, e' il suo ammettere di aver composto la poesia "in uno stato di quasi inconscienza" e di aver dimenticato subito, si potrebbe addirittura dire soppresso, le fasi gestatorie della stessa. A comprendere il significato di tutto cio' Saba giungera' "terapeuticamente" venti anni piu' tardi, dopo la sua esperienza psicoanalitica. Cio' che a noi interessa, tuttavia, e' il sottolineare quanto, a tale semplificazione linguistica e for-

male, corrispondesse un desiderio inconscio di ritornare alle origini, di primitivizzare o, come direbbe Debenedetti, di "animalizzare" l'oggetto poetico. Il livello teorico-formale, inoltre finisce per identificarsi con quello dell'esperienza privata proprio nel desiderio di un ritorno all'infanzia. Si legga, a questo proposito, cio' che Saba scriveva nel '45:

I poeti (intendo particolarmente i poeti lirici) o sono fanciulli che cantano le loro madri (Petrarca) o sono madri che cantano i loro fanciulli... o una cosa e l'altra. Si direbbe che la lirica (con molte apparenze contrarie) non possa uscire da questo cerchio incantato; e che noi teniamo qui, finalmente il nocciolo dell'ispirazione poetica. 35

Da questo punto di vista la poesia "A mia moglie" non e' soltanto una celebrazione ma la cristallizzazione di un particolare momento nella storia del Canzoniere in cui il poeta sente il bisogno di ritornare al paradiso della sua infanzia cosi' come un fanciullo sente bisogno e desiderio di ritornare al grembo materno.

Cerchiamo ora di vedere fino a che punto Saba mantenga saldo il parallelo vita-poesia in cui il tempo viene visto appunto come continuita' e durata creativa. In Casa e Campagna la figura di Lina e' ancora legata al suo ruolo di madre e sposa, ed e' solo a partire da Trieste e una donna che essa diventa pienamente se stessa, una creatura cioe' di una fisionomia propria e inconfondibile che non si lascia piu' sostituire e modificare.

Si verifica così uno spostamento di piano in cui Trieste, il suo paradiso d'infanzia, assume il ruolo abbandonato dalla Lina che si affievolisce e passa in secondo piano. E giustamente, come fa notare il Portinari, la tematica e mitologia di Casa e Campagna non mutano, mutano solo "gli schemi esteriori" perché la "Trieste che Saba tende a trasfigurare nel suo procedimento mitizzante" è "una creatura morale", vista come luogo della memoria in cui si realizza la sua "salvezza domestica", come se fosse per lui "una casa più grande o una campagna più piccola". 36

In effetti, già nella prima poesia della raccolta, "Autunno", il poeta avverte nella figura della donna un senso di distacco e un certo che di sbiadimento, felicemente descritto nei primi quattro versi, come un canto a due voci:

Che succede di te, della tua vita,
mio solo amico, mia pallida sposa?
La tua bellezza ti fa dolorosa,
e più non assomigli a Carmencita.

La donna risponde evasivamente incolpando la stagione e additando ad un albero (l'immagine dell'albero ci è ormai familiare) spoglio e quasi morente:

Dici: "E' l'autunno, e' la stagione in vista
si' ridente, che fa male al mio cuore...
... Non vedi la' in giardino
quell'albero che tutto ancor non muore,
dove ogni foglia che resta e' un rubino?
Per una donna, amico mio, che schianto
l'autunno! Ad ogni suo ritorno sai
che sempre, fino da bambina ho pianto."

Il poeta, o meglio "l'uomo (il bambino che si nascondeva nell'uomo) rimane col suo dubbio doloroso che non osa approfondire", ³⁷ ed e' qui che per la prima volta poesia e mito coincidono e le parole si caricano di intenzioni fino a subire quasi una violenza formale:

Altro non dici a chi ti vive accanto,
 a chi vive di te del tuo dolore
 che gli ascondi; e si chiede se piu' mai,
 anima, e dove e a che rifiorirai. ³⁸

Ma se la figura di Lina da qui in poi scende nel retro-scena, per rinascere poi in fugaci apparizioni in "Appassionata" o in "Bugiarda", a capovolgere il rapporto fino all'ultimo mantenuto, fra il poeta e la donna, sono il paesaggio e la citta' di Trieste:

Ho attraversata tutta la citta'.
 Poi ho salito un'erta,
 popolosa in principio, in la' deserta,
 chiusa da un muricciolo:
 un cantuccio in cui solo
 siedo; e mi pare dove esso termina
 termini la citta'.

Ed ecco apparire col suo volto di creatura umana, Trieste, la citta' intorno alla quale "circola" un'aria "stana" e "tormentosa": "l'aria natia". E' la citta' di Saba che "in ogni sua parte e' viva", ha una "scontrosa grazia" e che infine acquista addirittura le sembianze di un

... ragazzaccio aspro e vorace
 con gli occhi azzurri e mani troppo grandi
 per regalare un fiore;
 come un amore
 con gelosia. 39

Questa citta', come fa ben notare il Portinari, non e' un semplice "paesaggio o un pretesto coloristico: e' l'oggetto reale d'un affetto e subisce le stesse variazioni sentimentali dell'altro personaggio; la donna, la Lina, tanto che sarebbero persino possibili i trasferimenti dall'uno all'altro di questi oggetti".⁴⁰ E' comprensibile, quindi, come essa, nella mente di Saba, ebbe a subire un certo processo di idealizzazione, una specie di trasfigurazione sul piano fantastico, fino a divenire il simbolo vivente di quella parte dell'uomo che vive tra sogno e realta', tra coscienza e subcoscienza, simbolo che diverra' poi, in Ultime cose, parte necessaria e insostituibile delle sue meditazioni:

Avevo una citta' bella tra imonti
 rocciosi e il mare luminoso. Mia
 perche' vi nacqui, piu' che d'altri mia
 che la scoprivo fanciullo, ed adulto
 per sempre a Italia la sposai col canto. 41

E non a caso il ricordo della citta' ritornera' proprio negli "Ultimi versi a Lina" come per raccogliere in un unico grembo materno ogni ricordo.

formale; ove la parola, nascendo da una "tensione espressiva", viene molto piu' valorizzata rispetto alle poesie giovanili propriamente dette, e la realta' diventa "essenzialita' lirica", le cui condizioni sono appunto "immediatezza" e "purezza" di immagini. Ci sembra utile iniziare il discorso con una poesia che si intitola "Sonetto di paradiso" per mostrare come la presenza stessa di un sonetto,⁴³ a questo punto del Canzoniere, abbia quasi il valore di un simbolo che si puo' interpretare come un allusivo ritorno al mondo dell'infanzia, essendo stata quella la forma metrica prediletta e quasi "nutrice" delle sue prime prove poetiche. Non a caso questo sonetto apre la raccolta Cuor morituro e ripropone il ritorno ai cari temi della balia che riemergono dalla memoria, ma come spogliati di ogni loro occasionalita' e come in un sogno:

Mi viene in sogno una bianca casetta,
sull'erto colle....

Mi viene in sogno una dolce capretta,
che mi sta presso, e mi sogguarda in atto
placido umano, quasi un muto patto
ne legasse. Poi pasce ancor l'erbetta.

Volge il sole al tramonto; un luccichio
cava dai vetri un dorato splendore,
della casetta su in alto romita.

Risulta chiaramente come il poeta in questi versi riscriva quasi due sonetti dell'adolescenza: "La casa della mia nutrice" e "Da un colle", recuperandone ogni elemento — dalla "casetta"

della nutrice in cima al "colle", alla "capretta", li' dal prato, al tramonto, all'incendio dei vetri — e trasferendo le immagini in una mitografia che riemerge precisa nella sua memoria e che lascia l'impressione di un ultimo addio:

E tutto il dolce che c'e' nella vita
in quel sol punto, in quel solo fulgore
s'era congiunto in quell'ultimo addio. 44

Ritroviamo dunque in questo viaggio a ritroso e quasi evanescente, gli stessi elementi delle poesie nella poesia, sono elementi che si ripetono e si rincorrono, uno dopo l'altro, trasportandoci in un batter d'occhio in quell'eterno paradiso dell'infanzia, ormai noto, ma mai esaurito:

O immaginata a lungo come un mito,
o quasi inesistente,
dove sei tu, ridente
casina... ?

Dov'e' la tua Cappella antica?
E la finestra aprica
dov'e'... ?

E quello che dal tetto tuo t'usciva
con odori di cena, ... 45

I temi e i motivi dominanti dell'adolescenza sono riassorbiti da Saba maturo in una ventata di immediatezza nuova e la casetta della nutrice, in particolare, diventa "immaginata" e "quasi inesistente" come in un "mito", ma alla fine "pare, e non e' un mito" perche' e' diventata una cosa reale dell'anima che non si puo' cercare al di fuori dov'e' "quasi inesistente",

ma al di dentro, nella propria intimità e gelosamente custodita. E' così che il tempo riacquista significato e si "riempie", ma non di cose vedute, bensì di "parole" o di voci "antiche" che si trasformano in richiami, sia per le cose che per i personaggi. E basta una scintilla a riportare il poeta in una sfera di innocenza primordiale da cui egli attinge il giusto senso della "misura" poetica, che non è un semplice gioco estetico ma una sentita necessità di ritornare bambino ai dolci sogni dell'adolescenza. Eccone il risultato nella prima delle tre poesie alla balia del Piccolo Berto, la raccolta che conclude questa stagione particolarmente intensa del Canzoniere, ove il ritorno alla mitologia si ripropone in una maniera più immediata d'ispirazione e di maggiore eleganza linguistica:

Mia figlia
mi tiene il braccio intorno al collo, ignudo;
ed io alla sua carezza m'addormento.

Divento
legno di mare caduto che sull'onda
galleggia. E dove alla vicina sponda
anelo, il flutto mi porta lontano...

Al seno
approdo di colei che Berto ancora
mi chiama, al primo, all'amoroso seno,
ai verdi paradisi dell'infanzia. 46

L'approdo è quasi completo a questo punto, ed anche se nel recupero dell'immagine ci par quasi di toccar con mano la realtà siamo pur sempre entro i confini della nostalgia del ricordo, ove tutto rinasce dall'interno e si protende a recupera-

re quella realta' che il tempo ha reso intoccabile e quasi senza piu' peso.

Ma questo sogno di paradiso e' prima o poi destinato a crollare e il poeta sa ("Io lo so dove sei, ma non lo dico") che il passato e' ben distinto dal presente e che il suo e' uno stato di sentimentale provvisorietà che non puo' durare se non nel ricordo perche' "il bimbo / e' un uomo adesso, quasi un vecchio, esperto / di molti beni e molti mali. E va, di pace in cerca, / a conversare colla sua nutrice".⁴⁷ Sta qui la differenza fondamentale tra le poesie di Cuor morituro, ove tutto e' smarrito nel ricordo e viene immaginato con vaghezza di mito, tanto da sembrare "un sogno dall'adolescenza uscito", e le poesie del Piccolo Berto da cui riemergono inalterati i temi, ma ove i fatti e le immagini tornate presente nella memoria perdono la loro nota di favola e servono quasi da sostegno alle meditazioni, diventando addirittura concetti che spogliano la materia e la riducono ad essenzialita' di vita accettata con le sue gioie e le sue pene. Li' il presente ricattura il passato e lo rivive, qui il passato e' distinto dal presente; li' c'era il fanciullo, qui c'e' il poeta cinquantenne che si rivede nei panni del fanciullo treenne ("calze portava di color celeste"); li' c'era un ricordo di vita felice, qui c'e' la presenza di una pena e la sofferta meditazione sul proprio destino di fanciullo che esiste e di uomo che vive:

Mi accoglie come accoglieva il bambino
 quando saliva beato alla povera
 casa della sua balia. Paradiso
 era al fanciullo, e' paradiso ancora
 all'uomo in lotta colla vita...

Tutto ha il sapore di una vita accettata con le sue gioie
 e le sue pene, e del passato il poeta ricostruisce gli eventi:

... In tavola
 mette l'usata cena; a lungo parla
 di cose vive a noi soli; mi narra
 come, morto il suo figlio unico, in luogo
 m'ebbe di quello; il suo dolore quando
 anch'io le fui, senza sua colpa, un giorno
 rubato. 48

L'uomo ridiscende, mesto e pensoso, il lungo viale albe-
 rato, il presente viene assalito dalle ombre di un passato visto
 come oggetto di rifugio e di nostalgia (forse un'illusione ottica
 gli suggerisce la possibilita' di riabilitarlo), ma una lacrima gli
 bagna il viso ("la gota/mi bagna d'una lacrima"), e "quello...
 ch'era al fondo / dolore si fa lieto in superficie". E' qui che
 incomincia il viaggio del nostro moderno "Ulisse al declino" con
 una rinnovata inquietudine che lo portera' a ricercare in un altro
 porto e in una solitaria avventura la prospettiva di un'unita' di
 vita e di indomabili ideali in "quella terra di nessuno" ove ad
 attenderlo non ci sara' ne' figlia, ne' sposa, ne' madre, ne'
 nutrice, ma una "pallida sognatrice di naufragi", sirena mitica
 di Mediterranee. Questo e' il suo "regno", questa la sua "terra",
 questo il suo "porto" che

accende ad altri i suoi lumi; me al largo
sospinge il non domato spirito,
e della vita il doloroso amore. 49

E' qui che si conclude l'angosciosa ricerca sabiana di quel porto "inesistente", in un mare insidioso, dove solo la fine del mondo potra' dichiarare la sua traversata come compiuta e ricondurlo finalmente all'innocenza delle sue origini nonche' a quel desiderio inconscio del primitivo che Debenedetti definisce ricerca incessante di un "grembo materno", dove convergono le esperienze finali dei poeti, ma che piu' giustamente si dovrebbe chiamare pura sublimazione lirica di volontario annullamento nel deserto della vecchiaia: un deserto pur sempre animato da ombre che sono ricordi, da vita che e' un sogno, da amore che e' illusione.

NOTE AL TERZO CAPITOLO

1) Storia e Cronistoria, cit., p. 405.

2) A proposito di Dante, con cui Saba spesso ha stabilito dei rapporti simmetrici, il poeta scrive: "chi molto fa molto sbaglia; e forse, nell'arte come nella vita, perfezione e grandezza non vanno sempre d'accordo. Dante ha sbagliato piu' e piu' spesso del Petrarca; cio' non toglie che questi stia al primo come una candela al sole. E chi esamini con occhi cauti un breve componimento, concepito nell'intento di raggiungere una perfezione assoluta, e nient'altro che quella, si accorge ben presto che le imperfezioni resistono, hanno solo mutato di proporzioni; sono cioe' rimpicciolite come e' rimpicciolito il testo. Tutto quanto abbiamo detto a questo proposito vale - lo ripetiamo quasi esclusivamente per il primo Saba." Ibid. p.441.

3) Storia e Cronistoria, cit., p.501. Gargiulo, infatti, nel dare un giudizio d'insieme sulla poesia sabiana finisce per definirla prevalentemente "prosaica" e "occasionale": occasionalita' nel senso piu' stretto, "nel senso cioe' che l'occasione vi sussiste per se', come antecedente dello stato d'animo". Ora, si chiede il critico, come si puo' "attribuire alle deficienze stesse un positivo valore" e "riconoscere un pregio fin nella persistente prosaicit'a'?" A. Gargiulo, Letteratura italiana del 900, Firenze 1958, pp.158-9.

- 4) Prefazione alle Poesie dell'adolescenza (1953), in Prose, op.cit., p. 735.
- 5) "Ammonizione", in Canzoniere, op. cit., p.7.
- 6) "Lettera ad un amico pianista", ibid., p. 9.
- 7) "Trasformazione", ibid., p. 357.
- 9) "La casa della mia nutrice", ibid., p.8.
- 8) "Meditazione", ibid., p. 28.
- 10) Non c'è dubbio che Saba ha ben appreso la grande lezione di Proust, ed egli stesso ce ne dà una verifica in "Quarte scorciatoie e un raccontino", dove, parlando di "libri di memorie", finisce per aggiungere: "-Mi perdoni l'ombra di Marcel Proust- quello a cui ritorno più spesso (almeno col pensiero) e' : A la Recherche du temps perdu, definendo questo "il più bel libro scritto da una donna" in quanto "intrattiene il lettore di un lungo incantevole pettegolezzo. Un pettegolezzo diventato grande poesia". In Prose , cit., p.295.
- 11) Storia e Cronistoria, cit., p.415.
- 12) Ibid.,
- 13) "A mamma", in Canzoniere, op. cit. p. 22.

- 14) A. Gargiulo, op. cit., p. 160.
- 15) Storia e Cronistoria, cit., p. 421.
- 16) "Il sogno di un coscritto", in Canzoniere, cit., p. 30.
- 17) Storia e Cronistoria, cit., p. 428.
- 18) "Il sogno di un coscritto" (1957), in Prose, op. cit., p. 234.
- 19) "Il borgo", in Canzoniere, op.cit., p. 343.
- 20) "Durante una marcia" (1) , ibid., p.35.
- 21) "Durante una marcia" (4) , ibid., p.38.
- 22) "Di ronda alla spiaggia", ibid., p. 61.
- 23) "Durante una marcia" (2), ibid.,p. 36.
- 24) Storia e Cronistoria, cit., p.433.
- 25) "L'arboscello", in Canzoniere,op.cit., p. 65.
- 26) "A mia figlia", ibid., p. 73.
- 27) "A mia moglie", ibid., p. 66-9.
- 28) Il titolo stesso di questa poesia e' significativo e quanto mai polemico se si pensa che nel 1909-10, in pieno

futurismo, Borgese ebbe appunto a dire che vedeva in quella poesia "il tratto d'unione fra lui (Saba) e il futurismo". Saba, però, reagisce vigorosamente contro il critico, e i critici in genere, - Croce in particolare, il quale diceva che la poesia mancava "ancora di qualunque elaborazione formale" - accusandoli di non aver capito e di aver distorto il senso di una lirica dotata appunto di "una perfezione formale" non indifferente. Vedasi Storia e Cronistoria, cit., p. 437.

29) "A mia moglie", in Canzoniere, op. cit. p.66.

30) G. Debenedetti fu il primo ad avanzare una simile interpretazione, parlando addirittura di "sensualità quasi animalesca" con la quale sono formulati i paragoni, e Saba ribadisce a questo proposito che "non si tratta di sensualità, in nessun modo di sola sensualità". Storia e Cronistoria, cit., p. 436.

31) Ibid., p. 435.

32) Ibid., p. 436.

33) M. Lavagetto, op. cit. pp.91-2.

34) Storia e Cronistoria, cit., pp. 435-6.

35) "Quinte scorciatoie" (137), in Prose, op. cit., p.322.

36) F. Portinari, op. cit. p. 36.

37) Storia e Cronistoria, cit., p. 445.

38) "L'autunno", in Canzoniere, op. cit. p. 81.

39) "Trieste", ibid., p.84.

40) F. Portinari, op. cit. p.59.

41) "Avevo", in Canzoniere, op. cit. p. 547.

42) "Ultimi versi a Lina", ibid., p.532.

43) Si noti a questo punto come "Sonetto di paradiso" sia l'ultimo sonetto a comparire nel Canzoniere, e noi attribuiamo questo al fatto che Saba, avendo ormai esaurito ogni possibilita' sperimentale verso una forma chiusa, mirava ad un rinnovamento formale, cercando di avvalersi sempre di piu' di parole del linguaggio comune, col loro ambiguo uso concreto e astratto che porteranno, un po' come in Ungaretti, a bruschi passaggi dalla realta' al sogno, ove la parola, "libera", si carica del suo valore per poi disintegrarsi in una "divinazione metafisica", come in una fantasmagoria. Lavoro questo di "illimpidimento" e di "scavo", come Saba stesso lo definisce, che porterà i suoi frutti e completa maturazione in Parole, Ultime cose e Mediterranee.

44) "Sonetto di paradiso", in Canzoniere, op. cit., p.319.

- 45) "La casa della mia nutrice", *ibid.*, p. 330.
- 46) "Tre poesie alla mia balia" (1), *ibid.*, p. 435.
- 47) *Ibid.* (2), p. 437.
- 48) "Il figlio della Peppa", *ibid.*, p. 453.
- 49) "Ulisse", *ibid.*, p. 595. Vedasi anche "Ulisse", in Parole, *ibid.*, p. 476.