



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA  
DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA E CRITICA DELLE LETTERATURE ANTICHE E MODERNE  
UNIVERSITÀ DI PISA, UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI SIENA,  
CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE (OVI)

**DOTTORATO DI RICERCA INTERNAZIONALE IN  
“FILOLOGIA E CRITICA”  
DOTTORATO PEGASO – REGIONE TOSCANA**

CICLO XXXIII

Curriculum “ITALIANISTICA E COMPARATISTICA”  
Settore scientifico-disciplinare: L-FIL-LET/14

**LA FUNZIONE SABA**

TESI PRESENTATA DA: Matteo TASCA

DOCENTE TUTOR: Prof. Guido MAZZONI (Università di Siena)

Tesi discussa all'Università di Siena, il 19/03/2021

Commissione:

Prof. Raffaele DONNARUMMA (Università di Siena)

Prof. Gianluigi SIMONETTI (Università dell'Aquila)

ANNO ACCADEMICO 2020/2021

## Indice

<b>Introduzione – Il dibattito sulla poesia nel secondo dopoguerra.....</b>	<b>5</b>
L'ermetismo in questione e la domanda di realismo.....	5
Come uscirne: narrativa, neorealismo, populismo, neosperimentalismo.....	14
<b>Saba nel primo Novecento italiano.....</b>	<b>34</b>
Saba tra Ottocento e Novecento.....	34
La lingua di Saba e il rapporto col melodramma.....	46
Il <i>Canzoniere</i> tra crociani, crepuscolari e vociani.....	65
Il <i>Canzoniere</i> nel dopoguerra.....	85
La «funzione Saba» – una premessa metodologica.....	100
<b>I tratti distintivi della funzione Saba.....</b>	<b>111</b>
Ampliamento del materiale poetabile.....	113
<i>Una poetica dell'inclusività</i> .....	113
<i>Riconfigurare il sensibile</i> .....	118
<i>Saba investigatore</i> .....	124
Pathos sostitutivo.....	134
<i>Epifania e durata</i> .....	134
<i>Tempo e libro</i> .....	156
<i>Il narrativo nel Canzoniere</i> .....	163
Tratti dell'autobiografismo sabiano.....	173
<i>Strategie di autenticazione</i> .....	173
<i>Saba pseudonimo</i> .....	190
Una postura socievole.....	197
<b>Penna e Saba.....</b>	<b>215</b>
Lingua e forme.....	215
Un soggetto desiderante.....	231
<i>Topoi</i> e contatti intertestuali.....	247

<b>Sereni e Saba.....</b>	<b>253</b>
Lessico del sentimento e decoro formale.....	253
La guerra di tutti.....	271
<i>Topoi</i> e contatti intertestuali.....	293
<b>Conclusioni provvisorie.....</b>	<b>297</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>301</b>

Sono in una stanza vecchia e spoglia, davanti a una finestra. La finestra non ha vetri, c'è solo un'inferriata con strani motivi curvilinei. Accanto a me c'è un signore che guarda fuori dalla finestra, come me. So che il signore è Umberto Saba. Oltre la finestra c'è un giardino piccolo, con erba sintetica e due minimoto. Entrambi sappiamo che quello lì non è un giardino come gli altri, ma è *il* giardino, quello che stava nella memoria prima che ci fosse la memoria. Pensiamo a un modo per entrare senza farci scoprire. Pensiamo anche all'eventuale via di fuga: io propongo, in caso di agguato, di salire su un terrazzino basso, che si trova vicino a dove ci troviamo in questo momento. Saba invece vorrebbe arrampicarsi su un balcone molto alto che dà sul lato destro giardino. La sua proposta mi sembra rischiosa.

Arriva un'aquila enorme che copre il cielo, occupa tutto il giardino e lo fa scomparire. Ha occhi umani, straordinariamente espressivi. Ora non ci troviamo più all'interno della stanza ma in un giardino con erba vera, un albero nodoso, un'aiuola che corre lungo il perimetro. Tutto è diventato cupo. L'aquila sta sopra le nostre teste, poi scende in picchiata e inghiotte in un boccone uomini o bestie. Vorrebbe divorare anche noi, ma nel frattempo fa la spiritosa, cerca di farci ridere con scherzi e battute. Somiglia più a un gioco che a una caccia, non ne ha la serietà. Io mi nascondo dietro l'albero, mi muovo attorno al suo tronco nodoso in modo che l'aquila, calando in picchiata, non possa afferrarmi. Saba invece non ha nemmeno un riparo, è totalmente esposto agli attacchi e io, da dietro il mio tronco, ammiro e invidio la prontezza dei suoi riflessi, la rapidità con la quale riesce a evitare che il nemico lo prenda e lo trascini in cielo per poterlo divorare.

## Introduzione – Il dibattito sulla poesia nel secondo dopoguerra

### L'ermetismo in questione e la domanda di realismo

A partire dagli anni del secondo conflitto mondiale, e poi più sistematicamente nel corso del dopoguerra, si assiste a una radicale messa in questione delle poetiche ermetiche, che nei decenni immediatamente precedenti avevano occupato il centro del campo poetico italiano. In questa fase si verifica un netto aumento della domanda di realismo da parte dei lettori di poesia, che iniziano a ritenere interessanti e «all'altezza dei tempi» componimenti in grado di aprirsi alla realtà storica e alle esperienze empiriche dei soggetti rappresentati.

Poesia della realtà storica e sociale, tendenza all'epica popolare, linguaggio di comunicazione, invocazione ai sentimenti di tutti, alle azioni, agli eventi di liberazione a cui tutti hanno partecipato, rivendicazione dei meriti della retorica nell'incitamento, nell'ammonizione, nella dichiarazione realista, necessità di comprometersi a fondo con le responsabilità della lotta sociale, delle vicende storiche [...]: queste parevano le direzioni essenziali della poesia all'indomani della liberazione, nelle discussioni subito apertesesi<sup>1</sup>.

Si diffondeva così l'idea che «La poesia nuova, che nasce con la Resistenza», dovesse partecipare «direttamente alla società e alla storia»<sup>2</sup>. Certo questa domanda di realismo veniva formulata da lettori, critici e autori in termini piuttosto vaghi, ma tutto sommato forse non troppo distanti da quelli con cui Auerbach ha descritto l'avvento del realismo nel romanzo ottocentesco:

A nostro modo di vedere le basi del realismo moderno sono da un lato la trattazione seria della realtà quotidiana, e il fatto che ceti sociali più estesi e socialmente inferiori siano assurti a oggetto d'una raffigurazione problematico-esistenziale, dall'altro lato l'inserimento di persone e di avvenimenti qualsiasi e d'ogni giorno nel filone della storia contemporanea, del movimentato sfondo storico<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> G. Barberi-Squarotti, *La cultura e la poesia italiana del dopoguerra*, Bologna, Universale Cappelli, 1966, p. 69.

<sup>2</sup> G. Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Garzanti, 2000, p. 219.

<sup>3</sup> E. Auerbach, *Mimesis*, vol. II, trad. it. A. Roncaglia, Torino, Einaudi, 2000, p. 267.

Parallelamente alla domanda di realismo, nella poesia italiana stavano mutando quelli che potremmo definire i «criteri di autenticità» del dettato lirico, e si affermava sempre più rapidamente l'idea che l'espressione poetica, per essere credibile, dovesse presentare tracce riconoscibili dello spazio e del tempo in cui si collocano le esperienze dell'io lirico. Prima di analizzare in maniera approfondita il dibattito sulla poesia che si svolse nel secondo dopoguerra, espongo in maniera sintetica alcuni tratti caratteristici delle poetiche ermetiche, allo scopo di rendere più chiari i termini della polemica. Negli anni in cui il modo ermetico di esprimere i moti interiori occupava il centro del campo poetico, come marca di autenticità espressiva agli autori era richiesta una parziale o totale desoggettivazione, che permettesse di compiere il salto dal soggettivo autobiografico all'oggettivo spirituale. Come scrive Anceschi nell'antologia *Lirici nuovi* (1943), infatti,

Per noi la lirica è ancora certamente «storia del cuore dell'uomo». Ma una tale idea implica all'interno delle distinzioni convenienti: la «storia del cuore» non può essere «attuale», e neppure ha da essere risolta in diario o narrazione: nella lirica la parola fruisce di una franca condizione di canto in cui il suo senso logico giunge quasi al limite dell'annullamento: essa ha qui un uso particolare nel dare non so che prevalenza al libero gioco dei riflessi irrazionali e analogici, alla capacità di creare assolute vaghezze di atmosfera, in cui anche i silenzi, le pause, gli spazi bianchi entrano come necessarie urgenze espressive nella spirituale sintassi di periodi lirici che tutti, all'interno, nelle loro parti, e tra di loro, con gli altri, si richiamano e si sostengono secondo ragioni di tono e di durata<sup>4</sup>.

Dunque, nell'ottica ermetica e primonovecentesca, un'espressione poetica troppo scopertamente autobiografica, o comunque troppo disponibile all'inclusione dei *realia*, veniva interpretata come incapace di raggiungere l'elevatezza spirituale e l'astrazione dalla vita quotidiana che era richiesta ai poeti. La 'realtà' che interessava ricercare infatti non era quella materiale o oggettuale:

Se la cultura modernista sembra avere attuato una «degradazione ontologica della realtà oggettiva», sfociando in un'apparente «assenza del mondo nella letteratura», è perché si è spostato il baricentro, perché si è invertita la gerarchia dei fenomeni, perché quella che passava per essere

---

<sup>4</sup> L. Anceschi, *Lirici nuovi. Antologia di poesia contemporanea*, Milano, Hoepli, 1943, citato in P.P. Pasolini, *Saggi giovanili*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 41-42.

la realtà (fisica, biologica, ambientale, sociale) è diventata materiale letterariamente inerte, soppiantata da una ben più essenziale e decisiva realtà interiore<sup>5</sup>.

Questo aspetto della «cultura modernista», che rappresenta certamente un lascito della visione del mondo simbolista, viene portato alle estreme conseguenze dalle poetiche ermetiche. Sempre secondo la ricostruzione di Bertoni, infatti,

La ricaduta espressiva di questa «reazione spiritualista» e «anti-oggettivista» è l'esigenza di un paradigma mimetico più alto, profondo, essenziale, addirittura metafisico o trascendente. «C'è un *oltre* in tutto», dice il Serafino Gubbio di Pirandello. E ci sono cose, aggiunge il giovane Törless di Musil, «che hanno una seconda vita segreta» e che richiedono l'esercizio di una «seconda vista», perché «sotto tutti i miei pensieri, io ho in me qualcosa di oscuro che non posso misurare razionalmente, una vita che non può essere espressa con le parole e che tuttavia è la mia vita»<sup>6</sup>.

In questo senso, come notava Debenedetti, la spinta alla desoggettivazione, e quindi la rinuncia a costruire un io lirico collocato, inserito all'interno di coordinate spazio-temporali riconoscibili, rappresenta un profondo punto di contatto tra ermetismo e pensiero mistico:

il mistico è tipicamente l'uomo che si libera dalla propria fisionomia individuale, dal suo «Io» caratterizzato da certi connotati, da una certa storia; si stacca anche dalla continuità del suo tempo cronologico, vissuto, per spiccare un salto che lo porta nell'eterno, cioè fuori del tempo<sup>7</sup>.

La soggettività in quanto condizione di separatezza, e dunque intrinsecamente limitativa, veniva considerata come un fenomeno illusorio: la vera vita dell'uomo non stava nell'isolamento, o al margine, ma doveva aspirare al centro, all'armoniosa rispondenza tra sentimenti individuali e verità immutabili.

[L]a soggettività a cui essi credono per primi, l'attiva preoccupazione con cui essi si avvincono alla loro umana inquietudine è semplicemente illusoria. La stessa forza che li spinge

---

<sup>5</sup> F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007, p. 266.

<sup>6</sup> Bertoni, *Realismo e letteratura* cit., p. 264.

<sup>7</sup> Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento* cit., p. 121.

all'espressione si vendica sopra di loro togliendo al loro cuore l'esclusiva padronanza del sentimento, librandoli nella sua armonica tensione al di sopra dei loro limiti<sup>8</sup>.

In quest'ottica il «poetico», per essere riconosciuto come tale, richiedeva l'estromissione momentanea delle funzioni razionali del soggetto, che normalmente regolano i rapporti con la realtà esterna e con gli altri soggetti, a vantaggio di facoltà legate alla sfera dell'irrazionale o dell'immaginifico. Ne risulta lo scavalco verticale dei dati di realtà, grazie al quale gli autori ermetici ritenevano di poter mantenere un rapporto, vuoi sofferto, vuoi fallimentare, con il piano dell'ontologia.

Per poter rivendicare il diritto della poesia a parlare delle cose ultime, questi autori avevano adottato, più o meno consapevolmente, delle strategie retoriche comuni, che consentivano di rimuovere o simbolizzare sistematicamente le componenti referenziali della lingua, generando così un effetto di oscurità. La miglior descrizione di questa retorica di gruppo è sicuramente quella fornita da Mengaldo nello studio *Il linguaggio della poesia ermetica*, nel quale vengono individuati dodici tratti stilistici che finiscono per comporre una «grammatica ermetica»<sup>9</sup> ben riconoscibile.

In breve, questi elementi comuni consistono in<sup>10</sup>: 1. uso del sostantivo assoluto tramite soppressione dell'articolo, oppure impiego dell'articolo indeterminativo quando, nel contesto, ci si aspetterebbe un articolo determinativo; 2. plurali in luogo di singolari; 3. uso *passé-partout* della preposizione *a*, impiegata non solo per l'approssimazione spaziale, ma anche per la segnalazione di rapporti modali, causali, temporali, strumentali, o comunque in generale in sostituzione di nessi più analitici; 4. generalizzando il punto precedente, tutti i nessi preposizionali vengono utilizzati con grande libertà, spesso per sostituire legami sintattici complessi; 5. inversione di determinante e determinato o di tema e rema: «in una madre dolce di declino» sta per «il declino della madre»; «ai pranzi delle date» sta per «le date dei pranzi»; 6. abuso dell'analogia; 7. uso spinto, abrupto e brachilogico della sintassi nominale; 8. propensione all'uso delle sintesi qualificative e degli attanti astratti: «timida vanità dell'aria»; 9. impiego di latinismi e ricerca del preziosismo lessicale; 10. sollecitazione del valore etimologico dei vocaboli. 11. impiego transitivo di verbi normalmente intransitivi o simili libertà nella diatesi; 12. accostamenti inediti di sostantivo e aggettivo, molto vicini all'enallage (scambio di una parte del

---

<sup>8</sup> M. Luzi, *Un'illusione platonica ed altri saggi*, Bologna, Boni, 1972, p. 44.

<sup>9</sup> P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, p. 137.

<sup>10</sup> L'elenco dei tratti stilistici che definiscono la grammatica ermetica si legge in Ivi, pp. 137-142.



discorso per un'altra «i cavalli trascorrono scabrosi» per «scabrosamente») e alla cataresi (estendere una parola o una locuzione oltre i limiti del suo significato proprio: «cielo implume»).

In questa maniera gli ermetici avevano creato una lingua che assomiglia per molti versi ai gerghi iniziatici, nei quali la costruzione di un linguaggio speciale, lontano dall'uso comune, ha la doppia finalità di consentire il riconoscimento specifico dei membri, e allo stesso tempo di escludere i non iniziati. La tendenza delle poetiche mosse da un afflato mistico a riunirsi in «società letterarie» è stata notata anche da Contini:

Un atteggiamento mistico è il più atto a dare una *società* letteraria? Il mistico tratta nella tenebra la salute della propria anima, e ivi è solo; la sua ricerca dell'assoluto parrebbe remota da ogni collaborazione, e in effetti l'«ermetico» nega le individualità poetiche, anzi ogni momento di individuazione (per esempio il «tema», o l'ispirazione, che è storica, e suppone una discontinuità nello «*spiritus*» che «*intus alit*»). In pratica, ogni poetica dell'Assoluto (stilnovismo, simbolismo, e anche «ermetismo») tende ad affermarsi in una società letteraria [...] <sup>11</sup>.

Questo atteggiamento linguisticamente settario e distanziante finiva così per assumere la funzione di un meccanismo di difesa, impiegato per reagire alla perdita del mandato sociale e alla crisi di legittimazione che aveva colpito la poesia nell'ultimo cinquantennio. Ma non solo: al di là delle ragioni legate alla storia della poesia moderna in generale, la chiusura del linguaggio ermetico si deve spiegare anche con la presenza del regime fascista, sotto il quale «L'uomo, escluso da una società a cui non si sentiva di appartenere, cercava il fondo di se stesso, magari un fondo individuale, asociale» <sup>12</sup>.

Tuttavia, già sul finire degli anni Trenta, questo sistema di valori, che aveva permeato la cultura del primo Novecento, inizia a mostrare delle crepe, dovute soprattutto all'arretramento di alcuni presupposti culturali e religiosi, senza i quali non era credibile che il linguaggio potesse fungere da tramite per le cose ultime, né che al poeta spettasse il ruolo di mediatore tra il pubblico e una 'verità rivelata'. La conseguente rimozione dei dati di realtà e l'adozione di un linguaggio iniziatico vengono ben presto interpretate come una debolezza intrinseca in questo tipo di poetica. I segni più evidenti di questo esaurimento sono, sul fronte della poesia, la pubblicazione di raccolte dal forte impatto letterario, quali *Le occasioni* montaliane o le *Poesie* di Penna; sul fronte della critica, si

---

<sup>11</sup> G. Contini, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974, p. 386.

<sup>12</sup> Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento* cit., p. 15.

registrano invece i primi tentativi sistematici di superare il crocianesimo, sia dal punto di vista dell'elaborazione teorica, sia per quanto riguarda la selezione del canone e le prese di posizione militanti. Una spinta decisiva per questo passaggio è certamente quella fornita da Debenedetti, che in una bella definizione dell'ermetismo, ad esempio, afferma:

L'ermetismo è lo scacco, il fallimento dello spiritualismo, attraverso il tentativo di guardare, di capire con lo spirito, di afferrare le cose dal loro versante spirituale. Rimane quella allucinatoria, estranea presenza delle cose, che tentano di alludere un significato spirituale, di emanare un significato spirituale, ma non sanno quale sia questo significato<sup>13</sup>.

Alla crisi di legittimazione della poesia, infatti, si somma lo sgretolamento delle sovrastrutture culturali e mistico-cattoliche che sostenevano la visione ermetica. In questo contesto, la ricerca di significati spirituali e oggettivi inizia ad essere interpretata come allucinazione e arbitrio immaginativo.

È già cominciato ad emergere, dunque, come i fattori che, nel secondo dopoguerra, hanno determinato la messa in questione dell'egemonia ermetica sono principalmente due, uno di ordine culturale, l'altro storico. Dal punto di vista culturale si tende a un sempre più radicale disincanto dello sguardo poetico e alla secolarizzazione del pensiero, fenomeni ben ravvisabili in tutta la storia delle idee, a cui la poesia si adatta con qualche ritardo; e tuttavia mi pare che questo processo, già attivo da tempo, nel dopoguerra abbia subito una forte accelerazione, perfettamente ravvisabile nel dibattito intorno alla poesia. Tutto questo ha fatto in modo che l'ermetismo – così come tutte quelle poetiche orfiche o postsimboliste che si rifacevano alla tradizione del lirismo puro – traslassero progressivamente, nel giro di poco più di un decennio, dal centro alla periferia del campo poetico italiano. Non era più credibile, infatti, che linguaggio poetico e ontologia fossero reciprocamente implicati. Una testimonianza poetica che prescindesse dalla storia e dal reale iniziava ad essere considerata inautentica o, peggio, appariva come un tentativo di fuga.

[G]iunto a tarda estenuazione, il concetto simbolista della poesia come rivelazione dell'assoluta verità delle cose e dei loro rapporti e come fondazione di una realtà più alta a fronte di quella della comun esperienza e platonicamente dotata dell'autenticità indubitabile non può più ormai durare

---

<sup>13</sup> Ivi, p. 156.

come fede assoluta e irrelata certezza, ha di fronte l'aperta denuncia della rottura del mito, il fallimento di una rivelatività che non spiega più nulla, di una creatività che non riesce più a creare altra realtà<sup>14</sup>.

Come accade in ogni momento di riassetamento del campo letterario, quando una forma o un modo del passato cominciano a essere percepiti come convenzionali, la loro componente «trascendentale»<sup>15</sup> non suscita più adesione, ma appare come inautentica. È chiaro, infatti, che «ogni discorso è una costruzione artificiale»<sup>16</sup>, ma perché produca degli effetti la convenzione deve essere percepita come naturale, ovvero non deve essere percepita; non appena la convenzione si rivela come tale, il suo potere si dissolve. A questa situazione i poeti reagiscono aumentando il tasso di «autobiografismo empirico»<sup>17</sup>, ovvero ampliando la sfera del dicibile e rappresentando le loro esperienze personali, con le inevitabili connotazioni storiche e sociali. In momenti di ripensamento dei presupposti letterari, infatti, l'autobiografismo empirico ha costituito in molti casi il fattore dinamico, destabilizzante e creativo del fare letterario, contro la componente trascendentale, che invece ne incarna gli aspetti di continuità, di stasi, assicurando però allo stesso tempo una base comunicativa e di immedesimazione tra autore e lettore.

Con mutamento dei criteri di autenticità intendo esattamente questo passaggio: se nella prima metà del Novecento un'esperienza poetica autentica faceva leva sulle componenti trascendentali, e quindi presupponeva un certo livello di desoggettivazione e impersonalità, dal secondo dopoguerra in poi inizia a essere percepito come autentico un dettato che non censura i contenuti autobiografici, storici, esistenziali e personali del testo. In questa maniera

la reazione anti-materialista, anti-oggettiva e anti-figurativa che sembra guidare l'arte d'avanguardia europea nei primi decenni del secolo viene contrastata, oltre che da resistenze

---

<sup>14</sup> Barberi-Squarotti, *La cultura e la poesia italiana del dopoguerra* cit., p. 127.

<sup>15</sup> «Tutte le volte che uno scrittore racconta la propria vita secondo forme rituali, le sue opere inglobano un elemento trascendentale. [...] la vita empirica dell'autore viene messa in uno stampo segnato, almeno in parte, dall'impronta della convenzione [...]. Ogni poesia possiede una componente simile: tutto ciò che distingue un'opera letteraria da una scrittura puramente privata – lo spazio bianco fra i versi come la soglia del testo – ritualizza gli elementi empirici» (G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005, p. 112).

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

inerziali nelle sfere 'basse' dell'istituzione (naturalisti attardati, romanzi-fiume, paraletteratura), da un'ulteriore contropinta che tende a esautorare il soggetto e a reintegrare nei suoi diritti la dissolta realtà esterna [...]. Rivoluzione spirituale, ricerca interiore, delirio soggettivista, culto (e crisi) dell'Io: le frontiere conoscitive additate da espressionismo e modernismo vengono presto messe in discussione<sup>18</sup>.

Anche in questo, mi pare che il dibattito sulla poesia rispecchi un mutamento valoriale più vasto, che Sennett descrive come la progressiva svalutazione di quei codici impersonali di regole che, nei secoli precedenti, avevano organizzato la presentazione dei corpi, l'organizzazione degli spazi e le modalità di interazione tra gli individui. Finché quei codici di comportamento avevano resistito, lo scambio tra soggetti era organizzato in maniera tale da veicolare contenuti legati alla propria appartenenza sociale, era un rituale nel quale si riconfermavano differenze e somiglianze, ma anche relazioni intercorrenti tra gruppi. Al contrario

Oggi, l'esperienza impersonale appare priva di significato [...]. Per contro, si attribuisce un'importanza enorme a tutte le esperienze che sembrano rivelare l'Io e che aiutano a definirlo, svilupparlo o cambiarlo. In una società intimista, tutti i fenomeni sociali, a prescindere dalla loro struttura impersonale, vengono trasformati in problemi personali per acquisire significato<sup>19</sup>.

Sul fronte della poesia, tutto questo implica che un'espressione credibile di vita interiore non poteva più permettersi di scavalcare verticalmente il dato reale, ma in quel dato doveva collocarsi. Parallelamente, erano da stigmatizzare tutte quelle posture liriche che tendevano all'impersonalità e all'autoannullamento: rispetto al ventennio precedente, ai poeti si chiedeva di esporsi, di raccontare sé stessi e gli altri.

Oltre a questi fattori legati alla cultura e alla storia delle idee, il rifiuto in blocco delle poetiche ermetiche è stato conseguente a una serie di stravolgimenti storico-politici. La caduta del regime fascista, il ripristino della libertà d'espressione, la necessità di ricostruire l'Italia sotto il profilo istituzionale, politico e culturale fanno sì che gli intellettuali si sentano responsabili per la loro comunità e percepiscano come personalmente urgenti problemi legati all'impegno civile.

---

<sup>18</sup> Bertoni, *Realismo e letteratura* cit., p. 282.

<sup>19</sup> R. Sennett, *Il declino dell'uomo pubblico*, trad. it. F. Gusmeroli, Milano, Mondadori, 2006, p. 271.

In questo contesto «Il primo oggetto di controversia fu la lirica [di stampo ermetico], il genere poetico innalzato durante il fascismo»<sup>20</sup>. Al poeta lirico infatti si rimproverava la chiusura nei confronti del mondo esterno e la valorizzazione, esclusiva e narcisistica, della propria vita spirituale, così che questo tipo di scrittore era diventato «il modello nero da evitare»<sup>21</sup>. In questo senso, l'aumento della domanda di realismo esprimeva il bisogno

di denunciare, demistificare, contraddire le decennali menzogne del fascismo, perché ha cercato di calare nel vivo della ricerca espressiva la coscienza della profonda frattura storica, politica e sociale da cui è nato. Impegno, definizione di un nuovo ruolo degli intellettuali, ricerca di un'intesa ampia e paritaria con il pubblico, desiderio di *scoprire* quell'Italia reale che tanto gli scrittori quanto il regime si erano guardati bene dal raccontare: tutte le articolazioni di una nuova idea di letteratura trovano la loro radice e il loro impulso in un diverso, problematico rapporto con la parola<sup>22</sup>.

Agli occhi di molti fascismo ed ermetismo erano diventati un binomio inscindibile, e questo non solo per ragioni artistiche, ma anche per l'effettivo coinvolgimento di molti intellettuali e scrittori all'interno della macchina propagandistica. Un autore come Ungaretti, ad esempio, non solo aveva collaborato a lungo con il servizio stampa direttamente sottoposto al regime, ma nel 1923 aveva pubblicato una ristampa del *Porto sepolto* con prefazione – esplicitamente richiesta dal poeta – di Benito Mussolini. Anche tra la generazione dei più giovani, un poeta come Caproni nel 1938 poteva paragonare la retorica di Mussolini a quella di Cesare, Dante, Savonarola o Machiavelli, convinto che quella del duce fosse

una parola di ferro, direi una parola armata che conduce gli innumerevoli che sbigottiscono di se stessi, che bramano un condottiero ideale o reale (ed è in quest'ansia la loro nobiltà) che li scagli oltre i limiti di una pace insidiata e perciò insidiosa. Io penso con meraviglia al fatto che tanta potenza scaturisca da vocaboli puri, i vocaboli che tutti comprendono, dal letterato alla tormentata donna di casa, ma che solo le grandi coscienze possono adoperare<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> G. Majorino, *Poesia e realtà. 1945-2000*, Milano, Tropea, 2000, p. 56.

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

<sup>22</sup> Bertoni, *Realismo e letteratura* cit., p. 292.

<sup>23</sup> G. Caproni, *La parola di Mussolini*, in *Prose critiche*, vol. I, p. a cura di R. Scarpa, Torino, Nino Aragno, 2016, pp. 85-86, p. 85.

La virulenza di certe accuse, dunque, era proporzionale al bisogno di espiare quella che era vissuta come una colpa storica della poesia italiana.

Come si sarà notato, gli attacchi contro l'ermetismo si fondavano su due argomenti opposti, ma non per questo contraddittori: da un lato, al livello dei contenuti discorsivi, gli si rimproverava la rimozione del reale, dello storico e dell'autobiografico, in direzione di una sempre più perfetta spersonalizzazione del dettato poetico; dall'altro, veniva criticato per l'atteggiamento narcisisticamente regressivo e per aver assunto come unico argomento poetabile l'espressione di una interiorità non esistenziale o esperienziale ma assoluta. Questa componente di individuazione estrema si riscontra in special modo sul piano dello stile, dove domina l'arbitrarietà dei nessi e la libertà analogica. L'incontro paradossale tra desoggettivazione e narcisismo, d'altronde, è una caratteristica tipica di quelle forme di scrittura che si mettono sulla strada della ricerca spirituale, assumendo un'ottica in cui lo sprofondare nella propria interiorità, estromettendo il mondo esterno, equivale ad accedere a una dimensione di contenuti sovraindividuali e universali. Chiaramente questa connessione tra individuale e universale, basata sull'estinzione della personalità del parlante, perde la sua giustificazione culturale di fronte al disincanto dello sguardo poetico, che impedisce di dar credito a verità o esperienze assolute come quelle ricercate dai poeti ermetici. Il processo appena descritto è molto simile a quello che Ortega y Gasset definisce «disumanizzazione dell'arte», che, dal suo punto di vista, accomuna tutte le espressioni artistiche del Novecento, dalla letteratura alla pittura, alla musica, alla scultura, e si fonda essenzialmente su un diverso rapporto tra prodotto artistico e realtà: se nei secoli precedenti questo rapporto era prevalentemente mimetico, ora si prediligono forme non-rappresentative, come l'astratto, l'espressionistico deformante, il metafisico. In questo modo, alla «purificazione dell'arte», che porta «alla progressiva eliminazione degli elementi umani, eccessivamente umani»<sup>24</sup>, si affianca la «volontà di stile», che consente al massimo grado l'individuazione dell'artista, permettendogli allo stesso tempo di «deformare il reale, “disirealizzarlo”»<sup>25</sup>.

### **Come uscirne: narrativa, neorealismo, populismo, neosperimentalismo**

Una volta messo al bando l'ermetismo, i problemi che accomunavano la maggior parte dei poeti italiani, pur così diversi per età, formazione, riferimenti culturali, si ponevano

---

<sup>24</sup> J. Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte*, Roma, PiGreco, 2016, p. 15.

<sup>25</sup> Ivi, p. 27.

all'incirca in questa maniera: in che modo continuare a fare poesia? Se molti dei vecchi modelli erano da rifiutare, a quali ci si doveva rivolgere? E ancora: qual era il destino della lirica? Come conciliarla con la domanda di realismo e con il cambiamento dei criteri di autenticità? Di fronte a queste incertezze, si apre una fase di intensa riflessione teorica sulla poesia, che coinvolge tanto i giovani quanto i poeti maturi, anche se con una sostanziale differenza di atteggiamento. Le giovani generazioni, infatti, tendono a legittimare la loro poesia formando dei gruppi, politicizzando la scrittura, adeguandosi – ma questo vale soprattutto per gli autori più deboli – a manifesti letterari e principi di poetica spesso formulati in maniera troppo frettolosa. Gli autori maturi – ovvero quelli che nel periodo precedente alla guerra avevano già pubblicato almeno una raccolta importante, e quindi che avevano già una loro fisionomia artistica – perlopiù proseguono il loro cammino su traiettorie idiosincratiche, senza rinnegare il loro passato (per qualcuno più, per qualcuno meno implicato con l'ermetismo), ma seguendo anche con attenzione e sguardo critico i dibattiti coevi.

In generale, la questione si poneva in questi termini: dopo un ventennio di poesia pura, come costruire un linguaggio che conservasse dignità lirica, ma allo stesso tempo che fosse anche all'altezza di contenuti nuovi e urgenti? Molti concepivano le poetiche di gruppo, soprattutto quelle che si richiamavano al neorealismo, come un segno di debolezza nell'ispirazione. Caproni, ad esempio, nell'articolo del 1946 *L'ermetismo e i più giovani*, ritiene che sia «giusto che chi oggi ha vent'anni o poco più consideri in ritardo ogni giovane che all'ermetismo si appiglia», poiché «ciò che oggi si cerca è la verità comune, il grido di comunione e di ritrovamento nella società e una fiduciosa e abbandonata scoperta di sé negli altri: cioè dell'uomo negli uomini»<sup>26</sup>. Senonché

i postulati e spesso i risultati di tale atteggiamento polemico [antiermetico] non possono in sede estetica non apparire viziati dello stesso vizio di chi assumendola oggi sceglie la poetica ermetica: dello stesso vizio, dico d'ogni poetica «adottata», o accademica che dir si voglia.

Per di più noi abbiamo l'impressione di questo: che contro la penultima poetica, cioè l'ermetismo, sia sorta questa che chiameremo l'ultima poetica dei giovanissimi, senza che siano nati a generarla i poeti da contrapporre a quelli che generarono l'ermetismo<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> G. Caproni, *Prose critiche*, vol. I, a cura di R. Scarpa, Torino, Nino Aragno, 2016, p. 180.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

Osservazioni molto simili sono avanzate da Luzi, il principale promotore dell'ermetismo fiorentino, il quale certamente riconosce il mutamento in atto: «Il mio tempo era quello che prese corpo nell'*Onore del vero* che allora stavo appunto scrivendo; la cronaca parlava di realismo e di altri concetti e ipotesi adiacenti al realismo». Tuttavia denuncia anche il fatto che i discorsi sul realismo producevano spesso

proposizioni mal poste, frettolosamente dedotte per vie e scorciatoie esterne da ideologie dogmatiche, già in crisi del resto, e tuttavia agitati un problema che è al fondo dell'espressione estetica. [...] Intendo dire che l'atto di prendere coscienza della realtà storica è un atto abituale dell'arte, almeno nei tempi in cui non voglia deliberatamente fuggirne o ignorarla; se non che da implicito, com'è nelle epoche e negli artisti che agiscono per determinazione e destino, a esplicito come si pone alle epoche e agli artisti che si nutrono di illusioni programmatiche, esso cambia completamente natura. Sarà un po' difficile accettare in assoluto una distinzione così netta; ma se diamo un'occhiata alla disputa degli anni '50, riconosceremo di fatto il secondo caso. Con una generosità se non altro che dieci anni dopo avremmo dovuto rimpiangere, le nuove leve della letteratura accampavano preliminarmente quella pretesa con fare recriminatorio nei riguardi delle vecchie; la elevavano a problema con tutta l'astrazione e la semplificazione che possono acquistare le cose escogitate e non ancora vissute<sup>28</sup>.

Che l'ermetismo andasse superato era divenuto ormai un dato pacifico; il problema era in quale modo, in quale direzione la poesia dovesse muoversi all'indomani della Liberazione. La ricostruzione del dibattito poetico di quegli anni proposta da Pasolini mette bene in evidenza come la sfiducia verso una certa lingua e una certa retorica, nonché il rifiuto verso l'ideologia che quella lingua e quella retorica veicolavano, avevano assunto l'aspetto di un vero e proprio trauma. La questione era delle più complesse, e richiedeva il ripensamento dell'intero sistema di valori estetici (di matrice crociana) sul quale gli autori si erano formati: come conciliare, infatti, la lirica con la società, i moti interiori con la storia, l'io con la comunità, un contenuto universale con il contingente prosastico?

Intorno alle mura d'avorio di questo mondo letterario della prosa d'arte, dell'ermetismo (o come direbbe meglio Macri neosimbolismo) e della prima narrativa di memoria (dal '30 al '40, insomma) si stendeva, morta, ogni altra forma di vita culturale, in un senso pieno dell'aggettivo: per un giovane, s'intende, che fosse coetaneo al fascismo, e che non appartenesse alla borghesia

---

<sup>28</sup> M. Luzi, *Tutto in questione*, Firenze, Vallecchi, 1965, p. 10.



resistente. Ciò che restava era la vita psicologica interna, presumibilmente dotata – in contrasto coi tempi – d’assai scarsa salute, e quella sua promozione ad un assoluto estetico, quasi paradisiaco, ch’era dato dal gusto strettamente letterario dell’ermetismo. Si capisce come il crollo di tutto questo possa aver amareggiato chi ne abbia subito il potere formativo quasi come se si trattasse di un trauma: e che si sia trovato nel dopoguerra in pieno entusiasmo di rinnovamento (è di questo primo periodo d’entusiasmo la bella antologia spagnolettiana della poesia contemporanea), *ma senza dati concreti per quel rinnovamento*. Spagnoletti infatti, perduta la protezione del «gusto» dei tempi della «Ronda» o «Primato», non ha cercato protezione (come molti suoi coetanei, almeno in via provvisoria) nell’estetica marxista con prodotto contingente il nuovo realismo: né è rientrato in alcuna preesistente concezione dogmatica<sup>29</sup>. [corsivo mio]

Posti di fronte a questo trauma, alcuni autori, soprattutto tra gli affermati, scelgono di prendere tempo, rallentando la scrittura, o per lo meno la pubblicazione delle loro poesie, per lavorare sul rinnovamento della lingua e dei temi. In questo senso una testimonianza chiara proviene dalle date di uscita della raccolte: tra il 1936 e il 1943 Caproni pubblica quattro raccolte, ma per la quinta (*Il passaggio d’Enea*) bisogna attendere il 1956; Sereni pubblica la prima edizione di *Frontiera* nel 1941, il *Diario d’Algeria* – scritto per lo più durante la guerra e negli anni immediatamente successivi – nel 1947, mentre *Gli strumenti umani* esce solo nel 1965; Montale, che nel 1943 aveva già pronta *Finisterre*, licenzia *La bufera e altro* tredici anni dopo; Bertolucci rivede lungamente i testi della *Capanna indiana*, che si decide a pubblicare solo nel 1951 (*Fuochi in novembre*, la raccolta precedente, è del 1934); Betocchi pubblica alcune plaquette nell’immediato dopoguerra, ma per il ben più rilevante *Poesie* bisogna attendere il 1955.

Negli anni di silenzio, la maggior parte di questi autori si dedica alla scrittura narrativa: Caproni progetta un romanzo che avrebbe dovuto intitolarsi *La dimissione*, ma resta allo stato frammentario, e scrive molti altri racconti, tutti inediti, che oggi si possono leggere nel volume *Racconti scritti per forza*, curato da Adele Dei e Michela Baldini; Montale compone i racconti della *Farfalla di Dinard*, pubblicata in prima edizione nel 1956; Penna scrive i racconti di *Un po’ di febbre* e di *Cose comuni e straordinarie* (quest’ultima raccolta a cura di Elio Pecora) per la maggior parte tra il 1939 e il 1941, ma inizia a pubblicarli solo nel dopoguerra; anche Sereni progetta un suo romanzo, *L’opzione*, e nel frattempo lavora sui frammenti che comporranno *Gli immediati dintorni*; Gatto pubblica due raccolte di racconti, *La sposa bambina* nel 1943 e *La coda di paglia* nel 1948; tra il

---

<sup>29</sup> Pasolini, *Saggi giovanili*, in *Saggi sulla letteratura e sull’arte* cit., vol. I, pp. 508-509.

1946 e il 1947 Saba scrive i tre *Ricordi del mondo meraviglioso*, di lì a qualche anno inizia a pensare a un'edizione completa dei suoi racconti (*Gli ebrei* e le *Novelle*) e comincia la stesura di *Ernesto*.

È piuttosto significativo il fatto che questi autori si rivolgano alla narrativa proprio in una fase in cui si avvertiva l'esigenza «di scambiare esperienze»<sup>30</sup>, allo scopo di scrivere una sorta di epica comune, popolare, che permettesse di elaborare il lutto della guerra e della sconfitta. Questo modo di reagire al trauma testimonia da un lato un'impotenza espressiva, l'incapacità di affrontare in poesia l'orrore del passato e l'incertezza del presente; dall'altro lato, tuttavia, ha rappresentato una sorta di tirocinio, un'immersione nella lingua e nel mondo della prosa, che sarà fondamentale per il rinnovamento poetico a venire.

Si può pensare forse che in molti dei poeti che avevano avuto una formazione crociano-umanistica, e che si erano avvicinati alla poesia mentre l'ermetismo occupava il centro del campo poetico, agisse ancora una sorta di super-io formale, che impediva loro di affrontare in versi questioni eccessivamente implicate con il contingente prosastico. Dal loro punto di vista, infatti, il problema era come poter conciliare l'universale poetico con il particolare storico, come poter salvaguardare il valore dell'estetica negandone, o comunque ridimensionandone, l'autonomia. Stando così le cose, la prosa narrativa appariva come un modo per assecondare l'urgenza di dire, di raccontare la guerra, oppure il disagio, lo smarrimento del dopo, accantonando temporaneamente il problema del rinnovamento poetico, e lirico in particolare.

L'ansia di raccontare, di creare storie che rendano significativi i momenti sparpagliati nel tempo, rappresenta già di per sé una sfida difficoltosa; affrontarla nella prosa, almeno inizialmente, offre il vantaggio di posticipare un problema, quello del rinnovamento del linguaggio poetico, che avrebbe richiesto anni di lenta elaborazione. Neanche in prosa, d'altronde, il successo era scontato:

Ogni volta che tento di raccontare a qualcuno quella storia [la prigionia] sbatto la testa in questo muro. Gli indizi esteriori, certi dati stabili di atmosfera, certi segni permanenti assorbono i fatti,

---

<sup>30</sup> W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus novus*, Einaudi, Torino, 1962, p. 247.

contano più dei fatti. Sbiadiscono, si vuotano a loro volta e non appena cerco di calarli in un significato<sup>31</sup>.

Tuttavia c'è anche da dire che alcuni degli scrittori coinvolti in questa fenomeno tendono a minimizzare il peso della propria produzione narrativa, ponendola decisamente su un piano di subalternità rispetto all'opera poetica, o tutt'al più riconoscendole una funzione ancillare di esercizio, volto all'ampiamento futuro delle risorse tematiche e linguistiche. Per questi il ricorso alla narrativa «si disegna come lo strumento, ambiguo e di difficile controllo, per ricondurre la poesia ad una verità tradita e correggerne la perdita di valore»<sup>32</sup>. Caproni, ad esempio, dichiarava che

gli anni Quaranta segnarono per me un periodo di particolare bisogno economico, e fu per questo che intensificai la... produzione di racconti. Me li pubblicavano i giornali e, a differenza delle poesie, me li pagavano. Tant'è vero che se un giorno mi deciderò a raccogliarli in volume li intitolerò *Racconti scritti per forza*<sup>33</sup>.

Caproni sembra quasi voler giustificare la propria attività di prosatore facendo appello a motivazioni economiche, nonostante in un'altra intervista ammetta «che un certo gusto a scriverli lo provavo, anche perché la mia più remota ambizione era quella di fare il narratore anziché il poeta. Un'ambizione mai estinta del tutto, se è vero che le mie poesie (molte delle mie poesie) un certo ritmo narrativo lo conservano»<sup>34</sup>.

Per questa fase Giovannuzzi parla di una sorta di senso di inferiorità dei poeti nei confronti dei narratori, e in particolare dei romanzieri, in primo luogo per le possibilità plastiche del loro mezzo espressivo, che consentiva una presa sul mondo più ampia e sfaccettata. Inoltre, nel momento in cui il desiderio degli intellettuali era quello di avvicinarsi agli altri uomini, di stabilire con loro una comunicazione su argomenti di carattere generale, la prosa costituiva un mezzo più efficace, e non solo per ragioni

---

<sup>31</sup> V. Sereni, *La tentazione della prosa*, in *Poesie e prose*, a cura di Giu. Raboni, Milano, Mondadori, 2013, p. 744.

<sup>32</sup> S. Giovannuzzi, *Tempo di raccontare. Tramonto del canone lirico e ricerca narrativa (1939-1956)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999, p. 23.

<sup>33</sup> G. Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, a cura di M. Rota, Firenze, Firenze University Press, 2014, p. 289.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

formali, ma anche per la maggiore domanda del pubblico e la più ampia distribuzione. Di conseguenza

si avverte [...] l'incognita che la prosa, diventando racconto, non ne voglia sapere di lasciarsi ridurre ad antefatto o commento della poesia, che il circuito classicista, per quanto ansiosamente invocato, sia in realtà interrotto<sup>35</sup>.

In alcuni casi, infatti, i poeti sentono minacciato il primato della loro produzione in versi dalle opere in prosa che loro stessi hanno composto, come testimonia l'atteggiamento di Saba nei confronti del suo romanzo incompiuto *Ernesto*: «Ernesto deve rimanere un libretto, se no quel mascalzone mi ammazza il *Canzoniere*»<sup>36</sup>. Secondo Giovannuzzi dunque «il romanzo entra in rotta di collisione con la poesia, tanto da prefigurare la necessità, e il dovere, di non portarlo a termine [...]. La novità di linguaggio [...] si è già rovesciata in offensiva verso i baluardi della poesia»<sup>37</sup>. Questo potrebbe essere uno dei motivi per i quali molti dei racconti scritti in quegli anni restano inediti, e verranno pubblicati solo molti anni dopo, in alcuni casi addirittura postumi.

Prima di passare oltre, vorrei però chiarire come lo scontro tra prosa e poesia all'interno della produzione di uno stesso autore, pur essendo un dato verificabile e interessante, sia tutto sommato secondario rispetto a un'altra evidenza: a questi poeti non interessava la prosa in sé e per sé, ma per le possibilità che offriva di costruire personaggi, gestire una progressione temporale, raccontare delle storie, anche minime. Nelle parti successive vedremo allora che i poeti vincitori della sfida del rinnovamento linguistico sono quelli che sapranno trovare, ognuno a suo modo, il punto d'equilibrio tra elementi poetici ed elementi narrativi. Rispetto al cozzo tra generi differenti, mi pare decisamente di maggiore rilevanza il momento di fusione tra due diverse modalità per comunicare l'esperienza, ovvero l'espressione, propria della poesia, e la mimesi, ricercata nel racconto.

Potremmo descrivere la grande massa di sperimentazioni, fallite o riuscite, strategie stilistiche, sforzi narrativi avvenuti in quegli anni come una tappa fondamentale del

---

<sup>35</sup> Giovannuzzi, *Tempo di raccontare* cit., p. 14.

<sup>36</sup> U. Saba, *Sedici lettere di Umberto Saba in cui si parla di «Ernesto»*, in, *Ernesto*, Torino, Einaudi, 1975, p. 139.

<sup>37</sup> Giovannuzzi, *Tempo di raccontare* cit., p. 168-169.

fenomeno di «romanizzazione»<sup>38</sup> dei generi letterari, rilevato da Bachtin e operante a partire dal diciottesimo secolo, con l'affermarsi del romanzo moderno. Per Bachtin, infatti, il romanzo è un genere costitutivamente proteiforme e accogliente, è uno spazio in cui sia gli altri generi, sia i discorsi provenienti da diverse zone del campo sociale possono interagire o scontrarsi. La regola basilare del romanzo è attraversare i confini e mettere in discussione le convenzioni di genere: «il nuovo genere rende i vecchi generi, per così dire, più coscienti; li costringe a meglio riconoscere le proprie possibilità e i propri limiti, cioè a superare le proprie *ingenuità*»<sup>39</sup>. La romanizzazione, inoltre, opera lungo tre direttrici, perfettamente riscontrabili negli anni del dopoguerra: spezza quella che Bachtin chiama «distanza epica assoluta»<sup>40</sup>, avvicinando il mondo e il tempo rappresentati al mondo e al tempo dell'autore e del pubblico a lui contemporaneo; stabilisce un rapporto di maggiore libertà con la tradizione, per cui l'*inventio* non avviene tramite la selezione di materiale da repertori codificati nei secoli, ma si fa maggiore affidamento sull'esperienza diretta; tende spontaneamente al pluristilismo e alla pluridiscorsività, ovvero alla moltiplicazione dei punti di vista sul mondo.

Una prima ipotesi di rinnovamento della lirica nel dopoguerra va individuata in quella costellazione di autori che scelgono di muoversi nel solco che, genericamente, si può far rientrare sotto la categoria di neorealismo. Che il polo neorealista non abbia attratto nella sua orbita solo i più giovani è confermato dalla parabola di autori come Quasimodo, che con *Giorno dopo giorno* (1947) fornisce una testimonianza esemplare sia, da un lato, della volontà di superare l'ermetismo imboccando la strada del realismo e della lirica civile, sia, dall'altro, dell'inadeguatezza dei mezzi espressivi con cui molti tentavano questa via. L'obiettivo dichiarato, e spesso dogmaticamente perseguito, del neorealismo era quello di infrangere il narcisismo lirico e di condurre la poesia fuori dalla sua *turris eburnea*, immergendola nella vita e nei problemi degli uomini. Parlare della guerra, della Resistenza, parlare della miseria e del dolore non come stati assoluti, ma come fenomeni collocati, aventi precise cause storico-politiche: queste erano alcune delle principali aspirazioni delle poetiche neorealiste. In molti casi

---

<sup>38</sup> M.M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1976, p. 354.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> M.M. Bachtin, *Epos e romanzo*, in *Problemi di teoria del romanzo*, a cura di C. Strada Janovic e V. Strada, Torino, Einaudi, 1976, p. 191.

i vecchi temi [ermetici] vengono trasformati dall'interno e (aiutati dal sentimentalismo e dalla tradizione classica) si riempiono di spessore storico-sociale: non più parole assolute, ma termini che richiedono il confronto coi termini del linguaggio extraletterario<sup>41</sup>.

La debolezza delle sperimentazioni neorealiste va individuata senza dubbio nella sua incapacità di fare veramente i conti con quella grammatica ermetica che per decenni aveva egemonizzato la poesia italiana, e che aveva lasciato tracce profondissime nel bagaglio linguistico non solo di chi aveva iniziato a pubblicare nel ventennio precedente, ma anche di chi in quegli anni aveva ricevuto la sua formazione culturale. La mancata elaborazione del passato da parte degli scrittori neorealisti emerge nella maniera più evidente se si vanno ad analizzare le figure del discorso. È stato Siti a notare, in maniera particolarmente chiara, come il sistema retorico neorealista poggi infatti sulla contraddizione tra due gruppi figurali: a un gruppo di figure che tende a stabilire legami precisi con l'extratesto, si contrappone un gruppo di figure di condensazione, che mira alla vaghezza e alla ricerca di rapporti analogici tra le cose:

Sono molti altri gli artifici grammaticali e sintattici che tendono a una vaghezza di senso: plurali indefiniti, astratto per il concreto ecc. Ma elencarli tutti sarebbe difficile e poco produttivo, perché il catalogo si ridurrebbe alla copia sbiadita di un catalogo simbolista. Qui basti osservare che il simbolismo è sempre contrastato e giustificato dal confronto con la lingua comune<sup>42</sup>.

In questa contraddizione – o forse, ancora meglio: nella mancata consapevolezza di questa contraddizione da parte degli scrittori – sta il principale motivo del fallimento poetico neorealista. La volontà di restare nell'ambito della lirica riproponeva, in forma ammorbidita, le censure linguistiche che avevano colpito il mondo della prosa nella stagione precedente. Infatti, anche se adesso era possibile adottare un linguaggio che avesse implicazioni storiche, sociali o più genericamente realiste, si attivavano comunque dei meccanismi di difesa, impiegati per compensare il dato di realtà con delle figure di condensazione derealizzanti.

---

<sup>41</sup> W. Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana*, Torino, Einaudi, 1980, p. 15.

<sup>42</sup> Ivi, p. 108.

Proprio perché la poesia neorealista non può impedirsi di essere «lirica», essa mantiene uno standard nel quale è del tutto naturale la presenza frequente di nessi metaforici. [...] Le metafore finiscono per essere un segnale di disponibilità alla condensazione<sup>43</sup>.

La contraddizione tra figure denotative e figure di condensazione fa sì che le componenti referenziali del discorso vengano sistematicamente sfumate, e finiscano per scivolare nella vaghezza, producendo quell'effetto che Siti chiama «sentimentalismo»:

Nei reticoli tematici neorealisti conta non tanto il singolo senso quanto la possibilità di condensare sensi diversi; conta la formazione di un modello di vaghezza. [...] Lo sfumare vago dei significati li ingigantisce, e questo ingrandimento è usato a scopi emotivi; chiamiamo *sentimentalismo* questa libertà vincolata della commozione. Si sfrutta della commozione soprattutto il suo diffondersi per risonanze sempre più ampie e vaghe, ma nello stesso tempo si utilizza l'esistenza di canali privilegiati particolarmente adatti a veicolare commozione, secondo tradizionali partizioni della morale comune, dell'oratoria civile e della letteratura. Quando si vuole dare spessore emotivo a un fatto preciso, realmente accaduto, da una parte si mette in azione la climax della vaghezza [...] dall'altra si cerca di inquadrarlo in una topica<sup>44</sup>.

Le poetiche neorealiste, insomma, falliscono nella sfida al rinnovamento linguistico perché non riescono veramente a liberarsi della grammatica ermetica, così come non riescono a liberarsi delle sovrastrutture liriche del passato. L'elaborazione soltanto parziale del passato ermetico da parte dei poeti neorealisti ha fatto in modo che quel passato continuasse ad operare inconsapevolmente in loro, a parlare la sua lingua attraverso di loro. È questo il motivo per cui «l'”ermetismo di ritorno” rappresenta una tentazione ricorrente del sistema neorealista. Anzi, negli anni della guerra fredda, come si sa, ci fu una ripresa anche teorica di posizione ermetiche»<sup>45</sup>. Questo «ermetismo di ritorno» è testimoniato da esperienze come quelle della rivista «La Chimera», fondata nel 1954, quando il neorealismo era già nel pieno della sua crisi. La linea programmatica degli editoriali dei primi due numeri, con interventi di Mario Luzi, Alessandro Parronchi, Carlo Betocchi, Carlo Bo e Oreste Macrì, sostiene la necessità di sottrarre la letteratura a ogni ideologia restituendole libertà assoluta e indipendenza. Il risultato finale è quello di

---

<sup>43</sup> Ivi, p. 113.

<sup>44</sup> Ivi, p. 143.

<sup>45</sup> Ivi, p. 167.

un ermetismo depotenziato dall'abbassamento lessicale, dalla maggiore cautela conoscitiva e dalla perdita di fiducia nel valore orfico della parola.

In un articolo del 1962, intitolato *Processo all'ermetismo*, Caproni commenta il dibattito poetico di quegli anni, accusando i suoi contemporanei di aver liquidato in blocco la produzione ermetica, senza preoccuparsi di indagare quanto di ermetico – in senso deteriore – fosse rimasto nella poesia del dopoguerra, e soprattutto senza provare a ricercare, nelle riuscite migliori dell'anteguerra, le risorse per il tanto atteso rinnovamento della lirica:

ancor oggi molti ripetono: «Non leggo Ungaretti, Montale, Quasimodo, Betocchi (sic), De Libero, Sinisgalli, Gatto, Bertolucci, Sereni, Luzi ecc., perché sono ermetici». E barbagrazia se nell'elenco non trovo anche Saba, che pur correndo sulla bocca di tutti (?) non per questo veniva letto più di quanto ai suoi tempi veniva letto davvero, e ancor oggi vien letto, Gozzano<sup>46</sup>.

Per Caproni, il rifiuto di rileggere la poesia del passato con sguardo critico, ma anche aperto al futuro, si muove in parallelo con un'altra grande ingenuità: predicare la fine delle ricerche stilistiche in nome del realismo. Nei discorsi di molti circolava infatti l'idea che stile fosse sinonimo di convenzione e artificio, e quindi di 'Letteratura' patinata e professorale, mentre il realismo, la rappresentazione degli altri e della storia, si riteneva nascessero da un atto di produzione spontanea, per cui non era necessario costruirsi una lingua, o fare i conti con una tradizione, ma sarebbe stato sufficiente seguire l'ispirazione, o lo slancio emotivo, o l'indignazione morale. Il resto sarebbe venuto da sé, senza sforzi. L'opinione diffusa, naturalmente non condivisa dai poeti migliori, era che le forze creative andavano cercate nella correttezza dei sentimenti, così come nella giustezza della causa per la quale si scriveva, senza bisogno di confrontarsi coi padri. Dato che i termini del dibattito vertevano per lo più intorno a questioni ideologico-politiche, molti poeti accantonavano i problemi di ordine epistemologico, per cui la lingua veniva pensata come un dispositivo trasparente, capace di mostrare la cosa senza intoppi. Il linguaggio della poesia neorealista «è un linguaggio designatorio, semplificato al massimo, concepito come trascrizione così pronta e non problematica della cosa materiale, da valere quasi come una didascalia cinematografica»<sup>47</sup>. L'errore di questi autori è stato non accorgersi che invece la loro lingua, come ogni lingua individuale, è colonizzata dalle parole degli

---

<sup>46</sup> Caproni, *Prose critiche* cit., vol. IV, p. 1532.

<sup>47</sup> Barberi-Squarotti, *La cultura e la poesia italiana del dopoguerra* cit., p. 9.



altri, e che quelle poetiche che adesso condannavano, qualche anno prima erano state per loro un modello, e avevano prodotto in loro una certa idea di poeticità, una certa idea di liricità. Come un ritorno del rimosso, le parole degli altri – la grammatica ermetica – continuano a riemergere nei testi neorealisti.

Un altro ordine di problemi era quello legato alle figure dell'extratesto, che finivano per ricadere sotto il fenomeno del populismo. A ciò concorre innanzitutto il già osservato ricorso al sentimentalismo, che stempera nella vaghezza e nei buoni sentimenti la descrizione di ambienti o di situazioni per cui sarebbe stato necessario un tono tutt'altro che sentimentale. In questi casi, il sentimentalismo era un segnale di impotenza poetica, col quale si cercava di ottenere, per la via facilitata della vaghezza, un coinvolgimento emotivo del lettore che, per insufficienza dei mezzi poetici, non si riusciva a raggiungere per via di precisione. Al sentimentalismo si affianca la tendenza a adottare un tono di tipo oratorio, sostenuto grazie al sistema delle figure extratestuali:

Anafora, basso grado di figuralità, rime casuali, catena di proposizioni sono i fenomeni retorici riscontati finora, e vanno indubitabilmente in una stessa direzione; quella di una poesia che ha bisogno di confrontarsi con la lingua comune (con la «voce altrui»), ma lo fa con un' enfasi di tipo oratorio («alza la voce»). Questo confronto avviene sulla base di valori (moralì e politici) postulati come identici per la poesia e per la lingua comune, valori che esistono *prima e al di fuori del testo*<sup>48</sup>.

Oltre al sentimentalismo e all' enfasi oratoria, che appartengono alle procedure di *elocutio*, il populismo degli scrittori neorealisti si manifesta anche attraverso i procedimenti di *inventio*, ovvero la selezione di determinati temi e *topoi*. Secondo la ricostruzione compiuta da Asor Rosa, la topica del populismo moderno italiano affonda le sue radici nell'epoca risorgimentale, riceve una formulazione pressoché completa nell'opera civile di Carducci, e arriva fino alle manifestazioni artistiche del fascismo, che ritrovava nel popolo la sede autentica dei valori e delle tradizioni nazionali. Il populismo rappresenta dunque un fenomeno ambiguo, perché adattabile agli usi politici più disparati, essendo stato impiegato da movimenti ideologicamente molto distanti tra loro, dalla letteratura regionale italiana agli interventisti della prima guerra mondiale, dal gruppo legato alla rivista «Strapaese» al fascismo di sinistra, fino poi al fascismo maturo e alla Resistenza.

---

<sup>48</sup> Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana* cit., pp. 41-42.

Tra i *topoi* più diffusi nella letteratura populista si ritrovano certamente la descrizione del mondo rurale, la moralità implicita (non scevra di un retroterra evangelico) delle vite più umili, la condizione di miseria rappresentata come una forma di eroismo, la consolazione degli svantaggi materiali con la dignità spirituale o creaturale, la priorità del «cuore»<sup>49</sup>, ovvero la superiorità dell'istinto e della spontaneità sulla consapevolezza storica riflessa. Una peculiarità della topica antifascista e neorealista si può rintracciare nella «tematica dell'Uomo»<sup>50</sup>, che consiste nel concentrare l'attenzione su storie ben individuate, in cui alla descrizione della miseria dei personaggi segue l'affermazione di dignità morale, di solidarietà e di compassione. La preferenza di storie particolari rispetto alle dichiarazioni generali sullo spirito popolare riconferma, tra l'altro, il già notato impulso a narrare che caratterizza la letteratura italiana del secondo dopoguerra.

Non è un caso, d'altronde, che l'ampio ricorso a retoriche e *topoi* populistici si sia verificato proprio in un momento di grande incertezza politica, nel bel mezzo di un tentativo di ricostruzione nazionale: infatti «la nascita di una letteratura populistica coincide con la nascita o la rinascita della nazione, oppure, anche più spesso, con i tentativi di farla nascere o rinascere o di darle un nuovo contenuto sociale, più avanzato e progressivo»<sup>51</sup>. Il populismo dunque è un repertorio di argomenti e uno stile retorico che il nazionalismo usa per costruire sé stesso, per darsi un fondamento spirituale e quindi legittimare la propria esistenza. Tuttavia, come ogni tipo di costruzione identitaria, l'unità dei valori e del «carattere nazionale» su cui fa leva il populismo è del tutto illusoria, e nasconde il tentativo di una classe di affermare la propria egemonia, occultando o sminuendo le fratture e le discontinuità che esistono all'interno della società. Questo comporta la presenza di due diversi errori logici, che accomunano qualunque manifestazione di populismo: il primo è considerare l'insieme degli abitanti di una nazione come un *continuum*, di fatto estendendo le caratteristiche salienti e il modo di pensare di un certo gruppo al resto della società. In questo modo si rimuove l'evidenza che ogni comunità è un *patchwork* in cui i vari gruppi perseguono degli interessi che a volte si accordano, a volte confliggono con quelli degli altri gruppi, per cui schiacciare la visione di un intero popolo su quella di un gruppo finisce per rendere pubblicamente invisibile il punto di vista sul mondo, gli interessi e le rivendicazioni degli altri gruppi.

---

<sup>49</sup> A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 1988 [1965], p. 175.

<sup>50</sup> Ivi, p. 142.

<sup>51</sup> Ivi, p. 15.

L'altro errore, strettamente legato al primo, ma di maggior interesse per il dibattito sulla poesia, riguarda la posizione dell'osservatore: tendenzialmente la letteratura populista vede un autore di estrazione borghese parlare di un mondo conosciuto solo indirettamente, senza però considerare le ripercussioni epistemologiche di questa distanza, né comprendere il valore egemonico che assume il gesto, compiuto da un membro della classe dominante, di rappresentare la vita della classe dominata. Come per il linguaggio, dunque, anche per la posizione dell'osservatore il neorealismo sposa un approccio eccessivamente ingenuo: crede infatti nella trasparenza, nell'immediatezza del punto di vista di chi guarda, non riconoscendo le mediazioni culturali che modellizzano lo sguardo sul mondo. L'osservatore populista, spinto da buoni sentimenti e da idee progressiste, crede di poter accedere senza intralci nell'interiorità altrui, così come crede di poter dire la verità sulle dinamiche e sul senso delle esistenze altrui. Il populismo dunque, a causa di questa boria conoscitiva, e nel tentativo di accreditarsi come «la forma tipica dell'impegno sociale borghese»<sup>52</sup>, rinuncia a denunciare lo sguardo del poeta come quello di un estraneo, e finisce per assumere toni paternalistici e consolatori. In questo modo la rappresentazione che la borghesia crea delle classi subalterne perde la sua carica sovversiva, e serve unicamente allo scopo di evitare il senso di colpa sociale, fornendo un risarcimento simbolico ai subalterni.

Quanto osservato in precedenza ci permette di introdurre un'altra categoria critica, coniata da Pasolini per descrivere le poetiche di quegli anni: il neosperimentalismo. Nell'elaborazione proposta da Pasolini:

Il neo-sperimentalismo si definisce insomma [...] come una zona franca, in cui neorealismo e post-ermetismo coesistono fondendo le loro aree linguistiche: una specie di fondo comune, che, graduandosi, viene a colorare di una tinta che non è più semplicemente neutra un contingente cospicuo della poesia scritta in questi ultimi anni. Non abbiamo mai operato alcuna identificazione tra spirito innovatore e sperimentalistico: il neo-sperimentalismo, come abbiamo tentato di dimostrare, tende semmai a essere epigono, non sovversivo, rispetto alla tradizione stilistica novecentesca<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> Ivi, p. 136.

<sup>53</sup> P.P. Pasolini, *Passione e ideologia*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte* cit., vol. I, p. 1229

La descrizione che Siti fornisce del neorealismo ha dunque un forte elemento in comune con quella che Pasolini fornisce del neosperimentalismo, sarebbe a dire la continuità tra queste forme e la poesia di matrice postsimbolista. Per Pasolini infatti il neosperimentalismo ha un animo intriso di decadentismo e maledettismo, ricorre volentieri all'espressionismo come leva per il pathos, e resta nel complesso una sperimentazione «includente i segni, lisi, delle poetiche novecentesche precedenti, in molti sensi svalutate»<sup>54</sup>.

Rispetto a quanto notato da Caproni e da Siti, tuttavia, la categoria pasoliniana ha il merito di portare in primo piano il lato sperimentale, anche se generalmente infelice, di molta produzione poetica successiva al 1945, mettendo bene in luce l'ansia di rinnovamento linguistico che animava quegli anni. Nel fenomeno che Pasolini si sforza di descrivere, l'impulso alla sperimentazione perde il suo potenziale innovativo a causa del diletterismo, del primitivismo, del decadentismo a cui tanti si abbandonano, spinti dall'urgenza di comunicare una condizione o dei valori, sollecitando esclusivamente la componente emotiva del lettore. Cacciata dalla porta principale, la grammatica ermetica rientra nella lingua dei poeti dalla finestra dell'immediatezza e del lirismo ingenuo. In questo senso, il neosperimentalismo rappresenta la frangia più audace e giovanile del neorealismo, al quale lo accomunano le stesse contraddizioni di fondo, e dunque lo stesso fallimento nella sfida al rinnovamento linguistico.

È in questo contesto che va collocata l'esperienza di «Officina», fondata nel 1955 – nel bel mezzo della *querelle* sul *Metello* – per iniziativa di Pasolini, Leonetti e Roversi, a cui ben presto si aggiungeranno Romanò, Scalia e Fortini. Tra le molte riviste che prendono parte, con contributi importanti, al dibattito sulla poesia di quegli anni, scelgo di dedicare particolare attenzione ad «Officina» non solo per la rilevanza degli interventi, ma anche perché le proposte di poetica officinesche hanno degli interessanti punti di tangenza con il fenomeno che ho chiamato funzione Saba, benché se ne discostino per altri aspetti. Per adesso mi limito ad esporre rapidamente le posizioni assunte da «Officina»:

«Officina» impostò fin dall'inizio una parte fondamentale del suo discorso sulla revisione della tradizione ermetico-novecentesca, e su una polemica condotta contemporaneamente verso il (neo)novecentismo e verso il (neo)realismo, l'autosufficienza e l'«impegno»: verso due poli, cioè, di una contrapposizione che risaliva all'immediato dopoguerra e che continuava a dominare (come elemento sostanzialmente ritardatore) un vasto settore del dibattito letterario negli anni

---

<sup>54</sup> Ivi, p. 1214.

cinquanta, manifestandosi da un lato come novecentismo nostalgico o «aggiornato», e dall'altro come neorealismo sopravvivente o come tradizione ottocentesca in cerca di nuovi supporti ideologici<sup>55</sup>.

Il lavoro teorico-poetico di «Officina» aveva come scopo principale quello di polemizzare su due fronti: in primo luogo, neanche a dirlo, contro «l'ermetismo di ritorno», o postermetismo, che andava nella direzione di una riduzione del tasso figurale e di un parziale riavvicinamento tra lingua poetica e lingua d'uso; in secondo luogo, contro le contraddizioni del neosperimentalismo che, come abbiamo visto, erano grossomodo analoghe alle contraddizioni della poesia neorealista. Ferretti riscontra, dunque,

Da un lato, appunto, la presa di posizione contro «le poesie» come «poetizzazione», tese a una «forma» fine a se stessa, e altresì contro lo «sforzo» impotente di «rinnovamento» in senso *comunicativo* da parte delle generazioni ermetiche; e dall'altro la polemica con quelle esperienze di «giovanissimi», che si muovevano sotto il segno dell'«immediatezza», del «populismo» di ritorno, del contenutismo volgare, della resa indiscriminata all'«attuale», oltre che di una illusoria e «velleitaria» reazione antiermetica<sup>56</sup>.

L'obiettivo di «Officina» era di compiere «il passaggio da una poetica di tipo (neo)realistico, nel senso più ampio del termine, a una poetica fondata, a livello strutturale e metrico-stilistico e lessicale, sulla sperimentazione come innovazione»<sup>57</sup>. Per Romanò, che considera il novecentismo come una semplice manifestazione culturale del fascismo, la via del rinnovamento passa attraverso il recupero della letteratura predecadente, di tradizione risorgimentale. Contro le tendenze involutive e irrazionalistiche del novecentismo, Romanò – ma insieme a lui, anche se in misura diversa, anche tutti gli altri redattori – propone il modello del romanticismo desanctisiano, politicamente e socialmente impegnato, fondato sulle idee di razionalità, storicismo, realismo (nel senso di «trattazione seria della realtà quotidiana»). Quella tradizione romantica, la stessa a cui si rifà in larga misura lo stesso Saba, prevede che la letteratura mantenga uno stretto rapporto con la società e le questioni che la attraversano. Per questo motivo i redattori di «Officina», con Fortini in prima linea, da un lato polemizzano «contro ogni

---

<sup>55</sup> G.C. Ferretti, *Officina. Cultura, letteratura e politica negli anni Cinquanta*, Torino, Einaudi, 1978, p. 10.

<sup>56</sup> Ivi, p. 12.

<sup>57</sup> Ivi, pp. 56-57.

autosufficienza esistenziale-letteraria», dall'altro esprimono «l'esigenza di una rottura con la tradizione aristocratica di casta».

E ciò, ancora, non più in una velleitaria ripulsa «impegnata», e in una unilaterale proiezione verso l'*esterno*, ma attraverso una critica portata anche sulle implicazioni storico-politiche e sociolinguistiche (stilistiche) di quella autosufficienza, e attraverso un costante sforzo di interiorizzazione critico-autocritica del nuovo rapporto con la realtà<sup>58</sup>.

Spostare dall'esterno all'interno i termini della riflessione sull'impegno voleva dire innanzitutto ripensare le istituzioni linguistiche, metriche e stilistiche vigenti in tempo di autonomia della poesia, istituzioni che portavano con loro un universo ideologico e un punto di vista sul mondo profondamente in contraddizione con quello professato dai redattori di «Officina». Consapevoli che anche il realismo, come qualunque altra poetica, si fonda non sulla spontaneità, ma sulla convenzione letteraria, questi autori vogliono riportare programmaticamente in primo piano il problema dello stile, della ripulitura retorica indispensabile per rinnovare la poesia italiana. Il poeta aveva il dovere di collocare sé stesso e la propria attività letteraria all'interno del meccanismo di produzione ideologica, del mercato, del sistema che distribuisce doveri e privilegi, senza farsi illusioni sulla neutralità dello sguardo lirico, né sull'opera poetica come spazio di libertà, estraneo ai rapporti di potere. Le condizioni che permettevano l'accesso alla produzione letteraria, la classe sociale e il relativo *habitus* erano fattori che non potevano più essere ignorati. Grazie alla loro impostazione gramsciana, questi autori avevano ben chiara l'idea che il linguaggio non è trasparente, ma è intriso di potere, e per questo è pieno di fratture, di deformazioni, di punti di ciechi.

Per queste ragioni i redattori di «Officina», non senza divergenze interne, si sforzano di opporre alla tradizione novecentista una tradizione alternativa, antinovecentista e antipetrarchesca, plurilinguista e fondata sull'eteronomia dell'arte. I loro riferimenti culturali, oltre al già nominato romanticismo desanctisiano, di cui recuperano soprattutto il Manzoni e il Carducci politicamente più esposti (si veda, ad esempio, quanto scrive Leonetti in *Due versi sulla rivoluzione*), sono Dante, il Pascoli linguisticamente sperimentale, in parte Saba, ma anche lo sperimentalismo vociano di Sbarbaro, Boine, Jahier e Rebora, con i loro tentativi di poesia civile e moralista. Proprio sul piano della costruzione di una tradizione alternativa, tuttavia, vengono alla luce le principali

---

<sup>58</sup> Ivi, pp. 68-69.

incertezze del progetto officinesco, sia per la difficoltà oggettiva dell'operazione, sia per le differenze di gusto e di prospettive poetiche che dividevano gli animatori della rivista. Queste difficoltà si rivelano in particolare in alcune incoerenze nelle scelte degli autori pubblicati: per Ferretti, ad esempio, l'ammirazione e l'attenzione rivolte a Luzi e Bertolucci

riflette [...] una sostanziale mancanza di scelte culturali militanti, e una sostanziale incapacità a costruirsi una nuova tradizione letteraria veramente alternativa. [...] una rilettura della poesia di Bertolucci alla luce di queste e altre valutazioni, rivela chiaramente il perseguimento implicito, da parte di «Officina», di un ideale di letteratura che [...] si rinnova senza scosse, senza rinunce, attraverso cauti acquisti e attraverso una sostanziale continuità e insistenza su «identici motivi»; una letteratura, ancora, nella quale i «contrastati del mondo reale» sono «subito smorzati, attutiti, addolciti» (come ammette o steso Pasolini)<sup>59</sup>.

Alle manifestazioni programmatiche e alle dichiarazioni di poetica non seguiva infatti l'individuazione di modelli chiari nel presente: l'invenzione della tradizione antinovecentista aveva un suo interesse a livello teorico, e rappresentava certamente un gesto forte per legittimare il proprio ruolo nel campo poetico, ma in molti casi sembrava sconnessa dai testi proposti nella rivista. In questo senso, *a posteriori*, le posizioni critiche e le riflessioni dei vari redattori, attraversate com'erano da divergenze prospettive, finiscono più per assumere l'aspetto di dichiarazioni di poetica individuali, utili a commentare la produzione in versi di Pasolini, Fortini, Roversi, Leonetti, piuttosto che a inquadrare un fenomeno generale e diffuso. Questo, ovviamente, non è un difetto di per sé, anzi riconferma che i risultati poetici più convincenti venivano da chi seguiva traiettorie poetiche idiosincratiche, non riconducibili a un programma troppo restrittivo. Tuttavia ci costringe a concludere che anche il programma poetico-culturale di «Officina», proprio come era accaduto al neorealismo, si risolve in un sostanziale fallimento.

L'insuccesso del gruppo, oltre che nello scollamento tra dichiarazioni di poetica e proposte testuali, appare evidente anche in alcuni aspetti della loro elaborazione teorica. A «Officina» va certamente riconosciuto il merito di aver contribuito a svecchiare un dibattito culturale estremamente arretrato, ancora non in grado di staccarsi definitivamente dal pensiero crociano e di rinnovare i propri strumenti di analisi. La

---

<sup>59</sup> Ivi, p. 37.

linguistica strutturale, il metodo stilistico, la critica culturale marxista, le teorie gramsciane, la psicanalisi freudiana: tutte queste discipline trovavano spazio nelle analisi officinesche, consentendo loro di gettare uno sguardo inedito sui testi e sui sommovimenti letterari. Tuttavia «Officina» si ritrovò anche ad operare in un clima di drammatici scontri politici, durante i quali fu necessario prendere posizione rispetto a brancolamenti e crisi ideologiche suscitate da eventi come l'invasione sovietica dell'Ungheria (1956), la denuncia da parte di Chruščëv dei crimini staliniani (1956), o dalle dispute, che restavano ancora vive, riguardo la dottrina culturale ždanovista, l'uso della tradizione letteraria «borghese», la funzione politica della letteratura. A queste sollecitazioni storico-ideologiche «Officina» reagì con una linea redazionale aggiornata ma tendenzialmente fedele al marxismo ortodosso, senza grossi scossoni ideologici, adottando delle cautele simili a quelle che Ferretti notava per le scelte dei testi da pubblicare. Tutto ciò ha comportato una certa rigidità nella loro impostazione e nei loro lavori, come sarà ben chiaro nel confronto, avvenuto di lì a qualche anno, tra il gruppo officinesco e il Gruppo '63, che al contrario «potrà eludere senza troppo fatica – in una situazione di ottimismo socioeconomici e di veloci circolazioni internazionali e di opulenza metodologiche – tutti i nodi e contraddizioni e crisi con cui “Officina” aveva fatto i conti»<sup>60</sup>. A questo proposito, sono piuttosto esemplari le critiche che in *Una polemica in prosa* Sanguineti rivolge ad alcune posizioni espresse da Pasolini in un precedente componimento, intitolato *Una polemica in versi*:

[...] Mio caro

Pasolini, non c'è superamento,  
qui, dunque, non c'è dimenticanza,  
né sogno: carne viva.

Il mondo è vario, Pasolini, e proprio  
fatto a scale, e non serve veramente  
logicizzare la storia con secchi  
triangoli, onde decidere subito  
quale gradino salga e quale scenda:  
questo non è ciò che Gramsci intendeva  
[...]<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> Ivi, p. 113.

<sup>61</sup> E. Sanguineti, *Una polemica in prosa*, in Ivi, pp. 327-334.



Sanguineti rimprovera a Pasolini il rigido storicismo dialettico («non c'è superamento», «non serve veramente / logicizzare la storia con secchi / triangoli») e propone un approccio antidealistico e ateleologico in cui i fatti della storia sono privi di sviluppo lineare («Il mondo è vario, Pasolini, e proprio / fatto a scale»). In effetti, quando «Officina» si sciolse nel 1959, i termini e le prospettive del loro discorso apparivano come già invecchiati, inadatti a spiegare un mondo che stava entrando in una fase nuova. Di conseguenza, anche il pensiero marxista si preparava ad attraversare una fase di profonda ristrutturazione, sia in seguito al nuovo corso della politica sovietica, che con Chruščëv aveva iniziato la strategia del disgelo, sia per i mutamenti che stava attraversando la società occidentale, ormai alle porte del tardo capitalismo, della finanziarizzazione dell'economia e del benessere diffuso. Di fronte a questi mutamenti, le analisi intraprese dalla New Left o dagli esponenti più giovani della Scuola di Francoforte, così come gli sviluppi dello strutturalismo, della psicanalisi e della semiotica, faranno apparire il dibattito degli anni Cinquanta arretrato e fuori fuoco.

Come nota Ferretti, tuttavia, il rapporto tra «Officina» e il Gruppo '63, nonostante le divergenze di prospettiva e di risultati, esiste e tocca degli aspetti sostanziali della neoavanguardia, a partire dal plurilinguismo e dallo sperimentalismo programmatici. Anche la loro volontà di costituirsi come gruppo di intellettuali impegnati nella critica culturale e nella produzione letteraria, differenziandosi in questo senso dalle avanguardie storiche, che si pensavano essenzialmente come movimenti artistici, potrebbe aver risentito del modello officinesco.

Si può dire perciò che «Officina», in certo senso e paradossalmente, «preparò» il terreno alla nuova avanguardia contro le proprie intenzioni, scontando tutti questi nodi e facilitandola così nelle sue elusioni. E glielo «preparò» anche, in modo più diretto, con l'avvio di un'esperienza plurilinguistica nella prima serie, con le aperture problematiche della seconda, con tutta la sua ricerca sperimentale [...] e forse anche con i suoi fallimenti (e impliciti suggerimenti) sulla via della costituzione di un vero gruppo culturale e di una vera équipe intellettuale<sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup> Ivi, p. 115.

## Saba nel primo Novecento italiano

### Saba tra Ottocento e Novecento

Quando si affronta la questione della fortuna del *Canzoniere*, le ricostruzioni storiografiche sono generalmente concordi su un fatto: «la poesia di Saba ebbe grandi difficoltà a imporsi fuori di una ristrettissima cerchia, prima del 1945»

<sup>1</sup>. Lo stesso Saba era molto insoddisfatto dell'accoglienza critica e di pubblico che i suoi versi avevano ricevuto, tanto da progettare un'opera di autocommento già nel 1920 – ovvero qualche decennio prima della sua realizzazione effettiva –, allo scopo di avvicinare i contemporanei alla sua poesia:

mi farebbe anche piacere una bella critica dei miei versi che mettesse finalmente le cose al loro giusto posto. Ho una tentazione di scriverla io, firmandola Umberto Giuliano. (È il pseudonimo che avrei dovuto prendere; ma è tardi)<sup>2</sup>.

Quello tra Saba e il suo tempo è stato un rapporto basato su fraintendimenti e incomprensioni, ma ricostruirne le linee e i motivi essenziali consentirà di comprendere la rivalutazione cui la sua opera è andata incontro nel dopoguerra.

Innanzitutto bisognerà notare che, all'interno della triade Saba-Ungaretti-Montale, Saba è certamente l'autore che più di tutti mantiene un legame organico e produttivo con la poesia dell'Ottocento italiano:

Saba ha patito per anni l'ingiustizia di essere considerato da molti suoi coetanei e da molti giovani delle generazioni seguenti, formati in città più centrali, dove l'ultima poetica [l'ermetismo] era necessaria e naturale, come un poeta anacronistico, in certi suoi aspetti addirittura intollerabilmente remoto: a dissiparsi in una poesia di contenuto immediato e privo di suggestioni «europee», a esprimersi attraverso una sintassi discorsiva, a collimare la durata della sua ispirazione – sempre così crudamente sentimentale – con una durata metrica che pareva talvolta assurdamente scolastica, ottocentesca<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> M. David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, p. 426

<sup>2</sup> U. Saba, lettera ad Aldo Fortuna, 2 settembre 1920, in *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, Milano, Mondadori, 2001, p. 1343.

<sup>3</sup> Pasolini, *Passione e ideologia* cit., pp. 1120-1121.

Se l'Ungaretti dell'*Allegria* aveva risentito delle suggestioni delle avanguardie francesi, e Montale fin da subito si era rifatto alla poesia metafisica europea (Baudelaire, Hopkins, Browning) e si era precocemente avvicinato a modi di pensare la letteratura e la tradizione che in seguito sarebbero stati definiti modernisti, al contrario Saba ha come punti di riferimento poetici Dante, i lirici della tradizione (Petrarca, Parini, Leopardi), la poesia del tardo Ottocento, (D'Annunzio e Carducci), ma anche quegli «autori più oscuri o più prossimi, che rifacevano o contaminavano l'esperienza dei classici: un Vittorelli, un Rolli, un Pindemonte, un Prati, il deriso Aleardi, l'esecrato Tommaseo, fino a un Vittorio Betteloni»<sup>4</sup>. Il rapporto che Saba intrattiene, almeno nelle sue intenzioni, con i rituali formali della poesia sembra essere di tipo essenzialmente premoderno: ciò che legittima l'autore di versi non è la sua abilità nel produrre il nuovo, generando una rottura, bensì la capacità di riallacciarsi a una tradizione. Nella prefazione al *Canzoniere* del 1921 infatti Saba scriveva:

ero forse troppo giovane ancora per compiacermi, come me ne compiaccio adesso, dell'inoppugnabile derivazione Petrarchesca e Leopardiana di quei primi sonetti e canzoni (non ho capito Dante che verso i ventitre-ventiquattro anni); quasi che l'aver ritrovato da solo nella mia stanzetta a Trieste, e nell'ambiente di *Fra chi pensa d'amarmi*, dove nessuno aveva parlato a me di buoni e di cattivi autori, il filo d'oro della tradizione italiana, non sia il maggior titolo di nobiltà, *la migliore testimonianza che uno possa avere di non essere un comune illuso verseggiatore*<sup>5</sup>. [secondo corsivo mio]

È piuttosto significativo che per Saba la riconferma del proprio statuto di poeta derivi dal suo senso di appartenenza al «filo d'oro della tradizione italiana», idea fortemente in contrasto con il pensiero estetico moderno: infatti, se per Saba l'autenticità poetica è legata a una possibilità di partecipazione, per i moderni invece è il risultato di un atto di individuazione.

In ogni caso, come ha perfettamente messo in luce Montale, non si può ignorare il fatto che la tradizionalità di Saba stia più nelle intenzioni che nei risultati effettivamente raggiunti:

---

<sup>4</sup> G. Giudici, *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti 1959-1975*, Roma, Editori riuniti, 1976, p. 261.

<sup>5</sup> U. Saba, *Ai miei sei lettori*, in *Tutte le prose* cit., p. 1145.

Il punto è questo: osservato che nella poesia di Saba, nonostante ogni apparenza, non rinasce la voce dei nostri classici, nel senso di una medesimezza di stile fondamentale, noi vorremmo chiedere come questa reviviscenza si potrebbe supporre, nel modo semplicistico in cui taluno par chiederla, non pure in un poeta come il Saba che risolve in sé, un poco ingenuamente, tanti contrasti ed avventure, ma anche in qualsiasi lirico fortemente impegnato in quel travaglio espressivo e critico, ch'è l'unica nobiltà rimasta alla nostra malinconica vocazione di scrittori in ogni senso contemporanea. Non negheremo, tuttavia, posto questo interrogativo, che nella poesia moderna, e non solo italiana, che più si avvicina a quella classica – e si tratta, a nostro credere, di un classicismo *sui generis* e quasi paradossale – non si possano distinguere due modi formali assai diversi, e tali da indurre in qualche dubbio i meno cauti osservatori<sup>6</sup>.

I due modi che Montale ha in mente sono un «classicismo ingenuo»<sup>7</sup>, che è quello di Saba, e uno più consapevole, che oggi forse potremmo definire «classicismo moderno»<sup>8</sup>. Nonostante la preferenza di Montale sia ovviamente per il secondo modo, nel quale, anche senza dichiararlo, l'autore inserisce sé stesso, il suo intento non è in alcun modo quello di screditare il «classicismo ingenuo» sabiano, del quale riconosce subito i risultati «alti e difficili». Montale infatti sostiene che, anche nei poeti che rientrano nel primo gruppo,

echi e cadenze circolano in modo singolare, disciolte dai propri centri originari, ormai troppo lontani. È la grande cometa della tradizione formale, diciamo meglio della Convenzione, che proietta, nel disciogliersi, in questo nostro crepuscolo, le sue formule consacrate dal tempo e più riluttanti a corrompersi nell'ora della disgregazione<sup>9</sup>.

Montale distingue dunque due piani: da un lato c'è il piano della storia oggettiva delle idee e delle forme, che ormai significa modernità e fine dell'estetica classicista; dall'altro lato c'è il piano delle poetiche individuali, che possono aver risposto alla nuova condizione con una ricerca formale consapevole – il classicismo moderno –, oppure possono non averla compresa appieno – il classicismo ingenuo. In entrambi i casi, tuttavia, la mutazione storica generale impedisce alle poetiche individuali di essere puramente e semplicemente in linea con il classicismo, ma in entrambi i casi si crea un

---

<sup>6</sup> E. Montale, *Umberto Saba*, in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, p. 118.

<sup>7</sup> Ivi, p. 120.

<sup>8</sup> Per questa definizione si veda T. De Rogatis, *Montale e il classicismo moderno*, Pisa, Istituti editoriali e poligrafici, 2002.

<sup>9</sup> Montale, *Umberto Saba* cit., p. 122.

effetto che Montale definisce «classicismo *sui generis* e quasi paradossale». Dunque per Montale anche quegli autori che mirano a ritrovare «il filo d'oro della tradizione italiana» portano inevitabilmente il segno di una frattura, di una sfasatura tra l'intenzione individuale e la condizione generale. Il paradosso dunque scaturisce dal fatto che, nella modernità, collocarsi nel solco della tradizione vuol dire aspirare al rango di classico in un tempo in cui non è possibile essere classici.

Per Montale, la natura paradossale del classicismo sabiano si ritrova in primo luogo nel trattamento delle istituzioni metriche, che pur restando tradizionali nelle misure vengono sabotate nel ritmo e nell'intonazione, attraverso «una certa *gaucherie* claudicante e sbandata, tutt'altro che scevra di grazia e di finezza» e un «uso assai personale dell'*enjambement*»<sup>10</sup>. Lo straniamento formale messo in atto da Saba si rivela anche nella «riduzione all'assurdo del sonetto tradizionale»<sup>11</sup> che avviene in *Autobiografia* (ma forse già prima, a partire dai *Versi militari*), mentre un elemento di forte modernità nell'*inventio* sta nel fatto che Saba introduce in Italia «quell'acre georgica urbana che Baudelaire [...] portò incomparabilmente nella poesia francese»<sup>12</sup>. Queste osservazioni di Montale si muovono nella stessa direzione di quelle che, qualche anno dopo, avvanzerà Contini nel suo «esercizio» sulla metrica di Saba. Per Contini in Saba esiste sempre un omaggio alle forme metriche della tradizione, ma quell'omaggio risulta imperfetto, poiché il triestino si riserva licenze strutturalmente ingiustificate: «inversioni irragionevoli di accenti, *enjambements* e iati senza giustificazione»<sup>13</sup>.

La poesia di Saba risulta così attraversata da quella stessa contraddizione tra arretratezza e modernità, che si ritrovano nell'ambiente culturale triestino.

Le origini triestine di Saba hanno avuto anche, come conseguenza, di farne, almeno agli inizi, un arretrato. (Dal punto di vista della cultura, nascere a Trieste nel 1883 era come nascere altrove nel 1850). Quando il poeta era ancora giovanissimo, e già, in Italia come in tutto il resto del mondo, si preparavano o erano in atto esperienze stilistiche di ogni genere, la città di Saba era ancora, per quel poco che aveva di vita culturale, ai tempi del Risorgimento: una città romantica<sup>14</sup>.

---

<sup>10</sup> Ivi, p. 121.

<sup>11</sup> Ivi, p. 125.

<sup>12</sup> Ivi, p. 122.

<sup>13</sup> Contini, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei* cit., p. 26

<sup>14</sup> U. Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, in *Tutte le prose* cit., p. 115.

Oltre all'ambiente triestino in generale, lo stretto legame tra Saba e la poesia dell'Ottocento è stato favorito da Cesare Rossi, poeta e insegnante da cui il giovane Saba prese lezioni di metrica<sup>15</sup>. Tenuto conto che la cultura letteraria di Rossi poggiava soprattutto sulla lirica di Carducci e D'Annunzio, non è inverosimile che Saba abbia appreso da lui quel senso di decoro metrico-formale tipicamente tardo ottocentesco. Il caso di Saba, come il caso di Rossi, ci porta a pensare che gli isolati – ovvero chi vive ai margini del campo letterario dal punto di vista geografico, culturale o sociale, oppure chi possiede una formazione letteraria incerta – tendono ancora a interpretare la legittimazione letteraria come interruzione dell'isolamento e entrata in una tradizione dotata di prestigio. Gli isolati creano una loro idea di classico, e in questa si sforzano di collocarsi. Paradossalmente, più la loro idea di classico è distorta, minore è il loro rischio di scadere nell'epigonismo. Per chi la guarda da lontano, la tradizione è garanzia di «letterarietà», e pertanto appare come un bene desiderabile, da ricercare attraverso l'adozione di segnali vistosi, immediatamente riconoscibili, che nel caso della poesia sono metrica e forme chiuse. La stessa tendenza si rivela in certa poesia dialettale, o nei neorealisti meno consapevoli, i quali si adagiano sulle loro tradizioni di riferimento che, per alcuni, consistevano nella tradizione lirica italiana, per altri nella tradizione ermetica dell'anteguerra.

Al contrario, i non isolati, ovvero quelli che possono pensare a sé stessi come individui ben integrati nella cultura letteraria del proprio tempo, si muovono alla ricerca dello smarcamento e percepiscono come desiderabile non la prospettiva della partecipazione, bensì quella dell'inappartenenza. Mentre i marginali assecondano spinte omologanti, poiché aspirano ad essere riconosciuti come membri del gruppo di prestigio – cioè come Poeti –, gli «integrati» tendono all'autodeterminazione, allo sperimentalismo e all'individuazione, ovvero all'occultamento dei segnali della tradizione e alla produzione di segnali alternativi. E tuttavia questa componente innovativa, che si vorrebbe del tutto personale, non può però essere troppo «privata», ma deve comunque rifarsi a qualche codice – una tradizione non ufficiale –, altrimenti il pubblico non potrebbe riconoscerla come un segnale di letterarietà. È questo, ad esempio il caso dell'ermetismo, che pur proponendosi come poetica incentrata sulla libertà associativa e sull'analogia, finisce lo stesso per produrre dei codici con stilemi e figure ricorrenti, che assicuravano il riconoscimento reciproco tra i membri del gruppo e da parte del pubblico.

---

<sup>15</sup> S. Carrai, *Saba*, Roma, Salerno, 2017, p. 71.

In casi come quello di Saba, tuttavia, la condizione di isolato non ha comportato solo un forte legame con la poesia tardo ottocentesca e con la tradizione lirica italiana, ma ha prodotto anche una «sua profonda, quasi sconcertante modernità»<sup>16</sup>. Infatti Trieste, in parte per la sua posizione geografica, in parte per la vivacità del suo ambiente multietnico, tra cui spiccava per ampiezza la comunità ebraica, finiva per essere una città particolarmente permeabile agli stimoli filosofici che provenivano dalla cultura mitteleuropea. Mi riferisco in particolare a Otto Weininger, autore importante per la formazione culturale di Saba, le cui teorie circolavano nell'ambiente triestino già prima della traduzione italiana di *Sesso e carattere*, avvenuta nel 1912. Certo l'adesione di Saba alle teorie weiningeriane fu appassionata, ma tutto sommato molto concentrata nel tempo: «Weininger non è mai stato per me un maestro: mi sono servito di lui per torturare me stesso e la povera Lina quando scrivevo “La serena disperazione” a Bologna»<sup>17</sup>. Forse l'impronta più profonda lasciata da *Sesso e carattere* nell'opera sabiana si può ritrovare nelle novelle del periodo bolognese pubblicate tra il 1912 e il 1913: *Ella gli fa del bene*, *Valeriano Rode*, *Un uomo*, *I numeri del lotto* e *Interpretazioni*. Queste e altre novelle, composte dopo il tradimento di Lina e durante un periodo di separazione della coppia, avrebbero dovuto comporre un ciclo che Saba pensava di chiamare l'*Eterna lite*, o *Novelle del disamore*, ma che non giunse mai a compimento.

Per quanto riguarda invece il rapporto di Saba con la psicanalisi, è stato David a notare che la prima città italiana in cui hanno fatto breccia le teorie freudiane è stata Firenze, e non Trieste. Nel primo Novecento l'ambiente triestino era permeato da una cultura di stampo tedesco e positivista<sup>18</sup>, e pertanto era profondamente ostile alle teorie freudiane, che facendo reagire sapere scientifico e un certo tipo di cultura irrazionalista negavano recisamente le basi epistemologiche del positivismo. Sembra dunque probabile che i primi contatti tra Saba e la psicoanalisi avvennero proprio a Firenze, forse nel 1910, quando il medico Assagioli pubblicò sulla «Voce» un intervento sulla visione freudiana della sessualità<sup>19</sup>. L'anno successivo Saba inizia a collaborare con «la Voce» pubblicando un saggio su Moretti, mentre Prezzolini e Papini partecipavano alle pubblicazioni della

---

<sup>16</sup> S. Solmi, *Scrittori negli anni. Saggi e note sulla letteratura italiana del '900*, Milano, il Saggiatore, 1963, p. 135.

<sup>17</sup> Lettera di Saba a Debenedetti, citata in R. Aymone, *Saba e la psicoanalisi*, Napoli, Guida, 1971, p. 118.

<sup>18</sup> David, *La psicoanalisi nella cultura italiana* cit., p. 374.

<sup>19</sup> Ivi, p. 150.

*Rivista di psicologia* e al dibattito sulla sessualità discutendo spesso le teorie freudiane<sup>20</sup>. Secondo David, dunque, Saba potrebbe aver avuto il primo contatto con la psicoanalisi proprio nel 1910, ma se ne sarebbe interessato solo superficialmente, poiché quegli anni rappresentano per lui il periodo di massima adesione alle teorie di Weininger.

Tuttavia non si può negare «che, se le prime informazioni su Freud non vennero da Trieste, fu però da questa città che ne venne il più forte impulso»<sup>21</sup>. A Trieste i principali divulgatori della disciplina psicoanalitica furono certamente a suo modo Italo Svevo (che dichiara di aver conosciuto le teorie freudiane tra il 1909 e il 1910), Roberto Bazlen e poi, soprattutto, Edoardo Weiss, «il primo vero psicoanalista italiano»<sup>22</sup>. Saba era tornato a interessarsi a Freud verso le fine degli anni Trenta (nel 1925 c'era stato un importante convegno di psichiatria a Trieste, nel quale si erano toccate molte questioni inerenti alla psicoanalisi), e aveva iniziato ad andare in terapia da Weiss nel 1929. Questa esperienza sarà decisiva perché Saba si convinca definitivamente della bontà delle teorie freudiane, le quali, aggiungendosi a un già raffinato intuito psicologico del triestino, gli permettono di chiarificare i processi di questo intuito e di muoversi con maggior sicurezza – a volte fino all'eccesso – sul terreno dell'autoanalisi e della comprensione dell'animo altrui.

La sua poesia [di Saba] è ricca d'intuizioni psicologiche, di scandagli intimi, per via della quasi totale sincerità e veracità. L'incontro con Freud lo aiuterà non tanto a scoprire sentimenti nuovi in sé 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 dov'è il centro della ferita per portarvi con frutto il bisturi della poesia<sup>23</sup>.

In questo senso, nella prima metà del Novecento Saba è senz'altro l'autore italiano che più di tutti ha interiorizzato la psicoanalisi freudiana, integrandola organicamente nella sua visione del mondo e riutilizzandola creativamente. «Basterebbe un semplice spoglio di termini specifici in *Storia e cronistoria*, *Scorciatoie* e *Ricordi*, per accorgersi che Saba ha il lessico psicoanalitico più esteso di tutti gli scrittori italiani, anche dei “novissimi”»<sup>24</sup>.

---

<sup>20</sup> Ivi, p. 156.

<sup>21</sup> Ivi, p. 200.

<sup>22</sup> Ivi, p. 199.

<sup>23</sup> Ivi, p. 414.

<sup>24</sup> Ivi, p. 421.



La triestinità ha svolto invece un ruolo secondario nell'avvicinare Saba a Nietzsche, che era penetrato tempestivamente nella cultura letteraria italiana, anche se con interpretazioni spesso fuorvianti, schiacciate sugli aspetti dell'individualismo, del vitalismo e del «vivere pericolosamente»<sup>25</sup>. Questo era senz'altro il Nietzsche preferito in ambiente vociano, talvolta accolto senza riserve, talvolta corretto moralisticamente e integrato con un sogno di reintegrazione nell'ordine sociale, come si può riscontrare in opere quali *Il mio Carso* di Slataper. In altri casi, come in alcuni scritti di Papini, il prospettivismo nietzschiano alimentava una forma di critica della cultura e dei costumi tanto incendiaria quanto sconclusionata, poiché priva di spessore storico-genealogico. Nella formazione di Saba, accanto a questo Nietzsche – certamente presente, anche se in toni più smorzati rispetto all'entusiasmo di certi vociani – ha contato certamente anche un Nietzsche «psicologo», per molti versi prefiguratore di Freud, che si incontra in passi come questo:

Per un lunghissimo tratto di tempo, si è considerato il pensiero consapevole come il pensiero in generale: soltanto oggi, ci balugina la verità che la maggior parte del nostro produrre spirituale si svolga senza che ne siamo coscienti, senza che lo avvertiamo<sup>26</sup>.

Prima della «scoperta» di Freud, Nietzsche ha avvicinato Saba a una visione dell'uomo e della vita interiore compiutamente novecentesca, ma che nella cultura italiana, egemonizzata dall'idealismo crociano, difficilmente poteva essere apprezzata.

Le peculiarità del confronto tra Saba e Nietzsche si ritrovano anche nell'adesione selettiva del triestino rispetto al vitalismo: Saba accetta certamente l'idea della «*vita come mezzo della conoscenza*»<sup>27</sup> e della ritrovata spontaneità come liberazione dall'«istinto del gregge», ma espunge dal vitalismo nietzschiano qualunque tentazione di superomismo, prendendo così distanza dal modello dannunziano e dai suoi imitatori. L'interpretazione sabiana del vitalismo era, per certi versi, decisamente più fedele ai testi nietzschiani rispetto a molte rivisitazioni letterarie primonovecentesche, come si può osservare in passi come il seguente: «In essi [negli artisti], infatti, questa loro sottile forza cessa di

---

<sup>25</sup> F. Nietzsche, *La gaia scienza e idilli di Messina*, Milano, Adelphi, 1977, p. 204.

<sup>26</sup> Ivi, p. 236.

<sup>27</sup> Ivi, p. 230.

solito, laddove cessa l'arte e comincia la vita; *noi*, invece, vogliamo essere i poeti della nostra vita e in primo luogo nelle cose minime e più quotidiane»<sup>28</sup>.

Infine, per Saba dovevano essere di un certo interesse alcune considerazioni di Nietzsche sul popolo ebraico:

gli Ebrei, quel popolo sacerdotale che ha saputo infine prendersi soddisfazione dei propri nemici e dominatori unicamente attraverso una radicale trasvalutazione dei loro valori, dunque attraverso un atto improntato alla *più spirituale vendetta*. Sono stati gli Ebrei ad avere osato [...] il rovesciamento dell'aristocratica equazione di valore (buono = nobile = potente = bello = felice = caro agli dèi), ovverossia «i miserabili soltanto sono i buoni; solo i poveri, gl'impotenti, gli umili sono i buoni, i sofferenti, gli indigenti, gli infermi, i deformati sono anche gli unici devoti, gli unici uomini pii, per i quali soli esiste una beatitudine»<sup>29</sup>.

Dunque, se da Weininger Saba riprende idee legate soprattutto alla «psicologia dell'ebreo», da Nietzsche trae non pochi spunti per l'analisi e la critica di alcuni valori tipicamente attribuiti alla comunità ebraica: «il peccato è un sentimento ebraico e un'invenzione ebraica»<sup>30</sup>; «così vuole il sentimento ebraico, per il quale tutto quel che è naturale costituisce una cosa indegna in sé»<sup>31</sup>.

Alla luce delle osservazioni appena avanzate, riguardanti il rapporto con le forme e i modelli culturali sabiani, bisogna pensare al *Canzoniere* come a un'opera bifronte, che da un lato guarda con ammirazione alla poesia del tardo Ottocento e alla tradizione romantico-risorgimentale, dall'altro segue con infallibile istinto le tracce che portano al cuore del Novecento poetico e a fare i conti con i suoi problemi fondamentali. Come ha perfettamente riassunto Sereni nel corso di un'intervista, infatti, la poesia di Saba è composta di

---

<sup>28</sup> Ivi, p. 216.

<sup>29</sup> F. Nietzsche, *Genealogia della morale. Uno scritto polemico*, Milano, Adelphi, 1984, pp. 22-23.

<sup>30</sup> Nietzsche, *La gaia scienza* cit., p. 168.

<sup>31</sup> Ivi, p. 169.

Immediatezza, antiletteratura [...] guerra alla poesia troppo e soltanto poesia, comunicazione diretta con l'inconscio; è questo, press'a poco, il suo credo poetico. [...] Fedi, queste, non concetti: una appassionata poetica romantica illimpidita da un'esperienza psicanalitica<sup>32</sup>.

Per riconoscere e tracciare l'azione della funzione Saba, diventa dunque fondamentale distinguere gli elementi di retroguardia da quelli di modernità che si incontrano nel *Canzoniere*. L'aggiornamento di certe posizioni romantiche, lo straniamento dei modi e delle forme tradizionali, le immissioni di nuovi *topoi* e di nuove modalità di costruzione del soggetto e della realtà che lo circonda: sono questi gli elementi che hanno fornito un modello per le nuove esigenze espressive dei giovani poeti. Tener presente la condizione liminare di Saba, in bilico non solo tra due secoli, ma soprattutto tra due modi di pensare e di scrivere poesia, è infatti indispensabile per distinguere i casi nei quali esiste un contatto produttivo tra Saba e un secondo autore, da altri casi, nei quali entrambi si sono rifatti a uno stesso modello, ma senza che esista un rapporto significativo tra Saba e l'autore in questione.

Come esempio di errore nel quale si può incorrere vorrei discutere rapidamente la possibile influenza di Saba sul giovane Caproni, prendendo in considerazione le sue prime tre raccolte: *Come un'allegoria*, *Ballo a Fontanigorda* e *Finzioni*. I punti di contatto tra la poesia di Saba e i testi caproniani sembrano essere molteplici: a cominciare dal «piacere sensuale dei corpi adolescenti»<sup>33</sup>, alla rappresentazione impressionistica, all'impiego di versi parisillabi e cantabili, fino a una certa stilizzazione del paesaggio naturalistico. Tuttavia questi elementi si possono ritrovare facilmente anche nella tradizione lirica ottocentesca, di cui Caproni era attento lettore:

presi come modello il poeta che credevo di amare meno, ovvero Giosuè Carducci; il Carducci impressionista, che io, da buon livornese, definivo «macchiaiolo». Così, a denti stretti, ricominciai, e nella scia delle «canzonette» carducciane (come «La nebbia agl'irti colli» e «L'albero a cui tendevi») scrissi versi come «Dopo la pioggia la terra / è un frutto appena sbucciato». Ecco: questa è proprio la mia prima poesia, datata 1932<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> U. Saba, V. Sereni, *Il cerchio imperfetto. Lettere 1946-1954*, a cura di C. Gibellini, Milano, Archinto, 2010, p. 214.

<sup>33</sup> F. Fortini, *I poeti del Novecento*, Roma, Donzelli, 2017, p. 67.

<sup>34</sup> Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti* cit., p. 179.

Al contrario, a quest'altezza cronologica Caproni non ha accolto quegli elementi che fanno la modernità di Saba, e che per adesso elenco solo in forma sintetica: ampliamento del materiale poetabile, trattamento serio – non necessariamente sublime – del quotidiano, creazioni di personaggi poetici, impostazione narrativa dell'impianto testuale. Se ne può concludere che il primo Caproni non risenta in profondità dell'influenza sabiana, e che le convergenze esistenti tra le loro poetiche siano dovute ai comuni modelli ottocenteschi. A riprova di quanto appena affermato, propongo il confronto tra due passi, il primo sabiano, il secondo caproniano, che presentano lampanti punti di contatto. La prima poesia è *Contovello*, in *Ultime cose* (1935-1938):

Un uomo inaffia il suo campo. Poi scende  
così erta del monte una scaletta,  
che pare, come avanza, il piede metta  
nel vuoto. Il mare sterminato è sotto.

Ricompare. Si affanna ancora attorno  
quel ritaglio di terra grigia, ingombra  
di sterpi, a fiore del sasso. Seduto  
all'osteria, bevo quest'aspro vino.

Di Caproni invece riporto *Borgoratti*, raccolta in *Come un'allegoria* (1932-1935):

Anche le vampe fiorite  
ai balconi di questo paese,  
labile memoria ormai  
dimentica la sera.

Come un'allegoria,  
una fanciulla appare  
sulla porta dell'osteria.  
Alle sue spalle è un vociare  
confuso d'uomini – e l'aspro  
odor del vino.

Nonostante *Contovello* sia attraversata da una nota cupa non rinvenibile in *Borgoratti* – e questo sia per la raffigurazione frammentaria della dura vita contadina, sia per l'uso di

endecasillabi dall'andatura lenta e in qualche modo solenne, sia per la sintassi franta – tuttavia il motivo dell'osteria (ricorrente tanto in Saba quanto in Caproni) e il fortissimo parallelismo tra i versi finali («bevo quest'aspro vino», «e l'aspro / odor del vino») sembrano consentire l'accostamento tra i due testi. Proprio l'aggettivo «aspro» accostato a «vino» però ci aiuta a risalire al vero modello dei due testi: *San Martino* di Carducci:

La nebbia a gl'irti colli  
piovigginando sale,  
e sotto il maestrale  
urla e biancheggia il mar;

ma per le vie del borgo  
dal ribollir de' tini  
va l'aspro odor de i vini  
l'anime a rallegrar.

Il comune modello carducciano infatti spiega innanzitutto le somiglianze tra *Borgoratti* e *Contovello*, a partire dall'omologia tra i titoli: tutti e tre i testi, infatti, vengono intitolati con il nome del luogo in cui si svolgono le azioni descritte. Ancora più significativo, tuttavia, è rilevare le differenze: mentre il giovane Caproni riproduce, seppur in chiave meno entusiastica, il fermento umano che in *San Martino* era legato alla maturazione del vino nuovo, al contrario Saba mantiene una serie di elementi che Caproni scarta – come l'ambientazione in un paese rurale (*Borgoratti* invece è un quartiere di Genova) o il «mare sterminato» –, ma allo stesso tempo rovescia l'energia vitale che attraversa il borgo carducciano, portando invece in primo piano le fatiche del lavoro agricolo.

In aggiunta a questo, anche le date dei componimenti concorrono a invalidare l'esistenza di un legame tra il testo sabiano e quello caproniano. *Contovello* infatti è stata composta tra il 1935 e il 1938, ma appare in rivista solo nel 1942<sup>35</sup>, mentre *Borgoratti* era già ultimata nel 1934<sup>36</sup>. Dunque per motivi di datazione è impossibile pensare a un'influenza del testo sabiano su quello caproniano; d'altro canto, oltre a non avere prove del fatto che Saba fosse entrato così presto in contatto con la poesia di Caproni, è difficile sostenere che *Borgoratti* abbia avuto qualche incidenza su *Contovello*, se non altro perché la

---

<sup>35</sup> U. Saba, *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara, Milano, Mondadori, 1988, p. 1077.

<sup>36</sup> G. Caproni, *L'opera in versi*, a cura di L. Zuliani, Milano, Mondadori, 1998, p. 1065.

presenza del modello carducciano spiega in maniera più economica e meno arrischiata molti passaggi del testo sabiano. Se ne deve concludere allora che all'interno di un lasso di tempo abbastanza ristretto (diciamo tra il 1934 e il 1938) Saba e Caproni, utilizzando la stessa fonte, ma senza avere tra loro contatti diretti, abbiano raggiunto in maniera indipendente esiti testuali ricchi di confluenze e affinità. Solo nel secondo dopoguerra Caproni si farà attento lettore del triestino, la cui opera sarà una risorsa fondamentale per andare oltre *Cronistoria* (la raccolta caproniana che più risente dell'influenza di Montale), prima con qualche incertezza nel *Passaggio d'Enea*, poi con maggiore coerenza stilistica e lessicale nel *Seme del piangere*.

### **La lingua di Saba e il rapporto col melodramma**

Il fatto che la ricerca stilistica di Saba si muova nella direzione di un sempre incerto equilibrio tra spinte contrapposte, divisa com'è tra conservatorismo e sabotaggio formale, tra Ottocento e Novecento, trova conferma anche nell'uso che Saba fa della sintassi e del lessico. La descrizione più sintetica ma comunque accurata della lingua sabiana è quella fornita da Mengaldo, che individua come peculiarità linguistica del *Canzoniere* quella di comporre un «impasto di aulico e quotidiano»<sup>37</sup>. In estrema sintesi, per quanto riguarda la componente aulica, possiamo notare la presenza di «i» prostetiche, come in «istoria», «istrada», «istesso»; ritrazioni d'accento come in «prèsago», «ippocàstano»; forme auliche come «rio», «tosco», «opra», «frale», «desio», «decembre»; assenza dell'articolo con l'aggettivo possessivo<sup>38</sup>, ma anche «apocopi, allotropi dotti, monottonghi aulici»<sup>39</sup>. Dal punto di vista sintattico, Polato ha evidenziato l'abbondanza delle inversioni<sup>40</sup>, che soprattutto nelle prime raccolte vengono impiegate per ragioni di rima o prosodiche, per salvare la regolarità delle forme chiuse o delle accentazioni nell'endecasillabo<sup>41</sup>. In altri casi tuttavia l'inversione non svolge alcun servizio di regolazione, ma ha lo scopo di creare accostamenti antitetici: «L'anima mia che una sua pena ha vinta, / con occhi *nuovi nell'antica sera*» (*Dopo la tristezza*, corsivo mio). Piuttosto frequente è anche il ricorso alle similitudini<sup>42</sup>, spesso impiegate allo scopo di fornire un referente concreto a un

---

<sup>37</sup> P.V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 189.

<sup>38</sup> J. Galavotti, «Un lavoro non breve e non facile». *Itinerari variantistici nel Canzoniere 1921 di Umberto Saba*, tesi di laurea, 2014, p. 28.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> L. Polato, *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Milano, Franco Angeli, 1994, pp. 39-52.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>42</sup> *Ivi*, pp. 67-74.

elemento astratto: «Brilla come un ghiacciuolo l'odio» (*Solo*). La preminenza della similitudine rispetto alla metafora – che comunque non manca nel *Canzoniere* – assume un valore particolarmente significativo, in quanto entra in netta contrapposizione con le poetiche ermetiche, che invece privilegiavano i processi metaforici o analogici.

In generale, tuttavia, bisogna sottolineare che le componenti auliche della lingua sabiana si concentrano al livello della sintassi, mentre è nel lessico che si ritrova il maggior numero di elementi riferibili al quotidiano o addirittura all'oralità. Alcune interessanti osservazioni in questo senso provengono da uno studio<sup>43</sup> di Girardi che, pur prendendo in analisi il *Canzoniere* del 1921, trae delle conclusioni che, nel complesso, possono valere anche per la versione finale dell'opera sabiana. Innanzitutto segnala la sostanziale minoranza degli aulicismi esposti, a fronte di una lingua con alta frequenza di termini comuni come «casa», «vita», «cosa», «grande», «dolce», «vedere», «fare», e di elementi propri della narrazione e del dialogo, i vari «dire», «rispondere», «ora», «ancora», «poi». Girardi aggiunge poi, nel novero degli elementi di questo lessico inclusivo, nomi propri («Umberto», «Guido», «Nino», «Lina»), nomi di professioni («lavoranti», «operai», «sartina», «fattore»), oggetti comuni («bigliardo», «branda», «insalata»), termini militari («bersaglieri», «coscritto», «camerata»). Rilevanti anche le tangenze col verismo poetico minore, in particolare Betteloni<sup>44</sup>, («molo», «palma», «pino», «cane», «marito», «monelli») e con il linguaggio dei crepuscolari (diminutivi come «fanciulletto», «corpicciolo», «arboscello»; oggetti come «bolle di sapone»; luoghi come «fattoria», «magazzino»; umanità bassa come «prostituta», «friggitore»; aggettivi come «sfacciato», «vigoroso»).

Oltre a rilevare l'uso di un lessico generalmente medio, tra gli elementi più scopertamente colloquiali si possono indicare l'uso frequente di determinazione di tempo e luogo («ero là», «qui andiamo», «è notte», «qualche passo più in là»); la precisione nei riferimenti toponomastici, specialmente per quanto riguarda le vie e i luoghi di Trieste; gli aggettivi dimostrativi e indefiniti, che contribuiscono a creare un senso di immediatezza del dettato, di una voce viva e parlante<sup>45</sup>; la disponibilità di Saba all'impiego di aggettivi qualificativi «rasoterra» come «buono» e «bello»<sup>46</sup>. Non mancano neppure espressioni popolari o gergali, inserite sia nei discorsi dei personaggi che si incontrano nel *Canzoniere*, sia nelle

---

<sup>43</sup> A. Girardi, *Prosa in versi. Da Pascoli a Giudici*, Padova, Esedra, 2001, pp. 75-93.

<sup>44</sup> Ivi, p. 86.

<sup>45</sup> Polato, *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea* cit., pp. 53-54, nota.

<sup>46</sup> Ivi, p. 62.

parole dell'io lirico: «fare il gran signore / col mio vero dolore» (*Nuovi versi alla Lina, VIII*). Un brusco abbassamento di registro è generato dalla riproduzione di scorrettezze grafiche, soprattutto nell'ambito di testi che riguardano l'esperienza della guerra («che ben di sé poté scrivere: *Io sono / un cuore che con quista molti quori*», *Zaccaria, III*), oppure dalla presenza di dialettismi («Tu la guardi e rispondi: “*Podi minga*», *Nino*). Tra le figure retoriche, le esclamazioni e l'abbondanza delle iterazioni sono certamente quelle che contribuiscono maggiormente a determinare il tono popolare – ma di una popolarità strettamente legata alla lingua melodrammatica – del *Canzoniere*. In alcuni casi, queste figure vengono accostate per aumentare l'enfasi del dettato: «Una donna! una ben piccola cosa, / una cosa, Dio mio, tanto meschina; / poi una come lei [...]» (*Nuovi versi alla Lina, I*). Tra gli elementi sintattici propri della lingua colloquiale, Polato ha isolato il discorso diretto, il dialogo, il racconto, il soliloquio («Poi esco, e penso: Vado all'Isoletta?» *Al Panopticum*)<sup>47</sup>. Notevole anche la presenza di frasi nominali, che in Saba assumono un tono medio, ben lontano dalle elencazioni caotiche che saranno di Montale prima, di certo ermetismo poi, e che nulla hanno a che fare con la colloquialità, ma servono a mimare la percezione di un mondo frammentato.

Volendo trarre le somme, possiamo dire che in Saba la componente aulica, assicurata dall'impianto metrico-formale, dall'istituto della rima e dall'alta frequenza delle inversioni sintattiche, costituisce il necessario puntello all'abbassamento lessicale e all'ampliamento del materiale poetabile, che rappresentano senz'altro gli elementi di novità più vistosi del *Canzoniere*, e pertanto più respingenti per il pubblico italiano del primo Novecento. A questo proposito Debenedetti parla di un principio «proporzionalità inversa»<sup>48</sup>, operante come una sorta di super-io formale che, di volta in volta, porta Saba a ricorrere a forme chiuse quando si trova alle prese con realtà particolarmente umili o antiletterarie (si pensi, ad esempio, alla serie di sonetti dei *Versi militari*), oppure infittisce aulicismi e arcaismi in presenza di forme metriche meno compatte o prive di rima. In altri casi, infine la rappresentazione del mondo della prosa viene risolledata dalla disponibilità di Saba al canto, ottenuto per lo più tramite l'alternarsi di crescenti e cadute nell'intonazione, le variazioni nel tono e nel ritmo. In questo senso, come ha ben sottolineato Mengaldo<sup>49</sup>, in Saba quotidiano non significa mai prosastico, poiché il principio di proporzionalità inversa fa in modo che anche il lessico e gli ambienti più

---

<sup>47</sup> Ivi, pp. 54-67.

<sup>48</sup> Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento* cit., pp. 167-168.

<sup>49</sup> Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento* cit., p. 189.



quotidiani vengano risollevati a una dignità lirica o melodrammatica. La distanza che Saba abbatte da un lato, ampliando le possibilità del dicibile, dall'altro la riafferma tramite gli artifici della sintassi e della metrica. Come spiega Saba in una lettera a Sereni,

la mia concezione della poesia è un'altra: niente letteratura (voglio dire il meno possibile; ogni nave ha bisogno, per galleggiare, di un po' di zavorra); molta vita, niente trasposizioni su piani astratti, molto invece di quella GRANDE IMMENSA RARA COSA che è la sublimazione<sup>50</sup>.

In questa maniera, nonostante l'inedita apertura verbale del *Canzoniere*, Saba dimostra di condividere l'opinione, largamente accettata dai suoi contemporanei, che quello della poesia è un linguaggio speciale, differente dal linguaggio della «tribù». Tuttavia è innegabile che in Saba le strategie di distinzione portano a risultati del tutto idiosincratici, che Mengaldo, giustamente, si rifiuta di ricollegare esclusivamente alle particolarità dell'ambiente culturale triestino, ma spiega come l'interazione di sette fattori<sup>51</sup>: 1) alcuni arcaismi, soprattutto nelle poesie giovanili, potevano ancora essere presenti all'epoca; 2) Saba crede nella sacralità della poesia, per cui vuole distinguerla dal linguaggio standard; 3) la componente aulica ha la funzione di argine e difesa della nevrosi, ma anche di riscatto del materiale prosastico; 4) Saba concepisce la sua opera come canto, in continuità col melodramma; 5) il tradizionalismo linguistico si accompagnerebbe a quello metrico; 6) formandosi nel clima irredentista, Saba omaggia la lingua italiana salvaguardandone gli istituti tradizionali; 7) l'antichità del linguaggio sabiano sarebbe funzionale al suo mito delle origini, alla sua concezione del passato come luogo di verità. Di questi fattori, proverò ad approfondire il numero tre, che mi pare il più coinvolto in «quella GRANDE IMMENSA RARA COSA che è la sublimazione», e il numero quattro, cercando di mettere in luce alcuni aspetti che legano Saba all'«immaginazione melodrammatica».

Volendo considerare sotto il punto di vista freudiano il sistema stilistico di Saba, e in particolare il suo elemento centrale, ovvero l'opposizione tra aulico e quotidiano, mi pare che il processo di sublimazione segua un percorso non lineare, ma prenda il via da un'iniziale desublimazione discorsiva (nel senso che Saba vuole parlare, e di fatto parla, di realtà o temi solitamente sottoposti a censura poetica) per poi concludersi con una

---

<sup>50</sup> Saba, Sereni, *Il cerchio imperfetto* cit., p. 54.

<sup>51</sup> P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Quinta serie*, Roma, Carocci, 2017, pp. 112-113.

risublimazione linguistica, che si traduce nell'artificiosità sintattica, nel gusto per gli aulicismi e nell'elevazione di motivi basso-creaturali. Il risultato finale è, evidentemente, una formazione di compromesso, nella quale la rappresentazione di un reale dimesso, oppure l'espressione di zone oscure della personalità e della psiche, assumono dignità lirica e significato universale, e in questo modo risultano esposti e occultati nello stesso momento. In questo senso, vale la pena rileggere il modo in cui Saba descrive il processo di sublimazione in *Storia e cronistoria del Canzoniere*. Il suo discorso parte da una critica mossa da Gargiulo, il quale lo accusava di «mancanza di *astrazione lirica*».

È giusto – commenta Saba. Solo che, al posto dell'astrazione (che a noi è sempre un po' sospetta, che si può con l'ingegno perfino «fabbricare»; negli ultimi anni se n'è fabbricata, in Italia e fuori d'Italia, a tonnellate), Saba ha un'altra cosa, che non si può, questa, fabbricare, che è – nell'arte come nella vita – infinitamente rara e preziosa, che nemmeno Saba – si capisce – ha sempre. Vogliamo dire la *sublimazione*<sup>52</sup>.

A questo punto Saba riporta due quartine della *Casa della mia nutrice (Cuor morituro)*, nelle quali, dal suo punto di vista, la sublimazione poetica avrebbe avuto un esito particolarmente felice:

Perché dai suoi negozi al tuo beato  
pendio torna chi corse  
così lontano? Forse  
sta per morire? O forse è innamorato?

Ama forse chi amare egli non deve,  
o in silenzio soltanto,  
fin che a un sorriso il pianto  
matura, e un dono la vita riceve?

Successivamente commenta:

---

<sup>52</sup> U. Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere* cit., p. 342.

Il «dato quotidiano» permane nei versi citati (vi sono perfino «i negozi», cioè la bottega di Via San Nicolò): ma bottega amori vita di Saba, tutto, per quel processo che abbiamo chiamato di sublimazione e che non può essere che spontaneo, è portato su un piano piuttosto elevato<sup>53</sup>.

La desublimazione discorsiva, dunque, agisce sul piano dell'*inventio*, e permette a Saba di ampliare lo spettro del dicibile nella direzione del basso, il che comprende tanto l'inclusione di parti di realtà tradizionalmente considerate impoetiche, quanto l'analisi di zone profonde e scabrose del sentimento umano. Esiste infatti una «partizione del sensibile»<sup>54</sup> (di cui mi occuperò più diffusamente in seguito) che sottrae allo sguardo lirico una serie di aspetti del reale, per lo più legati all'ambito del creaturale, generando una serie di effetti sull'*inventio* e sull'*elocutio* dei poeti. Questi effetti convergono in un punto preciso: il poeta lirico prova vergogna per la condizione umana, come lo stesso Saba afferma in una lettera a Borlenghi: «mi sono persuaso una ultima volta che gli italiani [...] non sopportano, in poesia, la vita, senza averla preventivamente uccisa e mummificata»<sup>55</sup>. Al contrario Saba, che è un poeta 'spudorato', impiega il processo di desublimazione discorsiva per restituire visibilità agli elementi rimossi.

All'interno di questo meccanismo, la risublimazione è la foglia di fico, o i veli con cui Daniele da Volterra copre le nudità del *Giudizio universale*. Questo secondo processo sfrutta in primo luogo il conservatorismo formale e le inversioni sintattiche, ma anche la ricercatezza intonativa e melodica, allo scopo di ridare dignità lirica a quelle parti di mondo cui questa dignità era tradizionalmente negata. Ciò che aveva aggirato la prima censura ne incontra una seconda, più morbida, ma comunque sempre vigile. In questa maniera la risublimazione riattiva un quantitativo minimo di quelle difese che la desublimazione iniziale aveva fatto abbassare, consentendo alla lirica di conservare almeno le sue prerogative basilari e comunicative, senza dissolversi contro le spinte disgreganti del materiale non sublimato. Tutto questo lo aveva già intuito Fortini, quando scriveva che il rispetto dei rituali formali e «gli arcaismi linguistici [...] avrebbero potuto costituire un punto di forza per la sua [di Saba] poesia, bisognosa di uno schermo e di una mediazione proprio per la sua natura autobiografica e autoanalitica»<sup>56</sup>. È così, grazie alla

---

<sup>53</sup> U. Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere* cit., p. 343.

<sup>54</sup> J. Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris, Fabrique, 2000.

<sup>55</sup> U. Saba, *La spada d'amore. Lettere scelte 1902-1957*, a cura di A. Marcovecchio, Milano, Mondadori, 1983, pp. 158-159.

<sup>56</sup> Fortini, *I poeti del Novecento* cit., p. 60.

desublimazione discorsiva e alla risublimazione linguistica, che la poesia di Saba riesce a rifuggire dal prosastico restando quotidiana, «rasoterra».

Le tracce testuali di questo meccanismo sono particolarmente evidenti nei momenti in cui producono un effetto palesemente eufemistico, o comunque quando coinvolgono aspetti del mondo esteriore che da subito permettono di riconoscere i segni della risublimazione. Tra i molti esempi possibili, si veda *Fanciulle, I*:

[...] Salda fanciulla,  
cui fascia l'amorosa  
zona selvetta ombrosa,  
vago pudore di natura. Nulla,

altro ha nulla. Due ancora tondeggianti  
poma con grazia unite  
pare chiamino il mite  
castigo della fanciullezza. [...]

Più sfuggenti possono essere i casi in cui il processo di desublimazione-risublimazione riguarda dati della vita interiore di Saba, come avveniva, ad esempio, nei versi della *Casa della mia nutrice* ricordati poco fa. Infatti, come è naturale, la poesia di Saba, pur così intimista ed effusiva, è molto lontana dall'essere una nuda confessione: l'autore si preoccupa costantemente di impedire che determinati impulsi, della cui esistenza era ben cosciente, emergessero in maniera eccessivamente esplicita. Come abbiamo già notato, il risultato è una formazione di compromesso, in cui i contenuti scabrosi vengono contemporaneamente mostrati e nascosti, desublimati e risublimati.

Tra i contenuti psichici che Saba si sforza di risublimare, quello più difficilmente addomesticabile, ma anche quello in cui i segni della sublimazione sono più lampanti, è sicuramente la nevrosi. Gli ostacoli incontrati da Saba nella resa poetica della nevrosi si ritrovano in lettere, come quella inviata a Montale il 23 febbraio 1937, nel quale Saba scrive:

Secondo me, qualunque sentimento ha diritto a l'espressione poetica, pure che sia un sentimento CHIARO e non parta da un equivoco interno. Ora gli equivoci psicologici sono la cosa che non posso più sopportare; il Canzoniere e non il Canzoniere solamente ne formicola<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> *Lettere di Saba a Montale*, a cura di M.A. Grignani, in «Autografo», 1, 3, 1984, pp. 57-73, p. 64.

A questo punto Saba chiarisce che in *A mamma*, nonostante non sia tra i suoi testi prediletti, tuttavia è soddisfatto di come «l'attaccamento ambivalente alla madre di un giovane ammalato di nevrosi»<sup>58</sup> sia espresso senza equivoci, con grande chiarezza d'intenti. Al contrario, non è convinto di ristampare *L'ultima tenerezza* poiché qui la nevrosi si intromette contro la volontà dell'autore e ne sconvolge il progetto iniziale, che era quello di comporre una poesia d'amore. Dal punto di vista di Saba, dunque, *L'ultima tenerezza* è un testo fallito in quanto la nevrosi sfugge alla sublimazione e si manifesta in maniera troppo violenta. Realisticamente i versi incriminati sono quelli dell'ultima strofa, nei quali in effetti l'ambivalenza affettiva nei confronti della moglie è decisamente scoperta:

Ti vedo, mia povera Lina,  
ti vedo, e alla gola mi serra  
l'angoscia; non gracil bambina,  
non giovanetta alle compagne invisita,  
morta ti vedo; e son io che t'ho uccisa.  
«Levati, se pur m'ami, amor mio santo;  
levati, ed anche mi sorridi un poco.  
Or che non vedi ch'è stato per gioco,  
perché t'amavo, e non sapevo io accanto  
viverti, e lontananza il cor ne spezza?»  
Non risponde; pietà no, non la stringe  
di chi solo da lei sofferse tanto,  
se per farmi morir morta s'infinge.  
«Mi dici che sarà, se non rispondi,  
che sarà della mia povera vita  
se non apri i dolenti occhi che ascondi?»  
Un'infinita attonita dolcezza  
s'incide sulla faccia ben smagrita,  
alta quiete dopo la procella.  
«Ora mi porteranno alla Cappella  
dei morti, marcirà sotto la terra  
la tua Lina che un giorno era sì bella».

---

<sup>58</sup> *Ibidem*.

Così ti vedo; e dopo tanta guerra,  
dopo tante per te notti affannose,  
dentro il mio cuore a Dio rendo amorose  
grazie per non averti ancora uccisa.

Il trattamento della nevrosi all'interno del *Canzoniere* si potrebbe spiegare così: la nevrosi è un elemento centrale nell'opera sabiana, ed è presente sia come risorsa tematica («Notte e giorno un pensiero aver coatto / estraneo a me, non mai da me diviso», *Autobiografia, IX*), sia come principio di organizzazione formale (penso, ad esempio, alle «voci discordi» che compongono le *Fughe*); la nevrosi tuttavia non è mai la posizione da cui parla l'io lirico. Voglio dire che la nevrosi può essere oggetto, ma non soggetto del discorso, non prende mai direttamente la parola: la personalità poetica che Saba vuole costruire all'interno del *Canzoniere* aspira alla guarigione («Il *Canzoniere* [...] Fu appena un'opera di aspirazione alla salute»<sup>59</sup>), ovvero all'interezza («Della più assidua pena, / della miseria più dura e nascosta, / anima, noi faremo oggi un poema», *Verso casa*). Se nel *Canzoniere* si può rintracciare la presenza di vari «Saba» – il Saba asociale e orgoglioso della propria diversità, il Saba desideroso di immergersi nella collettività, il Saba amante appassionato, il Saba padre e marito –, pesa l'assenza di un Saba nevrotico, che si può intravedere solo di sfuggita, in rapidi scorci, come quello che ci offre *L'ultima tenerezza*. Quando compone poesie, infatti, Saba sceglie di non abbandonarsi mai a quelle forze disgreganti che, se avesse concesso il diritto alla nevrosi di farsi soggetto parlante, avrebbero portato la sua scrittura molto lontano da quel «filo d'oro della tradizione» a cui Saba aspira a riallacciarsi. Le tracce testuali esplicite del Saba nevrotico, tuttavia, esistono, e si possono osservare facilmente non nel *Canzoniere*, ma in contesti meno sorvegliati come quello delle lettere. Nei versi, al contrario, la nevrosi ossessiva si può osservare esclusivamente in controtuce, come esigenza di chiusura formale che consenta l'emersione di contenuti intimi profondi e difficilmente accettabili dall'io. Come sostiene Fortini, infatti, «La forma del rito (culto, celebrazione, liturgia, metrica) è controllo dell'individualità emergente e si costituisce quale argine alle tendenze disgregatrici»<sup>60</sup>. Di fronte dunque all'urgere di un contenuto potenzialmente destabilizzante, il rispetto dei rituali formali costituisce un contrappeso e, al contempo, un lasciapassare, poiché

---

<sup>59</sup> Saba, *La spada d'amore* cit., p. 238.

<sup>60</sup> F. Fortini, cit. in G. Mazzoni, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002, p. 20.

consente l'emersione del contenuto senza mettere in crisi il soggetto. La forma, in questo senso, svolge una funzione di mediazione tra inconscio – garantendogli la possibilità di esprimersi – e super-io – facendo sì che l'aggiramento della censura non sia percepito come dannoso per l'io.

Veniamo ora ai rapporti tra la lingua di Saba e il melodramma. Prima di procedere all'analisi, sarà necessario chiarire alcuni punti riguardanti il progetto linguistico di Saba, soprattutto per quel che riguarda la sua intenzionalità. Abbiamo detto, e ciò è sostenuto da innumerevoli prove testuali, che la lingua del *Canzoniere* è intrisa di elementi aulici e tradizionali, i quali influenzano metrica, lessico e sintassi. Il conservatorismo linguistico di Saba, tuttavia, non è motivato da nessuna idea di ritorno all'ordine, o di visione delle istituzioni formali come sede di valori estetici trascendenti. Per Saba il valore della tradizione non sta nella distanza che questa pone tra sé e il presente, ma, al contrario, nella sua perenne attualità e «popolarità». La tradizione che intende Saba non è un repertorio per eruditi, a cui si accede con studio e fatica e destinata alla comprensione di pochi; è invece una tradizione concepita in un'ottica prettamente romantica, e cioè come sostrato culturale e linguistico che accomuna i membri di un gruppo, fornisce loro identità e valori. Dal suo punto di vista, infatti, la tradizione lirica italiana era una tradizione assolutamente viva, intrisa di spirito popolare, e perciò era un punto di partenza indispensabile per un poeta che, come Saba, adottava la postura, decisamente ottocentesca, del poeta come rappresentante della propria comunità («Pianse e capì per tutti era il suo motto», *Tre poesie alla musa*, III). Inoltre, la tradizione garantiva la comunicabilità del messaggio, poiché il repertorio di forme e modi che mette a disposizione è un patrimonio comune, che qualsiasi membro del gruppo può riconoscere e interpretare. In questo senso, siamo all'esatto opposto dell'oscurità ricercata dalla lirica pura. Saba dunque concepisce i rituali formali non come una convenzione, ma come una componente connaturata al modo di parlare e di esprimersi di un popolo, tanto che qualunque membro della comunità può, potenzialmente, accedere al patrimonio della tradizione, anche se solo il poeta riesce a dominarlo. Da questo punto di vista, è piuttosto emblematico l'autocommento che in *Storia e cronistoria del Canzoniere* Saba fa della poesia *Zaccaria* (in *Poesie scritte durante la guerra*):

Un giorno Saba sorprese il giovane soldato [Zaccaria] intento a scrivere di sé: «Io sono un cuore che con quista molti quori». Era (da «un cuore» in poi) un verso, anzi un endecasillabo perfetto. Saba lo conservò intatto; ne fece, coi suoi cari errori d'ortografia, il verso finale del

componimento. [...] Saba dice, a questo proposito, che l'endecasillabo è così connaturato allo spirito della nostra lingua che il popolo stesso ne fa, quando è commosso, involontariamente. Anche questo verso parve il colmo della non poesia<sup>61</sup>.

A questo punto, però, si pone un problema di ordine linguistico: in quale lingua doveva essere scritta una poesia che aspirava alla popolarità nella Trieste del primo Novecento? A quell'altezza temporale, infatti, l'italiano come lingua nazionale era impiegato soprattutto nella comunicazione scritta, o dalle classi sociali di estrazione molto alta, mentre lo scambio vivo nel resto della società avveniva tramite i dialetti. Una lingua che fosse nazionale e popolare, dunque, non era un oggetto già dato, ma andava costruita. Come sottolinea Mengaldo, infatti,

l'aspetto inizialmente iperletterario dell'italiano di Saba [...] non è valutabile fuori della peculiare situazione culturale di Trieste [...]: città fortemente isolata e in ritardo rispetto agli sviluppi della cultura italiana, in parte provinciale in parte cosmopolita, dove, tra uso quotidiano del dialetto e forte «superstrato» tedesco, l'italiano è assorbito nelle sue forme di lingua eminentemente scritta, letteraria e quindi con connotati vistosamente arcaizzanti e convenzionali<sup>62</sup>.

Tenuto conto che per Saba le forme della lirica italiana erano connaturate all'espressione e allo spirito popolari, la soluzione al problema linguistico che si trovava di fronte non poteva che apparirgli quella di rifarsi al repertorio e agli autori centrali della tradizione poetica. Per Saba, infatti, la letterarietà si trova in un rapporto di stretta continuità con il popolare, e la scelta di adottare una lingua speciale non aveva lo scopo di selezionare il suo uditorio, né di sminuire il valore della lingua d'uso (a cui d'altronde Saba attinge frequentemente); serviva, al contrario, per conferire alle parole del poeta un valore universale e per renderle accessibili a tutti, facendo leva su un sostrato culturale comune. Alla luce di tutto questo si può comprendere il motivo per cui, oltre alla tradizione lirica italiana, anche il melodramma dell'Ottocento abbia avuto un ruolo così importante nella costruzione della lingua sabiana. Negli anni della formazione culturale di Saba, infatti, il melodramma rappresentava un genere che potremmo definire di largo consumo, e richiamava un pubblico appartenente agli strati più disparati della popolazione. La trasversalità sociale dei suoi fruitori permetteva al melodramma di esercitare un'influenza

---

<sup>61</sup> Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere* cit., p. 176.

<sup>62</sup> P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 146.



notevole sull'immaginario collettivo, cosa di cui un contemporaneo di Saba come Palazzeschi si mostra ben consapevole:

*Il melodramma (da Via delle cento stelle)*

Non v'è dubbio che lo spirito italiano  
del nostro ultimo tempo  
si sia temprato al fuoco del melodramma.  
Il melodramma è l'esponente  
di questa nostra ormai invecchiata  
ma ancora resistente civiltà.  
Accettata tale premessa  
resta solo da domandarci  
se l'italiano  
melodrammatico per natura  
abbia creato il melodramma  
o il melodramma abbia creato lui  
melodrammatico di conseguenza.

Inoltre, prima della diffusione dei mezzi di comunicazione di massa – e in particolare della televisione, che dal dopoguerra ha fatto sì che si affermasse una versione standardizzata della lingua italiana, con effetti omologanti e facendo arretrare l'uso dei dialetti – il melodramma rappresentava uno dei pochi fattori di coesione linguistica offerti dal sistema letterario.

Allo stesso tempo, nel melodramma erano rimasti vivi una serie di tratti linguistici che oggi appaiono come decisamente marcati in senso letterario, ma che in quegli anni appartenevano a un codice che, pur essendo molto lontano dalla lingua d'uso, era accessibile a un pubblico vasto e variegato, lo stesso pubblico che assisteva alle rappresentazioni melodrammatiche. Tra la lirica della tradizione e il melodramma ottocentesco, dunque, non c'è opposizione ma continuità linguistica, tanto che nella lettura dei libretti d'opera Saba «pretendeva di trovare una specie di “humus” formato dai detriti della grande poesia del passato»<sup>63</sup>. Molti degli aulicismi e degli arcaismi utilizzati

---

<sup>63</sup> Il brano è tratto da U. Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, citato in A. Girardi, *Cinque storie stilistiche. Saba, Penna Bertolucci, Caproni, Sereni*, Genova, Marietti, 1987, p. 21.

da Saba, dunque, erano ben vivi nella tradizione del melodramma sette-ottocentesco<sup>64</sup>, e perciò, grazie alla loro penetrazione nella cultura popolare, potevano essere considerati come dei marchi di poeticità ad ampio accesso. Per tutte queste ragioni, Saba «coglie [...] nel melodramma dell'Ottocento», e in particolare nell'opera di Giuseppe Verdi, «un possibile punto d'attacco col mondo popolare»<sup>65</sup>:

[la fama] vale nulla o poco. Solo nei casi nei quali l'opera di un'artista coincida interamente col suo tempo, e che l'artista sia poco differenziato dal popolo per il quale scrive, canta o dipinge, e che la «fama» si trasformi in popolarità (Giuseppe Verdi) essa acquista un valore anche soggettivo<sup>66</sup>.

Cerchiamo ora di esplicitare alcuni degli elementi che la poesia del *Canzoniere* potrebbe aver mediato dal genere melodrammatico. Dal punto di vista linguistico, uno dei tratti più vistosi che lega il lessico sabiano a quello librettistico è la presenza di termini attinenti alla «sfera etico-psicologica»<sup>67</sup> («gelosia», «ozio»), ma anche, più in generale, dell'emotività e dei sentimenti. Tristezza, malinconia, dolore profondo, ma anche accensione improvvisa della passione o della forza vitale sono stati d'animo che accomunano l'io del *Canzoniere* agli eroi melodrammatici, senza contare che in alcuni casi l'espressione di tali sentimenti avviene apostrofando il personaggio che li suscita, e dunque all'interno di un impianto fortemente drammatizzato:

A un uomo in agonia  
davi conforto tu.  
Non scorderò mai più  
questo, Eleonora mia.

È in te non so qual cosa:  
una dolcezza strana,  
oggi in creatura umana  
quasi misteriosa.

---

<sup>64</sup> Girardi, *Cinque storie stilistiche* cit., p. 20.

<sup>65</sup> P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Torino, Einaudi, 2003, p. 14.

<sup>66</sup> Dalla lettera ad Amos Chiabov del 21 dicembre 1950, in *Il punto su Saba*, a cura di E. Guagnini, Roma-Bari, Laterza, 1987, pp. 136-137.

<sup>67</sup> Girardi, *Prosa in versi* cit., p. 86.

Io non so s'altri scerna  
quello che in te ho veduto.  
Un angelo ho veduto  
servire alla taverna.

Inoltre, come nel *Canzoniere*, anche nella scrittura librettistica si mescolano elementi quotidiani e elementi aulici o iperletterari<sup>68</sup>, poiché il melodramma rappresenta personaggi appartenenti a classi sociali disparate cogliendoli in scene di vita domestica, nelle quali hanno spesso un ruolo di primo piano i temi del denaro, del lavoro, degli affetti familiari. Rispetto a quanto avviene nell'opera sabiana, tuttavia, il mescolamento di aulico e quotidiano che si riscontra nella scrittura librettistica è più sbilanciato dalla parte dell'aulico: la nobilitazione linguistica del quotidiano, che nei paragrafi precedenti abbiamo definito risublimazione, assume delle dimensioni sconosciute alla poesia sabiana, assecondando un principio di selezione linguistica molto più stringente.

A tutta prima i librettisti dell'Ottocento ci fanno pensare ai poeti dell'antica Islanda di cui parla Borges nel saggio dedicato alle *Kenningar* (o metafore enigmistiche), che avevano per supremo obiettivo quello di chiamare le cose in ogni modo possibile tranne che col loro nome<sup>69</sup>.

In questo senso, tenendo in considerazione soprattutto l'opera di Verdi, che certamente è l'autore di melodrammi più noto e apprezzato da Saba, si potrebbero trovare spunti interessanti nei libretti composti da Arrigo Boito (il rifacimento di *Simon Boccanegra*, *l'Otello* e il *Falstaff*) che, rispetto a quelli di Francesco Maria Piave, dimostrano una netta apertura alla terminologia tecnica e prosastica<sup>70</sup>.

Va notata anche la frequenza delle antitesi, che, come vedremo meglio tra poco, non sono un semplice espediente retorico, ma rappresentano un elemento fondamentale della visione del mondo tanto di Saba quanto della scrittura librettistica. Polato, tra l'altro, ha notato che le antitesi svolgono una funzione particolarmente significativa all'interno delle *Fughe*<sup>71</sup>, la raccolta del *Canzoniere* che, per impostazione e linguaggio, è certamente quella in cui l'influenza del melodramma emerge con maggiore evidenza.

---

<sup>68</sup> L. Baldacci, *La musica in italiano. Libretti d'opera dell'Ottocento*, Milano, Rizzoli, 1997, pp. 94-96.

<sup>69</sup> Ivi, p. 106.

<sup>70</sup> Ivi, p. 109.

<sup>71</sup> Polato, *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea* cit., p. 42.

Per quanto riguarda la costruzione del personaggio, possiamo riscontrare una medesima contraddizione che accomuna gli eroi verdiani all'io lirico di Saba, e che «riguarda la posizione dell'eroe verso la società alla quale appartiene o nella quale agisce»:

da una parte l'eroe si presenta come un individuo solo, marginale, senza radici o con radici lontane, magari estraneo – e questo tema si ritrova nei motivi dell'esule, del proscritto o del forestiero; dall'altra, egli è per forza di cose un individuo sociale che occupa un posto determinato, in generale ed in ossequio a una vecchia tradizione teatrale, un posto ragguardevole; per un verso è marginale isolato o accompagnato da altri marginali, per un altro, nella casa paterna c'è un seggio vuoto che gli spetta di diritto<sup>72</sup>.

Gli eroi verdiani dunque sono segnati dallo stesso contrasto tra emarginazione e integrazione che caratterizza anche l'io lirico del *Canzoniere*, con l'importante differenza, tuttavia, che quello che in Verdi era un processo sociale ed esteriore, nella poesia di Saba viene completamente interiorizzato. Nelle opere verdiane, infatti, l'isolamento dell'eroe corrisponde a uno sradicamento, all'esclusione dalla sua classe di appartenenza, che generalmente è una classe prestigiosa, e che si risolve con la riacquisizione da parte dell'eroe della posizione che gli spetta. In Saba, al contrario, tanto l'emarginazione quanto l'integrazione sono dati psicologici prima che sociali, e mostrano l'oscillazione dell'io che, in alcuni frangenti, si percepisce come isolato («La mia città che in ogni parte è viva, / ha il cantuccio a me fatto, alla mia vita / pensosa e schiva», *Trieste*), in altri invece desidera «essere come tutti / gli uomini di tutti / i giorni» (*Il borgo*). Con questa oscillazione tra integrazione e isolamento Saba complica un *topos* tipicamente decadente, che prevedeva la costruzione di un io lirico «diverso» dall'uomo comune, relegato ai margini della società a causa del suo sentire e patire fuori dall'ordinario. Questa condizione di marginalità, tuttavia, trova un riscatto nella superiorità spirituale che l'io decadente riconosce a sé stesso, autonominandosi custode di un sapere e di esperienze più autentici di quelli condivisi dalla comunità borghese. Questa postura aristocratica, che certamente è presente anche nel *Canzoniere*, viene arricchita con delle contropunte 'democratiche', in cui l'aspirazione del poeta non è più quella di rivendicare una differenza (il «*Privilegio*»), bensì quella di ricostruire un rapporto con la comunità nel suo complesso (si veda, ad esempio, *Il borgo*), con un gruppo più ristretto (esemplare in

---

<sup>72</sup> G. de Van, *L'eroe verdiano*, in *Opera e libretto*, vol. I, a cura di G. Folena, M.T. Muraro, G. Morelli, Firenze, Olschki, 1991, pp. 265-280, p. 270.

questo senso è *Il sogno di un coscritto*) o con dei singoli individui (come nel caso di *Città vecchia*).

I contatti più profondi, anche se meno visibili, tra il *Canzoniere* e «l'immaginazione melodrammatica» vanno però ricercati in alcune modalità di rappresentazione della vita interiore e degli aspetti quotidiani e banali dell'esistenza. Per quanto riguarda il primo aspetto, Brooks sostiene che nel melodramma i personaggi entrino in un regime di espressione totale e continua di sé, dove

Niente viene risparmiato perché niente viene lasciato inesperto; i personaggi si ergono sul palcoscenico a proferire l'indicibile [...]. Essi assumono ruoli psichici primari, il padre, la madre, il figlio, esprimono condizioni psichiche elementari<sup>73</sup>.

Gli autori melodrammatici tendono così a costruire una vita emotiva e un sistema di personaggi assecondando una visione del mondo manichea, che valorizzi conflitti primari e inaggirabili, privi di dialettica. Al fondo delle creazioni melodrammatiche sembra nascondersi un «universo morale occulto»<sup>74</sup>, da concepire come un luogo in cui si scontrano forze opposte, angeli contro demoni, e che si esprime, prima ancora che nelle parole dei personaggi, nella loro gestualità strabordante. Il punto in cui lo scontro tra principi inconciliabili si rende manifesto è proprio il corpo dei personaggi, i loro gesti, posture e movimenti. Tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento inizia a diffondersi l'idea, infatti, che il linguaggio gestuale fosse una sorta di lingua primitiva, e pertanto libera da sovrastrutture culturali, non soggetto alla repressione, attraverso il quale si poteva accedere a contenuti antichissimi e primari dell'umano<sup>75</sup>. Questa idea appartiene anche a Balzac, autore profondamente legato all'immaginazione melodrammatica: nella *Théorie de la démarche*, ad esempio, sostiene che il portamento e i movimenti del corpo possano assumere significati enormi, e per questo nei suoi romanzi i gesti subiscono un processo di ipersignificazione e diventano spia di interi mondi morali<sup>76</sup>.

Rispetto a quanto appena descritto, anche nel *Canzoniere*, così come nell'immaginazione melodrammatica, «la legge di bipolarità»<sup>77</sup> appare come una costante strutturale. Saba

---

<sup>73</sup> P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, trad. it. D. Fink, Parma, Pratiche, 1985, p. 19.

<sup>74</sup> Ivi, p. 113.

<sup>75</sup> Ivi, p. 95.

<sup>76</sup> Ivi, p. 167.

<sup>77</sup> M. Lavagetto, *La gallina di Saba*, Torino, Einaudi, 1989, p. 116.

tende a organizzare i suoi contenuti assecondando una logica binaria, per cui la sua opera appare attraversata da uno scontro senza soluzioni tra polarità in opposizione: cristiano / ebreo, madre di gioia / madre naturale, salute / malattia, leggerezza / pesantezza. Come quello melodrammatico, anche il mondo poetico di Saba aspira all'interezza (alla salute), ma si ritrova a fare i conti con una frattura originaria non rimarginabile, per cui il punto di sintesi tra le forze in conflitto non viene mai esperito concretamente. Certo, Saba in più testi mostra di sapersi muovere con grande abilità e con sguardo infallibile anche nelle zone grigie, in cui la lotta tra pulsioni opposte si manifesta magari all'interno di uno stesso gesto, pervadendolo e rendendolo ambiguo:

*Eros*

Sul breve palcoscenico una donna  
fa, dopo il Cine, il suo numero.

Applausi

a scherno credo, ripetuti.

In piedi,

del loggione in un canto, un giovanetto,  
mezzo spinto all'infuori, coi severi  
occhi la guarda, che ogni tratto abbassa.  
È fascino? È disgusto? È l'una e l'altra  
cosa? Chi sa? Forse a sua madre pensa,  
pensa se questo è l'amore. I lustrini,  
sul gran corpo di lei, col gioco vario  
delle luci l'abbagliano. E i severi  
occhi riaperti, là più non li volge.  
Solo ascolta la musica, leggera  
musichetta da trivio, anche a me cara  
talvolta, che per lui si è fatta, dentro  
l'anima sua popolana ed altera,

una marcia guerriera.

Ma si veda anche la *Canarina azzurra*:

Meravigliosa canarina azzurra

ti sceglievo a compagna. La più bella,  
la più rara al mercato. Una gran dama.

Eros ha le sue leggi; è un dio difficile  
non solo – sembra – agli umani. L'uccella,  
immessa appena nella gabbia, subito  
saltò da te per un bacetto. (Come  
ti conoscesse da sempre). E tu come  
piccolo drago inferocito, subito  
(forse geloso di lei) la scacciavi.  
Durò tre giorni lo strazio; ed all'ultimo  
parve opportuno separarvi. Ancora  
coi tuoi radicchi ti consoli. E a un tratto  
non canti più, rechi nel becco intorno  
filo od altro che trovi e stimi atto  
a un nido inesistente. M'hai deluso,  
e con me quella che mi disse: «Devi  
comperarle una moglie». Ed ira e pena  
mi fai. Pure la colpa è tua, se colpa  
v'è, v'è mai stata, in queste cose...

L'ambiguità, così frequente nei gesti, nei pensieri e negli atteggiamenti presenti nelle figure del *Canzoniere*, è spesso il risultato di un impasto pulsionale, nel quale una spinta erotica convive come una spinta aggressiva, o repulsiva. In questa maniera Saba mostra come *polemos*, ovvero lo scontro tra istanze inconciliabili, possa pervadere anche gli spazi più minuti del reale e della vita umana. È così che il mondo della prosa viene definitivamente riscattato dall'accusa di banalità, in quanto è proprio nella dimensione delle interazioni e dell'agire quotidiano che si possono ritrovare i conflitti fondamentali, e quindi le verità profonde sulla condizione umana. Il melodramma, dunque, mostra a Saba come poter trattare in maniera seria materiali e scene quotidiani, senza alcun bisogno di trasfigurarli o di censurarli, come avveniva tradizionalmente nel genere lirico. Come avviene agli autori legati all'immaginazione melodrammatica, anche Saba

aggrede la superficie del reale (che è poi la superficie del testo per costringerla a esprimere pienamente i termini autentici della vicenda). [...] Al di là del contesto immediato della

narrazione, e in eccesso rispetto a quest'ultima, altri e più solenni stati d'animo sono stati chiamati in causa e portati a interferire con essa, conferendole significati più intensi<sup>78</sup>.

L'immaginazione melodrammatica dunque accosta una componente realistico-documentaristica a una visionaria, per cui «le azioni e i fatti del mondo reale, della vita sociale» vengono impiegate «come una sorta di metafora che ci riporta al regno della realtà spirituale e di latenti significati morali»<sup>79</sup>. Bisogna tuttavia evidenziare come nel *Canzoniere* sia praticamente assente una delle coppie di opposti morali più diffuse nelle opere melodrammatiche, ovvero la coppia bene / male, o giusto / ingiusto; al contrario, Saba sembra interessato principalmente ai conflitti delle passioni – come amore / odio, conservazione / distruzione –, o del sentire – come gioia / dolore, euforia / depressione –, oppure ancora a conflitti primari, come quello tra vita e morte. Ancora una volta, dunque, Saba interiorizza motivi e strutture che nel melodramma coinvolgevano anche o soprattutto il piano sociale ed esteriore, sottoponendo a un trattamento lirico quel materiale che in origine aveva avuto una rappresentazione essenzialmente epica, benché già intrisa di sensibilità psicologica.

Per quanto riguarda l'altro aspetto dell'immaginazione melodrammatica messo in luce – ovvero l'utilizzo del linguaggio del corpo per aggirare la repressione che colpisce l'espressione dei moti interiori socialmente inaccettabili – bisogna sottolineare come ciò in Saba non avvenga attraverso la gestualità delle figure, ma attraverso quel processo che abbiamo chiamato desublimazione discorsiva. L'ampliamento del materiale poetabile, così come certe aperture verso il lessico medio, permettono di accedere agli ambiti del corporeo, del creaturale, del domestico e del quotidiano, svolgendo una funzione antirepressiva simile a quella che Brooks riconosce nel linguaggio gestuale del melodramma. L'esempio più lampante di questo procedimento mi pare si possa leggere in *Ernesto*, quando per la prima volta il giovane resta solo nel magazzino con l'operaio conosciuto all'inizio del romanzo:

«Soli» disse finalmente «soli per un'ora.»

«In un'ora se pol far tante robe» incalzò, pronto, l'uomo.

«E lei che robe el volessi far?»

---

<sup>78</sup> Brooks, *L'immaginazione melodrammatica* cit., p. 16.

<sup>79</sup> Ivi, p. 25.



«Nol se ricorda più de quel che gavemo parlà ieri? Che el me gà quasi promesso? Nol sa quel che me piaseria tanto farghe?»

«Mettermelo in culo» disse, con tranquilla innocenza, Ernesto.

L'uomo rimase un po' urtato dalla crudezza dell'espressione che, oltre a tutto, lo sorprese in bocca di un ragazzo come Ernesto. Urtato, ed anche impaurito. Pensò che il «mulo» (monello), già pentito della sua mezza accondiscendenza, lo prendesse ora in giro. Peggio ancora: che ne avesse già parlato a terzi o – eventualità temibile su tutte – si fosse confidato a sua madre. Si trattava invece d'altro. Con quella frase netta e precisa, il ragazzo rivelava, senza saperlo, quello che, molti anni più tardi, dopo molte esperienze e molto dolore, sarebbe stato il suo «stile»: quel giungere al cuore delle cose, al centro arroventato della vita, superando resistenze ed inibizioni, senza perifrasi e giri inutili di parole; si tratta di cose considerate basse e volgari (magari proibite) o di altre considerate «sublimi», e situandole tutte – come fa la Natura – sullo stesso piano<sup>80</sup>.

### **Il *Canzoniere* tra crociani, crepuscolari e vociani**

Il mancato riconoscimento dell'importanza del *Canzoniere* da parte dei contemporanei si deve principalmente al fatto che questi ne riconoscevano la componente più arretrata e arcaizzante, che accettavano, ma senza entusiasmi, mentre relegavano sotto la categoria del dimesso, del prosastico o dell'eccessivamente autobiografico proprio quegli elementi di rottura che, in seguito, si riveleranno di maggiore modernità. La poesia di Saba infatti era una

Poesia d'istinto, ma di un istinto troppo complesso per il pubblico ordinario dei nostri poeti, che è il pubblico peggiore; e la poesia che, almeno nella sua prima fase, parve tutta al di qua di quell'arte quasi sperimentale di escavazione e di controllo sulla resistenza del mezzo espressivo alla quale le nuove estetiche ci vanno ormai abituando. La poesia di Saba non offriva nulla di tutto ciò; pareva soltanto il suono di una voce<sup>81</sup>.

Non c'è dubbio che la responsabilità di questo fraintendimento ricada in gran parte sul crocianesimo – o meglio, sulla reinterpretazione «novecentista» che i critici letterari, Gargiulo in testa, avevano elaborato a partire dall'estetica crociana –, che permeava la cultura letteraria italiana. La distanza che esiste tra la riflessione crociana sull'arte e la

---

<sup>80</sup> U. Saba, *Ernesto*, in *Tutte le prose* cit., p. 525.

<sup>81</sup> Montale, *Umberto Saba* cit., p. 287.

reinterpretazione operata dai letterati è ben sintetizzata da Debenedetti, che ricorda come Croce fosse risolutamente antidecadente e antiermetico:

il Croce si è assunta, da par suo, l'amministrazione del romanticismo in questo nostro secolo italiano; ma di un romanticismo concordatario col Classico, esorcizzato da quello che fu trasgressione, irruzione, messaggio riluttante<sup>82</sup>.

La critica letteraria mantiene la terminologia e le strutture del pensiero crociano, ma assume come punto di riferimento artistico una differente tradizione: infatti, se Croce pensava alla lirica maggiore (Foscolo, Leopardi, Manzoni, Carducci) come incarnazione delle sue idee estetiche, i letterati pensano soprattutto al decadentismo e all'esperienza della lirica pura. Cambiando la tradizione di riferimento, cambia anche il significato stilistico e poetico dei concetti crociani. Ad esempio, per Croce il modello per eccellenza di autonomia artistica erano i *Canti* leopardiani, in cui «L'assolutezza [...] è rivelata da quella sua attitudine severa a trasporre le cause e le ragioni della propria vita, in un clima che non subisse più il contatto delle circostanze»<sup>83</sup>. La critica letteraria del primo Novecento italiano mantiene il principio dell'assolutezza, ma assume come modello quello della lirica pura, stilisticamente lontanissimo dall'esempio leopardiano. Se per Croce l'assolutezza lirica si raggiungeva tramite l'essenzialità del dettato e l'eliminazione delle scorie autobiografiche e accidentali, ben presto per i poeti «assolutezza» inizierà a implicare trasfigurazione del dato reale, esperienziale ed empirico.

Allo stesso fraintendimento è andato incontro il concetto di «intuizione», che per Croce era lo scatto che dava vita all'oggetto artistico, mentre per gli autori che si dicevano crociani diventa un modo per giustificare la forma frammento:

a monte della poetica del frammento c'era la lezione della poesia decadente francese ed anche l'esempio di certa produzione pascoliana e dannunziana; e inoltre la stessa concezione crociana dell'arte come intuizione pura poteva fornire – al di là della battaglia antidecadente di Croce – una giustificazione di tale poetica, a causa della svalutazione della componente ideologica e dell'impalcatura retorico-razionale nella composizione dell'opera d'arte<sup>84</sup>.

---

<sup>82</sup> G. Debenedetti, *Saggi critici. Prima serie*, Milano, il Saggiatore, 1969, p. 14.

<sup>83</sup> Il giudizio di Croce è riportato in Luzi, *Un'illusione platonica* cit., p. 52.

<sup>84</sup> R. Luperini, *Gli esordi del Novecento e l'esperienza della 'Voce'*, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 42.

Il frammentismo, sposato tanto dagli ermetici quanto dai vociani, permetteva anche di assecondare la distinzione crociana tra poesia e non poesia, ovvero tra il nucleo ispirato e indispensabile dell'arte e le parti di transizione, artificiali, frutto del lavoro retorico sulla lingua, e pertanto considerate inessenziali. Nella reinterpretazione dei crociani, infatti, il frammento consentiva al poeta di concentrarsi esclusivamente sul centro autentico dell'intuizione artistica, evitando quelle zone grigie che sono necessarie alla costruzione di un testo, ma che ne intaccavano la purezza dell'ispirazione.

Oltre a ciò, l'egemonia crociana aveva fatto sì che, nel dibattito sulla poesia del primo Novecento, si diffondesse l'idea che lirismo e autobiografismo fossero due elementi inconciliabili. Da questo punto di vista sono particolarmente nette le affermazioni di Gargiulo, quando individua e descrive un raggruppamento di giovani poeti antitradizionali, per lo più raccolti attorno alla «Voce», i quali si confrontano non solo con la crisi delle certezze che ha inaugurato il Novecento, ma anche con il trauma della prima guerra mondiale. Gargiulo ritiene che questi autori reagiscano facendo leva sulla confessione, sul richiamo alla coscienza personale e alla sincerità, e perciò per i loro lavori non bisogna parlare di «lirismo», ma, «più modestamente», di «autobiografia»:

Conveniamo di chiamare autobiografia non solo il racconto che uno ci fa di un periodo o episodio della sua vita; ma anche una sua «confessione» nascosta, supponiamo sotto la considerazione d'un problema morale; una serie di riflessioni che egli svolga su un determinato argomento, non in astratto, sibbene ordinata a significare un atteggiamento del suo «umore»<sup>85</sup>.

Per un pensatore crociano, infatti, il limite dell'autobiografismo sta nella sua eccessiva aderenza alle circostanze, il che impedisce al discorso poetico di esprimere un contenuto oggettivo e spirituale, e quindi di assumere un valore universale. L'autobiografia – termine col quale Gargiulo intendeva qualcosa di molto simile a quello che Mazzoni chiama «autobiografismo empirico» – aveva il difetto di comprendere in sé elementi inessenziali, i quali intaccano la componente trascendentale indispensabile all'arte. L'inclusività dell'autobiografia ne pregiudicava la purezza, che era un tratto essenziale del lirismo. Negli anni di egemonia culturale crociana, infatti, il criterio di autenticità a cui si appellavano i critici, e quindi la possibilità di riconoscere un testo «riuscito» da uno «non riuscito», era connesso all'autenticità dell'intuizione, ovvero a un processo mentale

---

<sup>85</sup> Il giudizio di Gargiulo è riportato in G. Pozzi, *La poesia italiana del Novecento. Da Gozzano agli ermetici*, Torino, Einaudi, 1969, p. 18.

immediatamente collegato con la lingua (perché per Croce «l'intuizione è l'espressione»); tuttavia, affinché un testo fosse riconosciuto dal pubblico come frutto di un'intuizione autentica, era necessario che il suo autore rispettasse un certo sistema di censure e di selezione della realtà rappresentabile. È piuttosto interessante, a questo proposito, come Debenedetti, che fin da giovane aveva tentato faticosamente di aprirsi una strada critica oltre il crocianesimo, già nel 1929 riconosca nell'estetica di Croce una rimozione andata a buon fine<sup>86</sup>. Solo nel secondo dopoguerra, come abbiamo osservato in precedenza, muteranno molti criteri di valutazione del lirismo, e l'autenticità del dettato poetico finirà per consistere nel tasso di sovrapposibilità tra testo e esperienza empirica, storica e sociale dell'autore. In ogni caso, bisogna concludere che nel primo Novecento italiano, in seguito alla reinterpretazione delle teorie crociane operata in ambito letterario, il senso comune dei critici tendeva a considerare la nozione di lirica come antitetica a quella di autobiografia: la presenza dell'una infatti escludeva automaticamente l'altra. In questa fase l'individuazione lirica, ovvero l'espressione di contenuti personali in una forma personale, passava attraverso lo sperimentalismo stilistico e la violenta interiorizzazione – e trasfigurazione – dell'esperienza, di cui venivano esposti i contenuti spirituali, o simbolici, mentre i dati concreti venivano, a seconda del caso, espunti, minimizzati o trasfigurati.

Ovviamente anche in quegli anni non mancavano autori che assumevano posizioni lontane dal crocianesimo – come era avvenuto per Renato Serra e, intorno agli anni Trenta, per Debenedetti e Solmi – né gruppi, come i vociani, nei quali si può riconoscere un'adesione critica alla visione crociana dell'arte. Nei suoi saggi critici, ad esempio, Serra aveva tentato di descrivere un nuovo lirismo antitradizionale che si stava diffondendo tra alcuni giovani, come Jahier o Slataper, i quali nei loro componimenti non facevano più una netta distinzione tra prosa e versi, ma cercavano di forzare alcune convenzioni formali per esprimere al meglio dei contenuti nuovi e urgenti, come la frattura che si andava creando in loro tra individualismo vitalistico da un lato, nazionalismo e morale comunitaria dall'altro. Tuttavia i non crociani si muovevano in ordine sparso, e pertanto non erano in grado di organizzare un controdiscorso che si opponesse frontalmente all'egemonia crociana, come accadrà invece nel secondo dopoguerra.

Come si poneva la poesia di Saba in questo panorama? Di certo era lontanissimo da quella che abbiamo definito poetica del frammento, condivisa tanto dagli ermetici quanto da un

---

<sup>86</sup> Debenedetti, *Saggi critici. Prima serie* cit., p. 14.

gruppo divergente come i vociani. L'idea stessa del *Canzoniere*, pensato come «romanzo» in cui i singoli componimenti trovano giustificazione e sovrasenso solo se presi nel loro insieme, così da far emergere la vita e la personalità di un individuo; l'idea dunque di un macrotesto estremamente compatto, in cui tutti gli elementi sono potenzialmente in relazione tra loro, è diametralmente opposta alla concezione della lirica come frammento.

Saba respinge ogni tendenza a ridurre la poesia a una collezione di momenti rigorosamente cristallizzabili e isolati, o – peggio ancora ai suoi occhi – pensarla come un prodotto assoluto, chiuso in una perfezione gelida e poco permeabile alle sollecitazioni o alle ombre del quotidiano [...]. È il poeta più lontano non solo dalla poesia pura, ma anche dall'estetica di Croce e dal frammentismo che in parte ne deriva [...] il *Canzoniere* accetta l'impurità come un dato biologico, come la necessaria intersezione con il piano infido e ibrido dell'esistenza. Le scorie garantiscono l'ampiezza<sup>87</sup>.

La distanza di Saba dalla poetica frammentista è evidente non solo sul piano macrotestuale, ma anche al livello dei singoli componimenti. All'assolutezza del frammento Saba oppone quella che Debenedetti definisce una poetica «relazionale», nella quale la connessione tra gli elementi del testo è sempre ben visibile, sia che costituisca un legame logico-argomentativo, sia che determini una sequenza narrativo-cronologica. Per Saba non conta solo l'incisività della singola parola, o del singolo verso, ma anche l'edificio complessivo, che per stare in piedi deve essere composto da parole esatte, adeguatamente collocate. A tal proposito, si legga il modo in cui Saba risponde ad Aldo Borlenghi, a cui non era piaciuto il primo verso di *Ulisse*, avendolo trovato eccessivamente «scoperto»:

Ora quel verso (tecnicamente ineccepibile) non è, in se stesso preso, né bello né brutto; è solo un inizio, che vive in funzione del componimento di cui fa parte, dei dodici versi che lo seguono, ai quali dà e dai quali prende rilievo. Non è né «brutto» né «scoperto»; è semplicemente «immediato», non cioè passato attraverso nessun alambicco di nessuna, più o meno sapiente, più o meno di moda, deformazione letteraria. Dice, con rara spontaneità, quello che deve dire, nel modo più semplice e diretto possibile. Diventa bello (molto bello anche, e felice) quando, nella memoria del lettore, fa corpo col resto della poesia<sup>88</sup>.

---

<sup>87</sup> Lavagetto, *La gallina di Saba* cit., p. 10.

<sup>88</sup> U. Saba, *Lettera all'editore (Mediterranee, 1946)*, in *Tutte le prose* cit., pp. 1132-1133.

Concependo il testo come organismo o come struttura, in cui il valore delle parti non può essere stabilito al di fuori dell'insieme, Saba rifiuta recisamente anche la distinzione tra poesia e non poesia, ovvero tra sequenze autenticamente ispirate e sequenze di raccordo. Nella sua ottica infatti un testo poetico produce sovrasensi non per via di concentrazione e di assolutezza, come avviene nelle poetiche del frammento, bensì attraverso la relazione che si crea tra i componimenti, o tra i versi all'interno di un singolo componimento: anche un passaggio dimesso, o scarsamente lirico, può assumere un alto valore poetico nel momento in cui è inserito in un sistema testuale che ne amplifichi il significato.

Tuttavia, per Debenedetti la poesia del *Canzoniere* è relazionale non solo dal punto di vista testuale, ma anche nei rapporti che intrattiene con l'extratesto: in Saba infatti «Nessuna parola è densa di per sé, essa è appena il segno di una cosa: ben di più è il tramite di collegamento»<sup>89</sup>. Nella sua opera dunque le parole si presentano come segni necessari, imposti direttamente dalle cose, come se ci fosse una perfetta sovrapposizione tra piano del reale, o dell'esperienza, e piano della lingua. Nell'ottica di Saba infatti arte e vita, «Fatto e lirica (verità e poesia) convivono in pace. Nessuna scissione fra i due elementi, unificati dall'arte, è avvertibile»<sup>90</sup>. La fiducia nel potere rappresentativo che Saba ripone in una lingua convenzionale, quale è la poesia, costituisce un evidente legame con l'estetica classica e con la cultura ottocentesca, mentre, viceversa, è un elemento che lo distingue da tutti quegli autori che, a partire dalla fine del secolo, iniziano a percepire uno scollamento tra lingua e mondo, tra codici formali e realtà. In questo senso, il conservatorismo formale di Saba, che può essere considerato come un tratto poetico premoderno, testimonia come la sua filosofia del linguaggio non porti traccia della frattura epistemologica che ha segnato la fine del XIX secolo, ma deriva da una concezione aproblematica del rapporto tra forme poetiche e spirito popolare, tra linguaggio e vita. Al contrario, lo sperimentalismo della lirica pura prima, quello primonovecentesco e postsimbolista poi, non è altro che un modo per puntare il dito e, allo stesso tempo, cercare di ricomporre quella frattura. Su questo aspetto del *Canzoniere*, tuttavia, mi soffermerò con più attenzione nella seconda parte del lavoro.

Ancora più netta era la distanza che, in materia di autobiografismo, separava i crociani dalla poesia del *Canzoniere*. Infatti, se i primi consideravano lirismo e autobiografia come due termini antitetici, per Saba, al contrario, questi costituivano due elementi

---

<sup>89</sup> Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento* cit., p. 161.

<sup>90</sup> Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere* cit., p. 235.

assolutamente inscindibili. Un pregiudizio (o un assioma) di una filosofia di stampo idealista come quella crociana consisteva infatti nel ritenere l'individuo «un felice inganno, una illusione», e contemporaneamente nel credere all'«assolutezza del giudizio estetico»<sup>91</sup>, che escludeva qualunque fattore extratestuale dalla valutazione di un'opera. Per questa ragione, molti critici e riviste consideravano mediocre o rifiutavano la poesia sabaiana reputandola «d'interesse troppo personale»<sup>92</sup>, mentre Gargiulo gli rimproverava la mancanza di «astrazione lirica»<sup>93</sup>. Nella loro ottica, infatti, l'universalità del contenuto poetico si raggiungeva per via di sottrazione e di selezione, eliminando le componenti del vissuto considerate accidentali e impoetiche.

Collocandosi al polo diametralmente opposto, Saba ripone una fiducia totale – in alcuni casi addirittura «eccessiva»<sup>94</sup> secondo Solmi – nel dato psicologico e autobiografico. Per Saba la riuscita di un componimento è strettamente legata a due fattori: da un lato la comprensione della propria esperienza biografica, e in particolare delle forze sotterranee e pulsionali che la attraversano, dall'altro la fedeltà al proprio vissuto, che deve essere rappresentato con chiarezza e sincerità. La testimonianza più evidente di ciò si può ritrovare innanzitutto in *Storia e cronistoria del Canzoniere*, dove Saba tende a difendere alcuni testi incompresi dai critici, o a spiegare la propria insoddisfazione per altri, facendo ogni volta riferimento alla riuscita – o mancata – adesione del componimento all'esperienza autobiografica. Ad esempio, nel commentare due versi di *A mamma* («Mamma, non io così, mai. La mia culla / io la penso tagliata in strano legno»), Saba afferma:

oltre la falsità dell'immagine di una culla tagliata in uno strano legno, si capisce appena, o non si capisce affatto, che cosa il poeta abbia voluto dire: se esaltare cioè o deprecare la solitudine della sua infanzia. Forse qui l'accento naturale sarebbe stato un singhiozzo. Forse il poeta, per non scoprire troppo la propria debolezza, volle trasformarla in qualcosa di eroico e... di leopardiano diventare dannunziano. Avanzando questa supposizione, abbiamo forse isolato l'errore, l'elemento estraneo che, insinuatosi nella lirica, le impedì di diventare la prima grande poesia di Saba. Il dolore del giovane, lo strazio della sua solitudine nel paradiso perduto di una domenica dopopranzo, erano fin troppo veri e sentiti; voluto, e quindi falso, il volerne fare qualcosa di

---

<sup>91</sup> E. Montale, *Auto da fé*, in *Il secondo mestiere. Arte musica società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, p. 144.

<sup>92</sup> U. Saba, *Il figlio lontano (Ricordo della guerra di Libia)*, in *Tutte le prose* cit., p. 821.

<sup>93</sup> Saba, *Lettera all'editore* cit., p. 1133.

<sup>94</sup> Solmi, *Scrittori negli anni*, citato in David, *La psicoanalisi nella cultura italiana* cit., p. 427.

diverso. Abbiamo già definito Saba come incapace di letteratura; dove in lui manchi la sincerità di chi si confessa viene a mancare tutto<sup>95</sup>.

La scarsa chiarezza riguardo lo stato emotivo da esprimere («non si capisce affatto, che cosa il poeta abbia voluto dire: se esaltare cioè o deprecare la solitudine della sua infanzia») falsificano i versi del testo, poiché impediscono loro di aderire ai sentimenti effettivamente provati dal giovane Saba. Si noti bene, tuttavia, come in Saba la «confessione» non sia mai legata al mito romantico della spontaneità: la chiarezza non è infatti un punto di partenza, ma un punto di arrivo per lo sguardo del poeta. La percezione iniziale che si ha di sé stessi e del mondo circostante è resa oscura non solo da resistenze, rimozioni, inibizioni, ma anche da censure e codici culturali (e poetici) che modellizzano impressioni ed esperienze. È a partire da questo grumo, da questo sistema di filtraggi multipli, che il poeta deve sforzarsi di ritrovare una sincerità che altrimenti, senza una continua escavazione intima e autoanalisi, sarebbe inattuabile. «Siamo profondi, ridiventiamo chiari», che è un aforisma nietzschiano particolarmente caro a Saba, mi sembra voglia significare esattamente questo: la chiarezza su sé stessi non si offre immediatamente, ma è frutto di lavoro e fatica.

Che Saba consideri fedeltà autobiografica e riuscita poetica come due fattori reciprocamente implicati appare evidente anche da una lettera inviata a Sereni. Commentando *Gli angeli musicanti*, prosa sereniana ispirata a un evento di cui furono realmente protagonisti Sereni, Federico Almansì e lo stesso Saba, quest'ultimo, pur apprezzando il raccontino, considera un grave errore non averlo riportato «come veramente si è svolto». Nel racconto, infatti, Sereni parla di Saba e di Almansì come se fossero due sconosciuti, mentre in realtà si trovavano al tavolo con lui. È sufficiente questa piccola infedeltà al vero, che sembrerebbe irrilevante, per scatenare le critiche di Saba: «Bisogna attenersi il più possibile alla realtà oggettiva. Ogni deviazione, a destra o a sinistra, falsifica la figura che si vuole mettere in luce»<sup>96</sup>.

Per Saba, infatti, l'esperienza empirica, incluse anche vicende e interazioni quotidiane, non rappresentano aspetti accidentali o superflui dell'esistenza, ma costituiscono lo spazio in cui l'uomo si rivela a sé stesso con le sue passioni, le sue emozioni, la sua vita interiore complessa e contraddittoria. Saba non si muove in direzione del quotidiano per opporsi programmaticamente a un sistema di censure, ma perché ritiene veramente che la

---

<sup>95</sup> Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere* cit., p. 131.

<sup>96</sup> Saba, Sereni, *Il cerchio imperfetto* cit., p. 49.



verità su sé stesso (e sull'uomo in generale) si ritrovi a partire dagli eventi minimi, dagli affetti domestici o da momenti apparentemente banali. Se osservato correttamente, il mondo della prosa smette di essere uno spazio di inautenticità, facilmente sacrificabile in vista di ricognizioni spirituali più elevate; al contrario, diventa la superficie su cui emergono passioni e pulsioni profonde nelle quali – questo è il credo di Saba – si rispecchia non solo chi le ha vissute, ma anche l'intera umanità. Contrariamente a quanto stabiliva l'estetica crociana, infatti, per Saba l'universale del contenuto poetico non è inconciliabile con il singolare dell'esperienza empirica. Come approfondiremo nella seconda parte del lavoro, nella poetica del *Canzoniere* l'universale non è un dato che si raggiunge direttamente per sottrazione (in questo caso, sottrazione dell'individualità), ma per la mediazione di un soggetto straordinario – il poeta – che funge da tramite tra l'umanità comune e l'universale. Chiamo «pathos sostitutivo» questo «argomento» che serve agli autori per giustificare la propria operazione poetica, in un periodo storico in cui il diritto del poeta di parlare a nome di un'intera comunità era ormai tutt'altro che scontato. Le riflessioni che Saba conduce a partire dalle proprie esperienze autobiografiche non hanno mai un valore intimista, o diaristico, ma sono sempre pensate come aventi un significato che, pur espresso attraverso vicende private, trascenda la sfera individuale e si rivolga alla comunità umana.

Infine, il legame che Saba individua tra autobiografismo e lirismo va letto alla luce del progetto complessivo del *Canzoniere* che, come detto, si pone come primo obiettivo quello di costruire una personalità. Come ha notato Quarantotti Gambini, l'incomprensione che pesava sull'opera sabiana era dovuta al fatto che molti lettori di quegli anni esaminavano «un componimento poetico quasi come *una cosa a sé*, anziché come espressione di un poeta-uomo, che ha, e deve avere, una particolare natura e fisionomia morale»<sup>97</sup>. Alle poetiche ermetiche, o comunque di ispirazione crociana, le quali praticavano l'estinzione della personalità lirica e un radicale antipsicologismo, Saba oppone una poesia autoanalitica, che punta a riconoscere i moti interiori non tramite un processo di astrazione e isolamento, ma per così dire «in azione», ovvero accuratamente collocati nello scenario e nella situazione in cui si sono manifestati. All'altezza e all'oggettività spirituale, Saba fa corrispondere la ricerca di una verità psicologica, con tutti i caratteri «impuri» che ne derivano. Questo tratto della poetica sabiana è fondamentale per

---

<sup>97</sup> P.A. Quarantotti Gambini, *A proposito di Saba*, in U. Saba, *Tutte le prose* cit., p. 332.

misurare tutto il valore e l'indipendenza della resistenza poetica di Saba, che si svolge per un cinquantennio, in mezzo agli oggetti consueti, alla verità di una vita sentimentale concreta, nei confronti della affettività generica, ma senza oggetto, degli ermetici: la sua partecipazione all'umano contrasto dei vivi, la stessa limitatezza psicologica che lo fa reagire con allegria fanciullesca agli incontri e alle immagini della vita di tutti i giorni. In verità Saba è l'unico poeta italiano del Novecento che ha saputo poetare tanto a lungo, senza *inventarsi un altro mondo*; che non ha ceduto alla suggestiva ombrosità del linguaggio assoluto ed ermetico, per mezzo del quale si entrava in medianica comunicazione con l'«altro da sé». Questa, di ridare vigore ed una ragione obiettiva ai sentimenti semplici e umani, di estrarre la poesia dal gramo terreno della quotidianità e della realtà, proprio in una età culturale e storica così ingrata, fu l'impresa insolita e coraggiosa di Saba<sup>98</sup>.

L'impossibilità di comprendere il valore del *Canzoniere* utilizzando le categorie estetiche crociane si rivela non solo attraverso le critiche che gli venivano mosse, ma anche guardando ai poeti e ai gruppi cui il giovane Saba veniva accostato. Particolarmente duraturo è stato l'equivoco che ha portato a considerare Saba come un esponente della poetica crepuscolare.

Le *Poesie* di Saba, infatti, vedono la luce nel 1910 (anche se con data 1911) e vennero subito avvicinate al modello dei *Colloqui* gozzaniani, pubblicati in quello stesso anno. Un simile giudizio critico venne inizialmente formulato da Slataper, cui si accodarono ben presto Borgese, Bacchelli, Papini e Pancrazi<sup>99</sup>. Lo stesso avvenne per le raccolte successive:

Come già era avvenuto per *Poesie* e per *Coi miei occhi*, anche il terzo libro di Saba [il primo *Canzoniere* del 1921] rimase pressoché privo di eco. I pochi critici che ne parlarono continuarono a classificare il poeta, facendolo infuriare, come un epigono di Gozzano e dei crepuscolari<sup>100</sup>.

Il conservatorismo formale, la fedeltà nel riprodurre scenari dimessi, o comunque appartenenti al mondo della prosa, così come la costruzione di un io che soffre nel sentirsi isolato, e che si muove, pensa, sente all'interno di scenari domestici e quotidiani: per un

---

<sup>98</sup> Pozzi, *La poesia italiana del Novecento* cit., p. 300.

<sup>99</sup> G. Farinelli, *La questione del crepuscolarismo nella raccolta "Poesie" di Umberto Saba*, in «Rivista di letteratura italiana», XXVI, 1, 2008, pp. 37-43.

<sup>100</sup> Carrai, *Saba* cit., p. 31.

osservatore formatosi sotto il magistero di Croce, tutti questi tratti erano così vistosi da cancellare le differenze, pur evidentissime, che esistono tra le due poetiche, e portavano a concludere che tra il *Canzoniere* e le opere crepuscolari non corressero differenze sostanziali. Non è un caso, d'altronde, che la lente crociana finisse per schiacciare Saba e Gozzano sotto una stessa categoria: le argomentazioni utilizzate contro l'uno erano sostanzialmente identiche a quelle rivolte contro l'altro, e questo naturalmente impediva di riconoscere le numerose divergenze esistenti tra i due autori. Uno degli equivoci più ricorrenti a cui la critica sabiana è andata incontro era quello, ben riassunto dalle parole di Mengaldo, che portava a scambiare il «quotidiano» del *Canzoniere* con il «prosastico» della poesia crepuscolare:

importa sottolineare che, come il grande tema del poeta è la «celebrazione del quotidiano, nella sua dignità elementare e ... nel suo naturale decoro» (Sanguineti), la sua umiltà linguistica non è mai veramente «prosaica» o dimessa (Saba si arrabbiò quando Montale usò per lui questo aggettivo), ma nobile e grave, e, ben lungi dal rappersersi in macchie di colore, è omogeneamente adibita a costituire quello che Debenedetti ha giustamente definito il carattere «relazionale» delle varie componenti del linguaggio sabiano. Così il suo impasto di aulico e quotidiano, nonostante testi come la giovanile *A mamma* e qualche tangenza, in particolare, con Moretti, si distingue nettamente fin dall'inizio dall'operazione dei crepuscolari, anzitutto per la totale assenza di un uso della «prosa» come controcanto e parodia<sup>101</sup>.

Tra l'altro, l'accostamento operato dai critici ci offre uno spunto importante (diciamo pure che ci fornisce il movente) per interpretare i giudizi sferzanti che Saba nel corso degli anni ha indirizzato alla poesia di Gozzano. Un attacco, piuttosto gratuito in realtà, si ritrova ad esempio nelle prime pagine di *Storia e cronistoria del Canzoniere*:

Saba è nato a Trieste, nel 1883. Il 1883 è stato – secondo il Pancrazi – un anno fausto per la letteratura italiana. Nacquero in quell'anno, oltre ad una delle opere più celebri di Gabriele d'Annunzio, Saba, Gozzano e Pinocchio. Siamo molto in dubbio che la nascita di Guido Gozzano rappresenti, per la letteratura italiana, una fortuna maggiore di quella che sia stata, al tempo delle belle cose di pessimo gusto, la nascita del Fusinato, col quale il Gozzano ha grandi, fino ad oggi insospettate, parentele; ma ringraziamo l'illustre critico per Saba ed anche per Pinocchio<sup>102</sup>.

---

<sup>101</sup> Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento* cit., p. 189.

<sup>102</sup> Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere* cit., pp. 113-114.

A Gozzano viene anche dedicata una nota, di datazione incerta<sup>103</sup>, in cui Saba mette in luce lo scarso valore che attribuiva alla sua poesia:

La poesia di Guido Gozzano è una poesia nata da una vena molto povera; e questo non sarebbe ancora il male, se egli avesse saputo o potuto, come è stato per esempio il caso di Corazzini, lasciar scorrere questa vena nella sua esiguità natia. Invece (forse per mancanza di purità assoluta davanti all'arte, e a se stesso; cioè per un difetto di carattere morale) egli vi aggiunse elementi sospetti, i quali – a chi sa scoprirli – lo rendono antipatico: elementi di mondanità, di posa, di leziosaggine: di falsità insomma<sup>104</sup>.

Di certo, dal punto di vista del temperamento, Saba, che era un poeta pochissimo disposto all'ironia, non era il critico giusto per apprezzare l'operazione di svuotamento e di satira, impiegata da Gozzano per attaccare la tradizione poetica decadentista e la fatiscenza di una certa borghesia primonovecentesca. L'acredine mostrata nei confronti del poeta dei *Colloqui*, tuttavia, mi sembra che vada interpretata anche, e forse soprattutto, come il tentativo di smarcarsi da un autore dal quale Saba si sentiva quanto mai distante, e a ragion veduta. Attaccare Gozzano era un modo per dichiarare la propria diversità e l'isolamento della propria parabola artistica, elementi questi essenziali nell'autorappresentazione che Saba vuole fornire al pubblico, e sui quali insiste continuamente nel corso degli anni.

È interessante, tra l'altro, il fatto che, nel secondo dopoguerra, Saba senta ancora la necessità di dissipare l'equivoco, e certamente testimonia la resistenza di certi pregiudizi critici che hanno segnato la ricezione delle sue opere. In effetti, negli anni precedenti erano state piuttosto scarse le aperture in senso opposto: uno dei primi ad accorgersi della distanza che separava il *Canzoniere* dalla poesia crepuscolare era stato Debenedetti nel saggio *La poesia di Saba* (1923), ma inizialmente ben pochi avevano accolto la sua proposta. Senza dubbio un momento importante è rappresentato dalla pubblicazione di *Figure e canti* (1926), nella quale la poesia di Saba va incontro a un rinnovamento formale e tematico piuttosto evidente, che rendeva ancora più palese la distanza tra la sua poesia e quella crepuscolare<sup>105</sup>.

Un simile disguido critico si verificò anche nell'accostamento tra Saba e il gruppo della «Voce», considerazione in realtà che necessiterebbe di altre specificazioni, se si tiene

---

<sup>103</sup> Linuccia Saba la colloca attorno al 1930, mentre Stara ritiene più probabile che risalga al 1945-1946. Cfr. Saba, *Tutte le prose* cit., p. 1372.

<sup>104</sup> U. Saba, *Guido Gozzano. Note*, in *Tutte le prose* cit., p. 939.

<sup>105</sup> Carrai, *Saba* cit., p. 148.

conto che «La voce» non solo fu composta da autori molti differenti tra loro per scelte poetiche e per inclinazioni, ma ha subito profondi rinnovamenti nel corso del tempo, tanto che «La voce» derobertisiana (1914-1916), periodico di argomento esclusivamente letterario, conserva ben poche somiglianze con il progetto iniziale (1908) di Papini e Prezzolini, che invece affrontava questioni non solo letterarie, ma anche politiche e culturali.

Saba collabora saltuariamente con «La voce» tra il 1911 e il 1913, pubblicando una recensione su Moretti, una delle novelle di ispirazione wainingeriana (*Valeriano Rode*) e *Coi miei occhi*, edito nel 1912 per «La libreria della Voce». Clamoroso è il rifiuto opposto da Slataper alla pubblicazione del saggio *Quello che resta da fare ai poeti*, che rimarrà inedito fino alla morte di Saba. In ogni caso, al di là delle incomprensioni, è proprio questa prima «Voce» che può aver esercitato qualche influenza su Saba, a partire dai riferimenti culturali: nel 1910, ad esempio, Assagioli discuteva sulla rivista la concezione freudiana della sessualità, il che, come avevamo visto in precedenza, potrebbe aver rappresentato il primo contatto di Saba con la psicoanalisi. Inoltre, un autore centrale tanto per Saba quanto per i primi vociani è stato senz'altro Nietzsche, soprattutto per gli aspetti della sua filosofia legati al vitalismo, all'individualismo e alla critica dei valori borghesi. Per i vociani, tuttavia, conservano una certa importanza le idee di Nietzsche sul superuomo – ovviamente rilette anche attraverso il modello dannunziano –, mentre in Saba queste idee lasceranno una traccia significativa solo nella produzione giovanile, per poi essere in gran parte espunte con le revisioni continue a cui l'autore ha sottoposto la sua opera nel corso degli anni.

Ma le influenze vociane sul *Canzoniere* toccano anche aspetti strettamente poetici, come l'importanza riconosciuta alla scrittura autobiografica:

[in Italia] l'autobiografismo confessato non è mai stato praticato con la furia che altre letterature vi hanno portata, e fu appunto una delle novità maggiori di un movimento come quello de «La Voce» l'aver dato buona coscienza alla descrizione del proprio Io, anche se spesso le tradizioni formali, il culto della «bella figura» e della «bella pagina», hanno guastato i risultati<sup>106</sup>.

Tra i vociani, sarà Thovez in particolare a scagliarsi contro quei poeti che deformano o trasfigurano l'esperienza dell'individuo in ossequio ai rituali formali e alle topiche che regolano la rappresentazione del reale, imponendo immagini stereotipate delle relazioni

---

<sup>106</sup> David, *La psicoanalisi nella cultura italiana* cit., p. 291.

umane, delle figure femminili e della vita interiore<sup>107</sup>. In questo senso, gli idoli polemici (ma spesso anche i punti di partenza) di Thovez sono Carducci e d'Annunzio, che dal suo punto di vista andavano superati in direzione di una maggiore libertà nell'autoespressione e di una maggiore fedeltà alle proprie vicende intime.

A queste riflessioni si aggancia una feroce polemica antiletteraria<sup>108</sup>, che punta a contrapporre la rigidità e la cristallizzazione comportate dal rispetto pedissequo della tradizione («la Letteratura»), agli slanci, le oscillazioni, il continuamente mutevole che caratterizza l'esperienza di qualunque soggetto. Tuttavia, mentre in Saba la spinta al rinnovamento si traduce in riscoperta dei valori della lirica tradizionale, nei vociani la ricerca di nuove forme attingerà soprattutto dalla scapigliatura, da certo decadentismo vitalistico e dalla letteratura espressionista tedesca o francese. Come avviene nelle punte più alte della letteratura europea del Novecento, l'antiletterarietà vociana si svolge nel senso dello sperimentalismo, mosso dal desiderio di far aderire stile e impressioni soggettive. Diversamente da Saba, dunque, i migliori tra i vociani costruiscono la loro lingua intorno alla consapevolezza di una frattura epistemologica, che creava uno iato sostanziale tra forme e vita, tra scrittura ed esperienza.

In questo senso, lo «stile vociano»<sup>109</sup> va considerato come una delle proposte letterarie più interessanti e avanzate del primo Novecento italiano, sia per quanto riguarda gli esperimenti in prosa lirica e i brevi romanzi autobiografici, sia per quanto riguarda l'espressionismo e lo sperimentalismo linguistico. L'espressionismo verbale, in particolare, è il tratto stilistico che più di tutti caratterizza il loro tentativo di forzare la lingua e di dirigerla verso zone del mondo interiore sconosciute alla tradizione lirica italiana; allo stesso tempo, però, la costanza con cui viene impiegato comporta un'incessante e violenta deformazione linguistica, che finisce per rivoltarsi contro questi autori. Una delle principali ingenuità dei poeti vociani, infatti, è che sembrano pensare di poter guarire le 'ferite' della lingua e recuperarne il valore espressivo investendo tutto sull'intensità dei toni, dei registri, dei colori impiegati. Quello che ne risulta è spesso un soggetto mosso da una sensibilità morbosa, che conosce solo stati d'animo dalla fortissima carica emotiva, e passa rapidamente dall'incanto, al senso panico per la natura, alla disperazione più nera, all'amore totale e smodato per l'umanità. Il loro desiderio di rottura – che ha dato certamente frutti importanti, sia dal punto di vista delle opzioni

---

<sup>107</sup> Luperini, *Gli esordi del Novecento e l'esperienza della Voce* cit., p. 8.

<sup>108</sup> Pasolini, *Saggi giovanili* cit., p. 522.

<sup>109</sup> Luperini, *Gli esordi del Novecento e l'esperienza della Voce* cit., p. 61.

stilistiche sia delle possibilità inventive – è ancora intriso di individualismo e vitalismo dannunziano, benché corretto da un certo moralismo fondato sulla rinuncia pulsionale e sul riconoscimento della comunità umana come bene imprescindibile<sup>110</sup>. Insomma, siamo lontanissimi dall'acutezza psicologica di Saba, in grado di rappresentare la vita interiore in toni molto più pacati e precisi, dominando una gamma di sfumature intime decisamente più vasta di qualunque autore vociano; allo stesso modo, ci troviamo agli antipodi dell'amoralismo sabiano, la cui onestà autoanalitica prevede che il poeta non arretri mai lo sguardo, ma riceva tutto ciò che è umano, che sia un moto d'orgoglio, desolazione, solitudine, desiderio.

I primi vociani, inoltre, rivendicavano la funzione sociale del letterato, ma le loro idee politiche finivano per sfociare in un desiderio vago di rivolta e in un atteggiamento antiborghese che, come nota Luperini, non è che il frutto paradossale della cultura piccolo-medio borghese in cui si erano formati<sup>111</sup>. Le posizioni di questi autori consistevano fondamentalmente in un moralismo nazionalista e comunitario, fondato su un'etica del lavoro e su un sogno di armonia sociale piuttosto vaghi e, a tratti, politicamente reazionari. Non è un caso che un pensatore politico decisamente più raffinato, quale era Salvemini, che pure era stato uno degli animatori della «Voce», lasciò la rivista nel 1911, a causa di un violento dibattito avuto con Prezzolini e Papini sulla questione del nazionalismo, verso il quale Salvemini rivolgeva uno sguardo fortemente critico, deprecando i toni entusiastici dei colleghi.

Il moralismo e l'etica comunitaria dei vociani sono ben rappresentati da alcuni passaggi finali del *Mio Carso*:

Perché non sai cos'è il bene, ma senti chiaramente cos'è il meglio. Il patimento è buono, se esige da te un più profondo dovere. Così tu ti allarghi nel mistero, nutrendoti di lui, e le sue tenebre diventano sole nella tua anima.

Per questo, che tu devi essere più buono, tu sei uomo fra gli uomini. Ora li puoi amare perché hai sofferto e disperato. Benedici il tuo dolore e scendi, sereno e severo, fra essi<sup>112</sup>.

Ah, fratelli come sarebbe bello poter esser sicuri e superbi, e godere della propria intelligenza, saccheggiare i grandi campi rigogliosi con la giovane forza, e sapere e comandare e possedere! Ma noi, tesi di orgoglio, con il cuore che ci scotta di vergogna, vi tendiamo la mano, e vi

---

<sup>110</sup> Luperini, *Gli esordi del Novecento e l'esperienza della Voce* cit., p. 63.

<sup>111</sup> Ivi, p. 12.

<sup>112</sup> S. Slataper, *Il mio Carso*, Milano, il Saggiatore, 1970, p. 154.

preghiamo d'esser giusti con noi, come noi cerchiamo di esser giusti con voi. Perché noi vi amiamo, fratelli, e speriamo che ci amerete. Noi vogliamo amare e lavorare<sup>113</sup>.

Dal punto di vista letterario, quello che va sottolineato è che, senza dubbio, l'integrazione del poeta (concepito come individuo straordinario) all'interno della comunità è un *topos* che accomuna i vociani al *Canzoniere*, e non si può escludere che gli impulsi comunitari di Saba («il desiderio improvviso d'uscire / di me stesso, di vivere la vita / di tutti, / d'essere come tutti / gli uomini di tutti / i giorni», *Il borgo*), esplicitamente tematizzati per la prima volta nei *Versi militari*, abbiano un modello importante proprio nella letteratura vociana. Una notevole influenza in questa direzione è stata certamente esercitata anche dalle posizioni unanimiste, secondo le quali la vera realizzazione umana e spirituale dell'individuo presuppone la partecipazione alla vita collettiva. Tanto Saba quanto gli scrittori della «Voce» risentono senz'altro di queste idee, benché le adattino al contesto italiano e le rideclinino in termini irridentisti e interventisti.

La differenza, però, è che, se nei vociani il processo di integrazione nel gruppo seguiva bene o male un percorso lineare, e spesso portava a uno scioglimento intriso di volontarismo, in Saba, al contrario, il rapporto tra io e comunità è reso molto più ambivalente, segnato com'è dall'alternarsi di attrazione e repulsione. In questo modo, al contrario di quanto avviene nelle opere vociane, Saba conferma di possedere una visione ciclica, e quindi in un certo senso tragica, del mondo, poiché la vita psicologica, così come i moti interiori, non conoscono né dialettica, né progresso lineare.

Non si può nemmeno escludere, d'altronde, che dietro alcuni *topoi* del *Canzoniere*, quali le scene in osteria, le rappresentazioni delle classi popolari, della folla nelle vie cittadine, ci siano proprio le opere di alcuni tra i vociani del primo periodo. Pur con le dovute differenze stilistiche, infatti, alcuni elementi del 'realismo' sabiano testimoniano, se non l'influenza diretta, per lo meno evidenti punti di contatto con scene e ambienti dipinti dai vociani. Si vedano, ad esempio, passaggi come questo, tratto ancora una volta dal *Mio carso* di Slataper:

Accanto a me due figuri con la giacca buttata sulla spalla e la camicia blu parlano d'una brocca di stagno, come fu rubata. Altri schiamazzano e cantano. Bene. Niente è qui strano, e tutto è duro e definito come gli spigoli del corso. S'io dò un pugno sul muso di quel facchino, lui mi tira due pugni. S'io faccio la filantropia schiave-bianche a quella donna, essa mi risponde dandosi una

---

<sup>113</sup> Ivi, p. 160.



manata sul culo. Sono tra ladri e assassini: ma se io balzo sul tavolo e Cristo mi infonde la parola io con essi distruggo il mondo e lo riedifico. Questa è la mia città. Qui sto bene<sup>114</sup>.

La raffigurazione empatica di un sottoproletariato che vive spesso al di fuori della legalità (ladri, assassini, prostitute), ma il cui stile di vita degradato non viene sottoposto né a giudizi paternalistici, né a una qualche forma di analisi sociologica, ma diventa, romanticamente, il luogo in cui ritrovare l'autentico spirito popolare – spirito con cui l'autore, pur provenendo da una differente classe sociale, ritiene di poter stabilire una profonda sintonia («S'io dò un pugno sul muso di quel facchino, lui mi tira due pugni»); tutto questo presenta numerose somiglianze con alcuni testi del *Canzoniere*, come *Caffè Tergeste* o *Città vecchia*:

*Città vecchia*

Spesso, per ritornare alla mia casa  
prendo un'oscura via di città vecchia.  
Giallo in qualche pozzanghera si specchia  
qualche fanale, e affollata è la strada.

Qui tra la gente che viene 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'umiltà.  
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,  
sono tutte creature della vita  
e del dolore;  
s'agita in esse, come in me, il Signore.

---

<sup>114</sup> Ivi, p. 69.

Qui degli umili sento in compagnia  
il mio pensiero farsi  
più puro dove più turpe è la via.

Le somiglianze tra i due testi, che riguardano principalmente la dimensione dell'immaginario evocato, non potevano non colpire i commentatori contemporanei, se non altro per gli elementi non convenzionali da cui sono accomunati. Tuttavia, nonostante la presenza di evidenti punti di contatto, altrettanto profonde sono le differenze che separano i due brani. Oltre alla maggiore pacatezza di toni sabiani, ciò che distingue un testo come *Città vecchia* da qualunque esempio dell'opera di Slataper è certamente la capienza dello sguardo, intesa non tanto come capacità di accogliere un ventaglio ampio di figure socialmente connotate (di questo anche *Il mio Carso* offre numerosi e interessanti esempi), quanto come il rispetto e la comprensione che Saba sembra rivolgere ai suoi personaggi. In Slataper la forte stilizzazione finisce per ridurre le figure a macchiette o caricature, per la costruzione delle quali un ruolo non secondario è giocato dal gusto per l'orrido, sempre impiegato a fini espressionistici: «Un carbonaio, dalla spalla sinistra cresciuta come un enorme tumore, sputa chiazze nere. Una donna con peli duri sul labbro, spruzzati di cipria, si netta la bocca con le dita cicciose»<sup>115</sup>. A Saba, al contrario, sembra sufficiente nominare i suoi personaggi, gettare al loro interno una rapida occhiata («sono tutte creature della vita / e del dolore»), per generare nel lettore come un sospetto d'umanità: dietro quei nomi (la prostituta, il marinaio, ecc.) si nascondano le vite degli altri, impenetrabili, ma proprio per questo capaci di suscitare in Saba un triste incanto.

Notevolmente diversa è anche la posizione che la figura dell'autore/poeta assume all'interno del quadro. In Slataper, il desiderio del personaggio sembra quello di confondersi con il mondo rappresentato, partecipandovi fisicamente; tuttavia, questo sogno di mescolamento entra in contraddizione con gli istinti superomistici da cui la prosa lirica di Slataper è pervasa: «ma se io balzo sul tavolo e Cristo mi infonde la parola io con essi distruggo il mondo e lo riedifico». In passi come questo si può osservare non solo come la tensione alla rivolta di tanti vociani avesse una leva individualistica anziché politica, ma anche come il loro sogno di palingenesi, intriso com'era di estremismo e di moralismo, finisse per risultare piuttosto scomposto. Come è subito evidente, siamo molto lontani dall'atteggiamento dell'io sabiano, che non interagisce direttamente con i

---

<sup>115</sup> Ivi, p. 68.

personaggi che descrive, ma si limita a guardare e ascoltare («Guardo e ascolto; però che in questo è tutta / la mia forza: guardare e ascoltare», *Meditazione*). Inoltre, è piuttosto significativo il fatto che in Slataper «Cristo infonde la parola» al solo protagonista, mentre in *Città vecchia* «il Signore» si agita nel poeta allo stesso modo che nelle umili figure descritte. Infatti, mentre le strategie di distinzione impiegate da Slataper non sono immuni da un certo aristocraticismo decadente e *bohème*, Saba riesce a bilanciare l'eccezionalità del proprio io con istanze che potremmo definire 'democratiche', e che tanto colpiranno i suoi lettori nel secondo dopoguerra. Saba infatti non ha bisogno di ricorrere alla topica del superuomo per affermare la propria diversità: il suo privilegio è introspettivo e analitico, non serve a rinnovare le cose, ma a conoscerle con un'accuratezza che solo il poeta raggiunge. Dunque, mentre nei vociani il 'realismo' asseconda il loro desiderio di rivolta, e finisce per sovrapporsi al loro antitradizionalismo e al loro atteggiamento antiborghese, in Saba non si ritrova alcuna istanza progressiva né alcuna speranza in un qualche mutamento:

egli è assai più intimamente e desolatamente anarchico. Il tono della sua disperazione è in genere così raso, così deserto che non gli consente di inscenare davanti a se stesso gesti disperati in versi che escano dalla configurazione ch'egli chiama raso-terra (come un Boine, uno Sbarbaro), e la sua lietezza (di tipo familiare, cittadino, ma sempre illuminata da una luce cruda) è troppo intima per oggettivarsi in qualche modo fuori dal diarismo (per giungere a una poesia del tipo di *Con me e con gli alpini* di Jahier). [...] in Saba, i dati realistici [...] sono lì a testimoniare un amore: l'epicità di una umile vicenda biografica...<sup>116</sup>.

In ogni caso, così come era accaduto per i crepuscolari e Gozzano, anche l'accostamento critico con i vociani fa scattare in Saba il desiderio di riaffermare la propria diversità, portandolo a adottare strategie di smarcamento. Uno degli esempi più evidenti di questo atteggiamento si può trovare proprio all'interno del *Canzoniere*:

*Autobiografia, X*

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

---

<sup>116</sup> Pasolini, *Passione e ideologia* cit., p. 1123.

i miei versi agli amici, o ad un'accolta  
d'ignari dentro assai nobili sale.  
Plausi n'avevo, or n'ho vergogna molta;  
celarlo altrui, quand'io lo so, non vale.

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  
non piacqui. Ero fra lor di un'altra spece.

Nelle lettere la posizione di Saba riguardo i vociani è ancora più esplicita:

Quando penso agli austriaci sento il desiderio che Cadorna li sconfigga, non meno e non più, ma l'odio che provo per gli scrittori della «Voce» e per tutti i cattivi scrittori è qualcosa di feroce e di medioevale, vedo rosso e stringo in pugno una frusta a nove code coi flagelli impiombati<sup>117</sup>.

Al di là della testimonianza autobiografica (Saba in effetti non fu mai veramente integrato con l'ambiente vociano; Papini, Prezolini e il concittadino Slataper lo trattavano con sufficienza), ancora una volta il punto qui è l'autorappresentazione che Saba vuole costruire: il suo obiettivo è proiettare sui contemporanei – ma anche sui posteri – l'immagine di sé come isolato e incompreso, il che naturalmente vale non solo per la sua immagine pubblica, ma anche per la personalità che prende forma all'interno del *Canzoniere*. Questo ovviamente non deve oscurare il fatto che i contatti tra Saba e vociani esistono (si pensi solo alle comuni posizioni interventiste, all'importanza data all'autobiografismo, ai temi comuni del servizio militare, della vita urbana e popolare), così come esistono le differenze. È innegabile, tuttavia, il fatto che, come per i crepuscolari, Saba si preoccupi di attuare strategie di smarcamento esplicite proprio nei casi in cui il rischio di confusione era maggiore.

---

<sup>117</sup> Saba, *La spada d'amore* cit., p. 78.

## Il *Canzoniere* nel dopoguerra

La storia della ricezione sabiana, fatta grosso modo di fraintendimenti critici e di valutazioni negative per quanto riguarda la prima metà del Novecento, conosce una svolta fondamentale a partire dal 1945. Il dopoguerra «vide un progressivo riconoscimento dell'opera di Saba e una volontà di “ricuperare” ogni elemento della poetica sabiana, insieme a una continua perdita di potenza degli schemi gargiuliani»<sup>118</sup>. Le testimonianze che vanno in questa direzione sono molteplici: da Pasolini a Piovene<sup>119</sup>, da Quarantotti Gambini<sup>120</sup> a Fortini, il quale mette in luce come la fortuna di Saba si fosse diffusa con particolare rapidità negli ambienti intellettuali di sinistra<sup>121</sup>. La stessa precisazione è fornita da David:

La Liberazione fu invece uno dei momenti più felici della vita e dell'opera di Saba, in gran parte per un nuovo quiproquo. Saba apparve allora, dopo la persecuzione e date le sue amicizie politiche, come poeta «impegnato», come poeta comunista<sup>122</sup>.

Persino Saba, anche se a modo suo – ovvero assegnando a sé stesso i meriti –, riconosce che nel dopoguerra stava avvenendo una rivalutazione della sua opera. Ad esempio, nel 1949 scrive così a Joachim Flescher:

[...] ho voluto e dovuto difendere la mia poesia dall'incomprensione che l'ha sempre, più o meno, accompagnata. Ora si incominciano a scrivere sul *Canzoniere* cose più sensate... che sono prese di peso da *Storia e cronistoria* ecc.<sup>123</sup>

Naturalmente, il motivo del rinnovato interesse per il *Canzoniere*, e soprattutto la maggiore comprensione di certe dinamiche interne alla poetica di Saba, erano solo molto parzialmente dovute alla pubblicazione di *Storia e cronistoria del Canzoniere*. Di prima

---

<sup>118</sup> David, *La psicoanalisi nella cultura italiana* cit., p. 429.

<sup>119</sup> Un estratto del saggio di Piovene è riportato in U. Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere* cit., p. 325.

<sup>120</sup> Nel 1946 Quarantotti Gambini scrive a Saba: «Negli ultimi mesi, da quello che posso constatare, la sua fama è raddoppiata. Le *Mediterranee* usciranno in un momento molto adatto» (P.A. Quarantotti Gambini, U. Saba, *Il vecchio e il giovane*, a cura di L. Saba, Milano, Mondadori, 1965, p. 58).

<sup>121</sup> Fortini, *I poeti del Novecento* cit., p. 72.

<sup>122</sup> David, *La psicoanalisi nella cultura italiana* cit., p. 428.

<sup>123</sup> U. Saba, *Lettere sulla psicoanalisi*, a cura di A. Stara, Milano, SE, 1991, p. 23.

importanza furono anche una serie di studi pubblicati nei decenni precedenti, che avrebbero aperto la strada alla rivalutazione critica di Saba: il saggio di Montale – illuminante per molti aspetti, ma purtroppo poco letto in quegli anni –, i lavori di Solmi, di Piovene e, soprattutto, di Debenedetti.

Tuttavia, al di là di questi contributi individuali, il fattore decisivo nel determinare la rivalutazione dell'opera sabiana va individuato in una svolta generale nella storia delle idee e dunque, inevitabilmente, anche nella storia della poesia:

a partire da quella svolta, non so se cominci una poesia del tutto nuova e completamente di rottura, almeno dal punto di vista fisionomico e stilistico; ma certo comincia, da parte della poesia, un modo deliberatamente nuovo, e quasi opposto di concepire e di sentire il proprio rapporto col mondo che essa guarda e esprime, col lettore a cui si rivolge<sup>124</sup>.

Secondo Debenedetti in Italia la svolta va collocata nell'anno 1943, a seguito dell'armistizio dell'8 settembre, l'istituzione della Repubblica di Salò e, conseguentemente, l'inizio della Resistenza. Come già notato, una delle spinte fondamentali di questo mutamento nel campo poetico viene dal rinnovamento del suo pubblico, che diventa più ampio e differenziato: «in quegli anni si andava imponendo l'esigenza di una poesia aperta a più vasti strati di lettori, a una poesia non più esoterica e geroglifica»<sup>125</sup>. Accade allora che i poeti – chi in maniera più radicale, chi restando ancora legato al modo ermetico; chi più, chi meno consapevolmente – inizino a muoversi alla ricerca di una «diretta e volontaria e intenzionata comunicatività del segno, cioè della parola come nome diretto della cosa o del sentimento rappresentato»<sup>126</sup>. In questa fase, soprattutto tra i più giovani, il ripensamento di alcune posizioni estetiche e di alcune modalità espressive viene vissuto come «una necessità morale, di origine politico-sociale o religiosa, in polemica con la morale ontologicamente letteraria del periodo precedente»<sup>127</sup>. A questo, naturalmente, si somma un mutamento nel gusto e nelle pratiche scritte di lettori e autori:

---

<sup>124</sup> Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento* cit., p. 214.

<sup>125</sup> Ivi, p. 215.

<sup>126</sup> Ivi, p. 214.

<sup>127</sup> Pasolini, *Saggi giovanili* cit., p. 645.

Si osservi tra i poeti di quarant'anni, come divenga sempre più forte la delicata figura pre-realistica di un Bertolucci, o come un Caproni aggiorni su valori attuali i dati della sua inquietudine: e come nello stesso Luzi vada stingendo lo splendore dell'assoluto mallarmeano<sup>128</sup>.

La fase del dopoguerra, con le caratteristiche che ho cercato di delineare nell'introduzione, si estende per circa un quindicennio della storia italiana, e certamente costituisce un periodo di transizione e di incertezza non solo politico-sociale, ma anche letteraria e stilistica. Il suo esaurimento si può collocare sul finire degli anni Cinquanta, quando l'Italia si prepara a entrare in una nuova fase della sua storia, nella quale l'economia, la società e la cultura subiscono sconvolgimenti profondi, che inevitabilmente si ripercuotono anche sulla letteratura. Con la stagione delle neoavanguardie, infatti, i termini del dibattito sulla poesia mutano radicalmente rispetto al quindicennio precedente: alcune parole chiave del dopoguerra, come «neorealismo» ed «ermetismo», smettono di circolare nel discorso vivo, e iniziano a essere impiegate come categorie storiografiche, e quindi per indicare fenomeni oramai esauriti; altre parole, come «realismo» o «lirica», iniziano a caricarsi di significati diversi rispetto al passato, e ad essere utilizzate con una diversa accezione; infine si cercano nuove parole chiave, come «neoavanguardia», ma anche «neocapitalismo» o «fine dell'ideologia», che possano accompagnare le nuove questioni su cui ci si ritrovava a dibattere.

Per queste ragioni storico-letterarie, ritengo che il fenomeno della funzione Saba sia attivo e produttivo all'interno della poesia italiana tra il 1945 e i primi anni Sessanta. Ovviamente la scelta di queste due date possiede una componente di arbitrarietà ed è motivata dal loro valore simbolico, per cui, come ogni operazione storiografica riguardante movimenti culturali, non va intesa come una periodizzazione rigida. Nel 1945, oltre, naturalmente, al termine della seconda guerra mondiale, si assiste anche a un evento che testimonia il nuovo interesse della cultura italiana nei confronti di Saba: la premiazione del *Canzoniere* al premio Viareggio, ripristinato dopo l'interruzione della guerra e vinto in *ex aequo* con il romanzo *Pane duro* di Silvio Micheli. Come scrive Pasolini nel 1954, infatti

C'è voluto questo dopoguerra perché Saba cominciasse a essere più largamente e comunemente capito: intendiamo in specie l'immediato dopoguerra, se ora certi vecchi pregiudizi stanno

---

<sup>128</sup> *Ibidem.*

rioccupando il terreno perduto, e le promesse di quella vita, che ricominciava dopo il diluvio, sono andate pian piano insabbiandosi<sup>129</sup>.

Una data simbolica dell'esaurimento del clima postresistenziale può essere considerato il 1956, anno in cui viene pubblicato *Laborintus*, la prima raccolta di poesia italiana nella quale si tenti una resa formale dell'alienazione neocapitalista e della mercificazione del linguaggio letterario. Il risultato è una sostanziale radicalizzazione della critica al lirismo, che nel decennio precedente era stata generalmente svolta non solo con una scarsa consapevolezza delle dinamiche di mercato e dei rapporti di potere in cui la produzione letteraria è inserita, ma anche senza la forza iconoclasta e l'audacia sperimentale di cui dà prova Sanguineti. Il poeta non può più illudersi di approcciarsi alla lirica come uno spazio di libertà e di opposizione da parte di un io che tenta di sottrarsi alla sudditanza psicologica e morale al sistema. Per questa ragione la proposta di Sanguineti è quella di distruggere i valori comunicativi del testo, impedendo che l'effusione e la bellezza diventino dei prodotti a servizio del mercato editoriale e che offrano una compensazione estetica – e cioè sublimata e innocua – all'aridità della vita borghese. *Laborintus* dunque è una raccolta centrale per la poesia italiana del Novecento perché costringe il campo letterario italiano a organizzarsi intorno a nuovi problemi: persino gli autori che erano attivi da decenni non possono ignorare le critiche al lirismo avanzate dalla neoavanguardia, e nelle loro opere cercheranno di rispondere a questi attacchi, accettando di posizionarsi all'interno di un dibattito sollevato per primo da Sanguineti. Queste nuove idee, tuttavia, verranno pienamente recepite nella cultura italiana solo in seguito alla pubblicazione dell'antologia dei *Novissimi* (1961) e alla fondazione ufficiale del Gruppo '63. Bisognerà attendere ancora qualche anno dopo il 1956, dunque, perché *Laborintus* sviluppi attorno a sé un consenso e delle correnti tali, che gli consentano di penetrare nel mondo letterario e di stravolgerlo dall'interno.

Nel periodo che va dal 1945 ai primi anni Sessanta la cultura italiana è attraversata da un grande fermento ideologico, interpretabile da un lato come recupero della libertà di parola su questioni socio-politiche, assente nel ventennio fascista, dall'altro come volontà di emendare l'arrendevolezza del mondo letterario al regime, ormai percepita come una colpa storica. Come abbiamo visto, nel dibattito sulla poesia questo fermento si traduce principalmente in quattro fenomeni, che abbiamo definito aumento della domanda di

---

<sup>129</sup> Pasolini, *Passione e ideologia* cit., p. 1122.



realismo, mutamento dei criteri di autenticità, rifiuto dell'autonomia dell'arte ed esigenza di rinnovare forme e linguaggio della lirica. L'ermetismo veniva messo sotto accusa da molti dei suoi maggiori rappresentanti (Quasimodo, Gatto, Luzi), mentre gli autori nati tra gli anni Dieci e gli anni Venti sentivano il bisogno di superare il trauma bellico – trauma al contempo individuale e nazionale – raccontando le loro storie, fissando i motivi di una mitologia resistenziale, creando una memoria comune che restituisse identità e forza a un popolo sconfitto e con la coscienza non sempre pulita.

In questo contesto la lezione di Saba si prestava a diversi tipi di ricezione, che a sua volta si traducono in differenti «riusi», non sempre coerenti tra loro né fedeli al modello. Innanzitutto Saba autorizzava la componente narrativa e il ricorso a figure o personaggi occasionali, di cui interessa rendere il mondo psicologico e la condizione sociale, e lo faceva non solo con i singoli componimenti, ma anche nel complesso della sua operazione macrotestuale, nella quale costruisce una continuità di racconto, declinando una storia nel tempo e nello spazio. Narrazione e costruzione di personaggi avevano infatti la funzione di superare il narcisismo lirico della soggettività ermetica, sostituendola con il «modello del cantore epico-narrativo, rarissimo nella tradizione italiana»<sup>130</sup>. Questo tipo di lettura sembra giustificata anche da alcune dichiarazioni di Saba, che in *Storia e cronistoria del Canzoniere* afferma di preferire Dante a Petrarca a causa della sua «epicità», ovvero non solo per la sua capacità di parlare in nome di una collettività, ma anche perché «egli non solo canta dei sentimenti ma anche dipinge figure e racconta fatti»<sup>131</sup>.

In seguito discuterò più approfonditamente il fenomeno della narrazione e dell'epicità di Saba. Per adesso mi limito a notare come il modello epico che si aveva in mente nel secondo dopoguerra, principalmente di impronta neorealista, è molto distante dal *Canzoniere*, poiché il narratore-cantore epico parla per la comunità nascondendo sé stesso, ovvero rinunciando a costruire un io, mentre nelle sue raccolte Saba è costantemente esposto in prima persona. In questo senso ha ragione Fortini quando dice che nella poesia di Saba convivono un aspetto privato-piccolo borghese con uno epico-lirico<sup>132</sup>. È interessante, tra l'altro, che la formula «epico-lirico» sia la stessa impiegata da Debenedetti per descrivere il romanzo del Novecento, che è epico perché descrive la vita attiva, esteriore del personaggio, per cui si innalza a una comprensione del mondo più estesa di un'esperienza singola; ma è anche lirico, perché l'azione non è mai scissa

---

<sup>130</sup> Majorino, *Poesia e realtà* cit., p. 56.

<sup>131</sup> Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere* cit., p. 119.

<sup>132</sup> Fortini, *I poeti del Novecento* cit., p. 67.

dal sentimento dell'azione e dalle riflessioni che la precedono e la seguono, ovvero dal mondo interiore del personaggio. Al contrario il neorealismo, quando si sforza di raccontare, sembra mosso da una sorta di ipercorrettismo poetico, e perciò tende a limitare la componente lirica a favore di quella epica. In questo senso, il modello cui presta maggiore fedeltà è il Pavese di *Lavorare stanca*, e non il *Canzoniere* sabiano.

In altre occasioni, generalmente poco felici dal punto di vista artistico, la simpatia che Saba aveva mostrato di provare nei confronti delle classi sociali basse veniva interpretata come esaltazione della vita popolare, fornendo spesso temi e *topoi* alla componente populista della poesia del dopoguerra. Il *Canzoniere* infatti si prestava ad essere utilizzato come repertorio di motivi riferibili alla vita quotidiana e agli ambienti frequentati dal proletariato urbano e dalla piccola borghesia, come le osterie, le passeggiate nelle vie della città, i rapporti famigliari, il lavoro, ecc. Anche le rappresentazioni della vita militare che Saba aveva creato nei *Versi militari* e nelle *Poesie scritte durante la guerra* offrivano non pochi spunti per alimentare l'immaginario neorealista. Sempre dai *Versi militari* e da *Trieste e una donna*, in cui si incontrano inserti dialogici, ma anche dalla costruzione di figure, come avviene sistematicamente nei *Prigioni*, la poesia neorealista apprendeva nuovi modi per «sottrarsi all'unidimensionalità della voce lirica»<sup>133</sup>, evitando così la focalizzazione esclusiva sulla vita interiore dell'io, come avveniva di regola nell'ermetismo.

In questo modo però si finiva per distorcere il motivo che sta dietro tante delle rappresentazioni popolaresche di Saba, ovvero l'ammirazione per il vitalismo tendenzialmente amorale del popolo, sostituendolo con un mondo di umili in cui erano custoditi valori sani e autentici. Dietro i popolani del *Canzoniere* non c'è nessuna intenzione volontaria di comporre quadri storici o sociologici: c'è una visione di carattere creaturale o contemplativa, ispirata da quel disperato amore per la vita che Saba ritrovava nelle figure popolari. In queste infatti Saba riconosceva delle esistenze meno regolamentate da costumi e norme sociali, al contrario di quel che avveniva nella borghesia, e perciò gli si rivelavano in forma più limpida le costanti psicologiche e passionali della natura umana. Da questo punto di vista quelli che intendono meglio il sentimento sabiano nei confronti del popolo, e che lo sviluppano in chiave personale, sono certamente Penna e Pasolini.

---

<sup>133</sup> Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana* cit., p. 36.

Va incontro a un simile fraintendimento quella parte del mondo letterario italiano che cercava di leggere Saba come scrittore comunista, o comunque politicamente impegnato in senso progressista. Infatti

a motivo delle sue simpatie per la sinistra e anche dell'esordio con falce e martello di *Teatro degli Artigianelli*, egli veniva spesso accostato al Partito Comunista. Un articolo di Giancarlo Vigorelli su «Giovedì» del 22 gennaio 1953 lo rubricò esplicitamente fra gli scrittori italiani comunisti. In realtà egli era fortemente antifascista e antidemocratico, ma non si sentì mai comunista né condivise le idee marxiste<sup>134</sup>.

Questa idea era stata senz'altro alimentata dall'adesione di Saba al Fronte democratico popolare, che nelle prime elezioni repubblicane del 1948 costituiva il contendente principale della Democrazia cristiana. Molte dichiarazioni di Saba portano a pensare che la sua simpatia per il Fronte popolare fosse motivata più dal terrore che l'Italia fosse «alla vigilia di un nuovo fascismo, nato dall'alleanza del clero e dello schiavismo di Truman»<sup>135</sup>, più che da una reale partecipazione alle prospettive del Fronte. È anche interessante il fatto che alle speranze politiche Saba faccia sempre corrispondere speranze letterarie, essendo convinto che la sua opera potesse essere apprezzata solo in un Paese non controllato da forze cattoliche di destra.

Certamente la simpatia di Saba per gli ambienti di sinistra era spinta anche da motivi preideologici, fondandosi sull'ammirazione del mondo popolare, nel quale le idee comuniste riscontravano maggior consenso. Non è un caso, infatti, che nell'opera sabiana le figure dei comunisti appaiano sempre come una variante del *topos* del fanciullo, che nel *Canzoniere* è spesso usato per rappresentare carica vitale, disposizione alla relazione e intensità della vita emotiva.

UN GIOVANE COMUNISTA mi disse, per reagire al mio – oh, molto umiliato! – individualismo: «Cosa saresti tu, se non ci fossero gli altri?». Sono le parole più profonde che abbia udite da anni; la loro semplice umana realtà ha risparmiata molta strada alle mie vecchie gambe. Adesso posso di nuovo prendere il tram, battermi sul predellino, sopportarne l'affollamento<sup>136</sup>.

---

<sup>134</sup> Carrai, *Saba cit.*, p. 59.

<sup>135</sup> Saba, *Tutte le prose cit.*, p. 1385.

<sup>136</sup> U. Saba, *Scorciatoie e raccontini*, in Ivi, pp. 19-20.

Il giovane comunista della scorciatoia si mostra portatore di una saggezza umana prima che politica, anche se comunque tangente con posizioni socialiste e comunitarie. Certo è che, nonostante la sostanziale adesione alle parole che gli vengono rivolte, Saba assume un atteggiamento fortemente ironico nei confronti del giovane comunista, sia per quanto riguarda l'eccessiva sicurezza nel giudicare la solitudine sempre più profonda in cui si andava richiudendo l'anziano poeta («per reagire al mio – oh, molto umiliato! – individualismo»), sia per quanto concerne gli effetti concreti – tutt'altro che rivoluzionari – generati dalle sue idee («Adesso posso di nuovo prendere il tram, battermi sul predellino, sopportarne l'affollamento»). Al contrario, quando i fanciulli comunisti sono rappresentati come rispettosi dell'ideologia ufficiale del partito, il sentimento sabiano dall'ammirazione passa all'incomprensione, si crea una distanza tra la prospettiva dell'io e quella del giovane:

*A un giovane comunista*

Ho in casa – come vedi – un canarino.  
Giallo screziato di verde. Sua madre  
certo, o suo padre, nacque lucherino.

È un ibrido. E mi piace meglio in quanto  
nostrano. Mi diverte la sua grazia,  
mi diletta il suo canto.  
Torno in sua cara compagnia, bambino.

Ma tu pensi: I poeti sono matti.  
Guardi appena; lo trovi stupidino.  
Ti piace più Togliatti.

Anche dal punto di vista metrico, soprattutto per quanto riguarda l'uso di un endecasillabo straniato ma tutto sommato vicino alla tradizione, il *Canzoniere* è stato un modello centrale per tanta poesia del dopoguerra. Come nota Siti infatti, con particolare frequenza tra i poeti neorealisti di origine meridionale,

Prevale la percezione della «naturalzza» dell'endecasillabo per la tradizione italiana, che si congiunge con la «naturale poesia» dei contenuti fortemente impegnati. Ne risulta una

convinzione per niente ironica che l'endecasillabo sciolto sia la strada del «nuovo classicismo», come ritorno all'ordine e modo di disciplinare il lessico basso<sup>137</sup>.

Un leggero straniamento metrico, senza le punte aggressive dello sperimentalismo, unito con l'apertura lessicale verso il basso o il colloquiale, sono gli ingredienti che molti neorealisti (si vedano ad esempio le prove testuali di Almansi, Visconti, Bellintani) sfruttano per riuscire a tenere insieme tradizione e popolarità, in perfetto accordo con la lezione sabiana. In questa maniera diventava possibile avvicinarsi alla prosa, senza per questo mettere in discussione il principio secondo cui la legittimazione del poeta passava anche attraverso il rispetto di determinati rituali formali.

Un'altra declinazione della ricezione sabiana nel secondo dopoguerra porta a leggere il *Canzoniere*, in maniera per molti versi imprecisa, come opera 'realista', idea che resisterà almeno fino agli anni Settanta, se nell'antologia *I poeti del Novecento* Fortini parla ancora di «realismo sabiano»<sup>138</sup>. Questo tipo di lettura, che andava incontro alla crescente domanda di realismo che ha caratterizzato il dibattito sulla poesia all'indomani della seconda guerra mondiale, ha certamente un suo fondamento nel momento in cui per *realismo* si intenda genericamente «la trattazione seria della realtà quotidiana». Molti commentatori sembrano attribuire a questo termine un'accezione simile, riconoscendo in Saba l'intenzione di rispecchiare l'uomo nella sua interezza, senza tralasciare gli aspetti prosastici della vita familiare, relazionale, lavorativa o del tempo libero: «Saba ha un fondamentale rispetto per la vita e la persona umana: senza il quale nell'arte, come pure nella storia, non c'è realismo, né libertà: ma servitù, e rettorica»<sup>139</sup>.

Tuttavia ha ragione Pasolini quando afferma che il realismo non era una categoria ben definita, e pertanto circola negli scritti di quegli anni assumendo significati differenti: accanto all'idea di una generica aderenza alle cose e di una rappresentazione non trasfigurata dell'esperienza, c'era anche chi considerava realista un'opera in grado di fare i conti con la storia, la società, insomma con le forze oggettive in cui l'io poetico si trova immerso.

---

<sup>137</sup> Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana* cit., p. 58.

<sup>138</sup> Fortini, *I poeti del Novecento* cit., p. XVII.

<sup>139</sup> E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, in *Opere*, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Milano, Mondadori, 1988, p. 1523.

Si può parlare di «realismo» per Saba? è una domanda da lettore al direttore di un giornale a rotocalco, lo ammettiamo: eppure viene così naturale, pensando al periodo in cui è nata, cronologicamente, la poesia di Saba e a quello in cui è stata, almeno potenzialmente da parte di un più largo numero di lettori, capita. Se noi non possiamo disgiungere la parola realismo – proprio per una recente costante storica – da ideologia culturale e politica, è evidente che Saba non è, in tal senso, un realista; il profondo trauma, su cui non possiamo, né importerebbe, indagare, che ha impresso del suo colore di disperazione tutta la vita psicologica di Saba, ha avuto naturalmente, come primo, immediato riflesso, quello di impedire appunto al poeta una visione oggettiva (e quindi impoetica) della realtà.

Pasolini poi distingue il «*non* realismo» di Saba da quello di tanti autori primonovecenteschi, in particolare dal gruppo dei vociani, «il cui realismo coincide con un anti-tradizionalismo e un anti-borghesismo che in Saba non si danno: egli è assai più intimamente e desolatamente anarchico. [...] in Saba, i dati realistici [...] sono lì a testimoniare un amore: l'epicità di una umile vicenda biografica». Per Saba propone invece di usare l'espressione «realismo sentimentale»,

che spieghi sia l'immediato effetto dei sentimenti sulla lingua, sia la normalità subito riconosciuta e condivisa di quei sentimenti, in cui nulla c'è, apparentemente, di eccezionale o aprioristicamente poetico: ma, umili, fanno umile l'espressione, o, involuti, la rendono pesta, affaticata, e, nel tempo stesso, spasmodicamente nuova<sup>140</sup>.

A ben vedere la prima accezione di realismo ha più a che fare con i nuovi criteri di autenticità che con la domanda di realismo, così come l'avevamo descritta nella prima parte. La precedente citazione di Morante infatti mostra come, a partire dal dopoguerra, un componimento poetico che scavalcasse i dati di realtà e trasfigurasse l'esperienza fosse percepito come «rettorica», ovvero come espressione convenzionale e non autentica di sé, mentre una realizzazione poetica credibile passava attraverso il «rispetto per la vita e la persona umana». Gli elementi personalistici, subito riconducibili alla dimensione empirica o intima vengono dunque privilegiati rispetto a quelli spersonalizzanti, che avevano invece caratterizzato le poetiche ermetiche o di estrazione ermetica.

Al contrario, l'intenzionalità poetica sabiana è profondamente estranea alla seconda accezione di realismo. Certo è innegabile che nello sguardo di Saba restino impigliati indizi e frammenti che rimandano alla storia e alla società italiana degli anni in cui scrive,

---

<sup>140</sup> Pasolini, *Passione e ideologia* cit., pp. 1122-1124.

come si può osservare in maniera particolarmente evidente in testi come *Teatro degli artigianelli* o *Opicina 1947*. Tuttavia lo scopo del *Canzoniere* come «libro di poesia»<sup>141</sup> non è affatto quello di fornire un quadro storico-sociale dettagliato, bensì quello, tradizionalmente lirico, di costruire una personalità poetica:

Al centro dell'opera [il *Canzoniere*] non vi è più, dunque, un io lirico che si confessa, ma un protagonista quasi romanzesco che si conosce attraverso le proprie azioni, che dà forma alla sua identità man mano che l'esposizione procede<sup>142</sup>.

L'innegabile novità del *Canzoniere*, come discuteremo meglio nella seconda parte, sta nel fatto che la costruzione dell'io sabiano avviene non solo tramite l'espressione della sua vita interiore, ma anche attraverso la descrizione di ambienti, delle vicende quotidiane e delle relazioni in cui l'io è coinvolto. La personalità poetica che emerge progressivamente dal *Canzoniere* ha lo scopo di tentare la ricomposizione estetica di una psiche scissa dalla nevrosi:

#### *Secondo congedo*

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

In questo senso, come precisa lo stesso Saba in una lettera ad Antonello Trombadori nel 1952, «Il *Canzoniere* non è [...] un'opera di salute, né poteva esserlo [...]. Fu appena un'opera di *aspirazione* alla salute. È altra cosa»<sup>143</sup>.

Si potrebbe forse dire, allora, che il tipo di «realismo» proposto da Saba presenta delle profonde affinità con la categoria estetica dell'«interessante» coniata da Diderot.

---

<sup>141</sup> N. Scaffai, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005, p. 1: «Per “libro di poesia” intenderò qui una raccolta di liriche composta dall'autore secondo criteri riconoscibili, in modo che l'accostamento dei singoli testi non risulti casuale ma, al contrario, adeguato a un progetto ideato dallo stesso autore in una fase generalmente successiva alla stesura delle varie liriche». La definizione del *Canzoniere* come libro di poesia verrà approfondita in seguito.

<sup>142</sup> A. Stara, *Un'irresistibile salute precaria. Saba, Il Canzoniere e altri saggi di letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2015, p. 56.

<sup>143</sup> Saba, *La spada d'amore* cit., p. 238.

Ponendosi a metà tra tragedia e commedia, l'interessante offre la possibilità di ritrovare lo spirito, o comunque l'intensità di significati del dramma all'interno del quotidiano.

Non si tratta di un invito al realismo naturalistico: al contrario Diderot vuole cogliere nell'ambito del reale gli aspetti più drammatici e sorprendenti e intensificarne le crisi morali e le vicissitudini drammatiche. Il *drame* possiede dunque una sua forma di sublime<sup>144</sup>.

Saba dunque concepisce i luoghi e le attività della vita quotidiana in maniera molto simile a come le concepiva il dramma ottocentesco. In quest'ottica il mondo della prosa non rappresenta più una dimensione poeticamente inessenziale o da sottoporre a censura, ma diventa lo spazio in cui si manifestano conflitti primari e drammi eterni del sentimento umano. A questo proposito, si veda ad esempio un testo come *La capra*, esemplare per la sua logica compositiva:

Ho parlato a una capra.

Era sola sul prato, era legata.

Sazia d'erba, bagnata

alla pioggia, belava.

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.

Saba parte da una scena quotidiana di ambientazione bucolica, ma l'umiltà dello scenario è riscattata dalla profondità dei significati che si celano nel belato della capra, e che il poeta è in grado interpretare. Dunque, come era tipico del melodramma, e poi, per l'influenza che questo ha esercitato sul romanzo ottocentesco, di autori come Balzac,

---

<sup>144</sup> Brooks, *L'immaginazione melodrammatica* cit., p. 30.



anche nel testo di Saba l'interessante si produce individuando nel mondo della prosa dei segnali, i quali rimandano all'universale della condizione e del sentire umani. Come accade in Balzac, infatti,

il narratore aggredisce la superficie del reale (che è poi la superficie del testo per costringerla a esprimere pienamente i termini autentici della vicenda). [...] Al di là del contesto immediato della narrazione, e in eccesso rispetto a quest'ultima, altri e più solenni stati d'animo sono stati chiamati in causa e portati a interferire con essa, conferendole significati più intensi<sup>145</sup>.

La voce narrante riporta continuamente il lettore alla «realtà spirituale» che sta dietro i fatti narrati. L'immaginario melodrammatico (operante anche in Saba) comporta un'ansia di profondità nella voce di chi espone i fatti, così come provoca l'impegno costante di assegnare valori profondi o universali alla superficie prosastica delle cose. Interpretare i segnali che il mondo pone continuamente davanti ha lo scopo di produrre piccole rivelazioni, attingendo a quella «realtà spirituale» (intesa in senso non mistico-religioso ma secolare) che sta dietro l'apparente banalità delle cose.

Il salto dall'insignificanza al significato che si produce in seguito alla comprensione del segnale è ben descritto da Saba nel giro di poche proposizioni, espresse in tono secco, perentorio, ma precisissimo: «Ed io risposi, prima / per celia, poi perché il dolore è eterno, / ha una voce e non varia». Di fronte al belato della capra l'io lirico inizialmente risponde per scherzo («per celia»), fa il verso all'animale legato, senza aver compreso quale fosse il significato profondo del suo belato. Poi, in una pausa che dura il tempo di una virgola, l'io si è fermato, ha capito, ha emesso lo stesso verso di poco prima, ma attribuendogli un valore completamente diverso: non è più uno scherzo, ma la condivisione con un altro essere di un dolore che supera le differenze di specie. È il dolore dello stare al mondo, che Saba ha riconosciuto in una forma incarnata – il belato della capra –, operando un salto dal particolare al generale, dall'insignificanza al significato. In questa maniera quella che Brooks ha definito «immaginazione melodrammatica» permette di redimere il mondo dalla sua banalità, senza per questo operare alcun tipo di trasfigurazione o di scavalco dei dati reali, ma a quei dati restando ben ancorati.

Tutti i fenomeni fin qui rapidamente descritti hanno senz'altro a che fare con la ricezione sabiana nel secondo dopoguerra, testimoniando alcuni dei riusi cui la sua opera è andata

---

<sup>145</sup> Ivi, p. 16.

incontro. Nonostante ciò, non li considero come componenti della funzione Saba intesa in senso stretto, la quale presenta dei tratti ben precisi, che analizzeremo con attenzione nel seguito del lavoro. Per questi fenomeni si può forse parlare di un più generico «effetto Saba» che agisce sul campo poetico italiano, anche se non si può ignorare che, in alcuni dei riusi descritti nei paragrafi precedenti, la ricezione di Saba è andata spesso incontro a fraintendimenti interessati – si pensi soprattutto al caso del populismo – piuttosto che a delle vere riletture critiche. In questo senso, il modello del *Canzoniere* si mescola e si confonde con altre influenze, come quella pavesiana o di certa poesia dialettale, per cui diventa complicato capire cosa è di estrazione autenticamente sabiana, e cosa invece risponde semplicemente a un progetto politico-poetico che stava a monte del testo.

La ricezione così sfaccettata cui andò incontro l'opera di Saba, al di là della spontanea dispersione del modello che si verifica in qualsiasi atto di rilettura, mette bene in luce la naturale polifunzionalità del *Canzoniere*. Al suo interno, infatti, si possono ritrovare tre differenti «modi» di composizione, che in alcuni casi si ibridano all'interno delle singole raccolte, o addirittura dei singoli componimenti, mentre in altri casi risultano ben individuabili. Esiste, innanzitutto, un Saba narrativo, che in poche pennellate dipinge una situazione, una vicenda o un ambiente, e a partire da questi trae una morale, uno spunto di riflessione sull'uomo o su sé stesso, descrive sentimenti ed emozioni che il quadro rappresentato gli suscita. Questo è, grossomodo, il Saba dominante nel primo volume del *Canzoniere*, dalle *Poesie dell'adolescenza e giovanili* fino all'*Amorosa spina*. Tuttavia l'istinto a narrare non abbandonerà mai Saba, e tornerà a mostrarsi in maniera particolarmente evidente in molte altre raccolte, come *Autobiografia*, *Il piccolo Berto*, fino alle tarde *Uccelli* (1948) e *Quasi un racconto* (1951), pubblicate proprio nel corso del secondo dopoguerra.

Esiste poi un Saba drammatico, che fa abbondante ricorso a versi brevi e cantabili e predilige l'uso di figure (nel senso di personaggi o di voci che esprimono pensieri o emozioni). Questo «modo» viene spesso usato per elaborare una rappresentazione teatralizzata dell'interiorità, così da riprodurre in forme plastiche le scissioni interne all'io lirico sabiano. Nonostante la presenza di personaggi o di brevi dialoghi si possa riscontrare anche all'interno del Saba narrativo, qui questa componente svolge un ruolo assolutamente primario, determinando l'impianto stesso dei testi, orientandone l'accentazione (ovvero il punto di vista sul mondo che emerge dal testo) e il tono. Questo è il Saba dominante in *Preludio e canzonette*, nei *Prigioni*, in *Fanciulle* e in *Preludio e fughe*. Come vedremo meglio, in queste raccolte l'io lirico del *Canzoniere*, da centro

irradiatore di storie ed esperienze, diventa uno spazio di contesa tra più voci, il punto in cui istanze diverse confliggono.

Infine c'è un Saba che possiamo definire novecentista, e corrisponde a quello «illimpidito» di *Parole, Ultime cose e Mediterranee*. Questo è il Saba più memorabile dal punto di vista delle trovate poetiche, e quindi generalmente più ripreso a livello intertestuale, anche se ha lasciato nei posteri un segno meno profondo per quel che riguarda l'espressione dell'esperienza personale e la gestione dello spazio poetico. Questo è il «modo» linguisticamente più selettivo di Saba, in cui è evidente l'influenza stilistica esercitata da Montale e Ungaretti, ma anche, quasi certamente, da Penna, che aveva inviato i primi manoscritti a Saba nel 1929. Spesso, soprattutto a ridosso della loro pubblicazione, le raccolte novecentiste sono state interpretate dalla critica come un avvicinamento di Saba all'ermetismo, tesi che è stata fin da subito smentita, e con ottimi argomenti, da Debenedetti. Per spiegare l'erroneità di questo accostamento Debenedetti parte da una riflessione di Barthes, secondo cui la prosa e la poesia classiche sono assimilabili al linguaggio matematico per il fatto che, come in un'equazione, i legami tra le parti sono sempre esplicitati; al contrario l'ermetismo, così come tutte le poetiche legate alla lirica pura o al postsimbolismo, giocano precisamente sulla soppressione dei legami logici tra elementi testuali, e per questo si pongono al di fuori dell'estetica classica. Secondo Debenedetti, il Saba di *Parole, Ultime cose e Mediterranee* va collocato ancora all'interno del modo di operare classicista:

Quando Saba pensa di potere, in qualche modo, assimilarsi certi risultati della poesia pura, in realtà non fa che sveltire, rendere più stenografiche le indicazioni di quei rapporti, eventualmente li sottintende, ma solo quando è sicuro che il lettore può intuirli. Insomma, fa un lavoro di sveltimento della scrittura analogo a quello dei matematici, quando escogitano segni più rapidi per indicare un'operazione; per esempio la moltiplicazione e passano dalla scrittura  $m \times n$  alla scrittura  $m \cdot n$  per arrivare ad  $mn$ <sup>146</sup>.

Saba dunque non stabilisce mai un rapporto di arbitrarietà associativa tra gli elementi, ma velocizza le relazioni logiche che li uniscono. L'effetto che ne risulta è una maggiore concentrazione verbale, senza toccare mai quelle punte di oscurità, che invece costituivano l'approdo comune delle poetiche ermetiche e postsimboliste.

---

<sup>146</sup> Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento* cit., p. 170.

L'aver individuato questi tre modi all'interno del *Canzoniere* mostrerà tutta la sua utilità nelle parti successive di questo lavoro. Considerare a quali dei tre Saba attinge con più frequenza un autore fornirà infatti importanti informazioni per comprendere le «modalità d'uso» con cui quel particolare autore si è servito del modello sabiano, mostrando le diverse direttrici lungo cui ha operato la funzione Saba.

### **La «funzione Saba» – una premessa metodologica**

Nel valutare l'impatto della funzione Saba sulla poesia italiana è in primo luogo indispensabile selezionare dei criteri di analisi ragionevoli, in grado di circoscrivere il campo di osservazione e di produrre argomentazioni solide. L'oggetto teorico che chiamo «funzione Saba», infatti, non esiste come scelta autocosciente degli autori di quegli anni, e per questo non costituisce un *corpus* organizzato e codificato di elementi che vengano sistematicamente ripresi dal *Canzoniere*: non è possibile parlare di un «sabismo» consapevole come avviene, ad esempio, per il petrarchismo cinquecentesco. Al contrario, la funzione Saba è, evidentemente, una categoria critica allogena, che utilizzo come linea guida per ricostruire la storia della poesia italiana tra la fine del primo e l'inizio del secondo Novecento. Naturalmente la narrazione che ho in mente non si propone di esaurire la complessità dell'intero campo poetico italiano di quegli anni, ma semplicemente di raccontare, nella maniera più esaustiva possibile, una storia particolare, ma comunque dotata di una certa portata, che spero possa mettere in luce una rete di relazioni e di influenze. Stabilire dei criteri sensati di ricerca ha dunque lo scopo di dare compattezza e credibilità a questa narrazione che, come spesso avviene nella storiografia, ha come protagonista un fenomeno al contempo unico (perché uno è il modello di riferimento tenuto in considerazione, ovvero l'opera sabiana) e molteplice (perché differenti sono le sue declinazioni concrete e verificabili). Come afferma Lonardi nel definire il fenomeno del leopardismo, non esiste «una linea da Leopardi, ma più esperienze con Leopardi [...]. Leopardi non può che offrirsi alla vista previo l'attraversamento proprio degli usi e delle interpretazioni di Leopardi»<sup>147</sup>. Lo stesso si può dire di Saba.

---

<sup>147</sup> G. Lonardi, *Leopardismo. Tre saggi sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1990, p. 10.

Autori che si sono posti problemi analoghi al nostro hanno messo a punto due differenti metodologie di ricerca<sup>148</sup>. La prima può essere esemplificata dallo studio di Pasolini sull'eredità pascoliana<sup>149</sup> e da quello di Lonardi sulla ricezione di Leopardi<sup>150</sup>, e consiste nel selezionare i tratti «tipici» del modello per poi andare a verificare quali autori lo seguono più da vicino. L'attenzione principale di questi critici è dunque rivolta principalmente alle influenze di «poetica», alle modalità di scrittura, mentre i lasciti linguistici hanno un peso piuttosto limitato nella loro analisi. La seconda metodologia è quella che si può vedere applicata nel saggio *Da D'Annunzio a Montale*<sup>151</sup> di Mengaldo, il quale non si occupa di definire l'identità del modello, ma ricerca ad ampio raggio le parentele intertestuali che legano il modello a una platea il più possibile vasta di utenti. Dunque

I precedenti di Pasolini e Lonardi, da una parte, e di Mengaldo, dall'altra, offrono un'alternativa che si può rappresentare così: o si compie la scelta aprioristica di un modello di base, considerato particolarmente adeguato, per determinare, *prima* dell'analisi vera e propria, quale aspetto del fenomeno interessa indagare e in base a quali parametri; oppure ci si affida direttamente agli strumenti in apparenza neutrali della filologia, come fa Mengaldo, interrogando i testi senza ulteriori mediazioni<sup>152</sup>.

La prima tipologia di ricerca, dunque, adotta dei criteri selettivi, che consentono di lavorare esclusivamente sui testi più vicini al modello e, per questo, piuttosto che individuare rapporti inattesi tra autori, permette di approfondire i diversi significati assunti dalla ricezione di un modello. D'altro canto, questo tipo di approccio concede un ampio spazio all'arbitrio – e per questo anche alla responsabilità – del critico, che nel proporre un canone interpretativo opera necessariamente una semplificazione del modello, selezionando tratti significativi e escludendo quelli che ritiene secondari.

La seconda metodologia, al contrario, è massimamente inclusiva e, potenzialmente, si occupa di ogni tipo di legame intertestuale, senza stabilire gerarchie aprioristiche. Questo

---

<sup>148</sup> Per questa osservazione, e anche per la discussione successiva, si veda G. Simonetti, *Dopo Montale. Le «Occasioni» e la poesia italiana del Novecento*, Lucca, Pacini Fazzi, 2002, pp. 28-31.

<sup>149</sup> P.P. Pasolini, *Pascoli*, saggio inizialmente pubblicato su «Officina» nel 1955, poi raccolto in *Passione e ideologia* cit., pp. 997-1027.

<sup>150</sup> Lonardi, *Leopardismo* cit.

<sup>151</sup> P.V. Mengaldo, *Da D'Annunzio a Montale*, in *La tradizione del Novecento. Prima serie* cit., pp. 15-115

<sup>152</sup> Simonetti, *Dopo Montale* cit., pp. 28-29.

permette di «vedere le contiguità *nonostante* le differenze»<sup>153</sup>, e di individuare rapporti linguistici tra autori le cui poetiche sono molto distanti: il caso dei prestiti dannunziani nella lingua di Montale è solo un esempio dei risultati cui può portare questa metodologia. Chi adotta questa tipologia di analisi tuttavia si espone anche a dei rischi, prima di tutto quello della dispersività, ovvero di collezionare una grande quantità di dati grezzi, difficili da sistematizzare in un'interpretazione unitaria. La dispersione può dunque sfociare in insignificanza, nel reperimento del dato fine a sé stesso. Inoltre la ricerca a tappeto dei contatti intertestuali può comportare una certa miopia dell'analisi che, avendo rifiutato la costruzione di schemi e gerarchie *a priori*, corre il rischio di porre sullo stesso piano parentele linguistiche differenti sia dal punto di vista della qualità (perché non sempre il riuso dello stesso modello, o addirittura dello stesso passo, svolgono la stessa funzione), sia dal punto di vista della quantità (perché la frequenza dei rapporti è indispensabile per valutare una parentela).

Seguendo il ragionamento di Simonetti, con cui concordo pienamente, la mia scelta è quella di ricorrere a una soluzione ibrida:

Questo secondo paradigma [di Mengaldo] è certo attraente – e forse più attraente perché più complesso – ma mi sembra giusto tener conto anche del primo [di Pasolini e Lonardi], che nel poco spazio a disposizione permette di concentrarsi sugli aspetti macroscopici del fenomeno e di dedurre un canone ristretto, utile in assenza di altri punti di riferimento. In mancanza di ogni analisi preliminare sull'eredità montaliana, il rischio di confondere i valori è troppo alto<sup>154</sup>.

Nel mio caso, la deduzione di tratti essenziali a partire dal modello consente di circoscrivere il campo d'analisi e, in questo modo, di proporre una descrizione della funzione Saba fondata su un campione affidabile; d'altro canto, l'approccio linguistico è indispensabile per osservare da vicino le varie modalità di riuso, permettendo così di ricostruire con più precisione i termini di un dialogo che si compone di consensi e smentite, di adesioni e prese di distanza. L'obiettivo è quello di rintracciare non solo le corrispondenze perfette, ma anche le deviazioni, o gli innesti, che i più giovani hanno compiuto a partire dal modello sabiano, mostrando come i contatti non necessariamente si traducono in somiglianze. Ma può accadere anche il contrario: una figura del discorso

---

<sup>153</sup> Ivi, p. 30.

<sup>154</sup> *Ibidem*.

che accomuna utente e modello può assumere significati molto differenti, a seconda del sistema stilistico e poetico nel quale si colloca.

Stabilite le linee guida della ricerca, bisogna introdurre una serie di specificazioni, che sono intrinsecamente legate alle cruciali differenze che esistono tra un fenomeno come quello del «montalismo» e la funzione Saba. Queste specificazioni hanno non solo lo scopo di elaborare un metodo che sia calibrato con più precisione possibile sul nostro oggetto, ma ci consentono anche di riconoscere fin da subito alcune caratteristiche strutturali della funzione Saba.

Per quel che riguarda l'eredità montaliana, in primo luogo bisogna notare che

la strategia espressiva dei primi tre libri [di Montale] ha fatto presto a diventare un codice, un sistema di stile e più in generale un'idea di poesia con la quale quasi tutti i poeti italiani venuti dopo hanno dovuto dare i conti, per assorbirla, difenderla, criticarla o combatterla<sup>155</sup>.

Non a caso Simonetti parla di «sistema delle *Occasioni*», intendendo con questa espressione un organismo compatto, fondato su precise scelte figurali, tematiche, stilistiche e linguistiche. Gli autori che seguono da vicino Montale si riconoscono perché, insieme a un impianto testuale epifanico o pseudo epifanico che ruota attorno all'assenza-presenza di un tu femminile, adottano delle figure (elisione, enumerazione caotica, asindetici, processi metonimici) e un linguaggio (moderato plurilinguismo compensato da un sostanziale monostilismo) dalle caratteristiche piuttosto rigide. Questa forte compenetrazione tra impianto, temi e stile, che caratterizza il sistema delle *Occasioni*, fa sì che il montalismo inizialmente si proponga come modello ideale per quegli autori che volevano prendere le distanze dal modo ermetico, senza tuttavia rinunciare completamente a una certa idea di poeticità. Infatti il modello montaliano, pur non potendo essere confuso con le poetiche di estrazione postsimbolista, non era del tutto inconciliabile con queste, come dimostra il montalismo di un autore convintamente ermetico quale era Luzi. Tuttavia questo sistema così compatto e ben funzionante, proprio per il suo alto livello di codificazione, rischiava di diventare parassitario («Ah, quel fatale, contagiante *tu* delle vecchie poesie di Montale!»<sup>156</sup>), imponendo una certa visione del mondo e della poesia e, dunque, sottraendo agli autori parte della loro libertà immaginativa.

---

<sup>155</sup> Ivi, pp. 22-23.

<sup>156</sup> V. Sereni, *Dovuto a Montale*, in *Poesie e prose* cit., p. 1033.

Come il sistema delle *Occasioni*, anche l'opera sabiana offriva delle garanzie di liricità in un periodo di radicale revisionismo poetico. Di fronte all'esigenza di rinnovamento diffusasi nel secondo dopoguerra, il *Canzoniere* si presentava come un modello in alcun modo confondibile con la poesia ermetica, capace di includere aspetti quotidiani e banali del reale senza bisogno di trasfigurarli, o di forzarli in senso espressionistico, ma anche in grado di comprendere in sé i segni di una storia e di una società in movimento, e ciò rimanendo saldamente radicato al genere lirico. Queste caratteristiche (che in seguito analizzerò nel dettaglio) hanno permesso a Saba di agire in profondità su molta poesia del dopoguerra, lasciando un segno più vistoso di quanto abbia fatto una poetica come quella crepuscolare, che pure si presentava come un'alternativa forse altrettanto radicale all'ermetismo. In estrema sintesi, dovendo individuare il principale discrimine che ha portato i poeti del dopoguerra a privilegiare il modello sabiano rispetto a quello crepuscolare, direi che questo consiste nel trattamento che le componenti prosastiche subiscono all'interno del *Canzoniere*.

Ebbene, l'accento più prezioso della maggiore poesia sabiana consiste proprio nella capacità di rappresentare quell'universo di oggetti, persone e sentimenti in una luce che non è già quella crepuscolare, ossia di una transizione truccata da permanenza (e Saba infatti non amava né Gozzano né i crepuscolari), ma pomeridiana, ancora tutta attiva seppure già pronta alla propria dissoluzione<sup>157</sup>.

Specialmente in Gozzano, il tono crepuscolare è raggiunto esponendo la prosasticità del testo, in modo da generare quella frizione che Montale ha efficacemente descritto come «far cozzare l'aulico col prosastico facendo scintille». La poesia crepuscolare comunica così la propria inadeguatezza di fronte al moderno, si dichiara anacronistica, esprime il suo disagio di fronte al reale prendendo le distanze da un lirismo pieno e ricorrendo all'ironia, alla satira, all'elegia. L'idea di crepuscolarismo è strettamente legata a un processo di svuotamento, da cui deriva una delusione del mondo e dell'arte che permea il dettato e orienta la selezione del materiale poetabile.

Tutt'al contrario, Saba non ha vergogna, anzi è orgoglioso di essere poeta. Nel *Canzoniere* il senso di impermanenza del tutto non compromette l'amore, certo ambivalente e pieno d'amarezza, che il poeta prova per la vita e per le cose della vita. Saba non ha bisogno di credere nel valore autentico di oggetti o esperienze quotidiani per

---

<sup>157</sup> Fortini, *Poeti italiani del Novecento* cit., p. 71.



parlarne con la massima serietà, rifiutando l'ironia o le strategie di svuotamento adottate dai crepuscolari: il suo desiderio è aderire totalmente a un mondo che sa essere imperfetto. La differenza di atteggiamento nei confronti del reale, che distingue Saba dal crepuscolarismo, ingenera a sua volta differenze macroscopiche nei processi di *inventio*: se, ad esempio, Gozzano costruisce figure come dei tipi sociali, quasi con sguardo da naturalista<sup>158</sup> (si pensi al modo in cui raffigura le cocottes), Saba al contrario si concentra sullo scavo psicologico (*I prigionieri, Preludio e fughe*), oppure elabora sequenze micronarrative da cui emergano delle individualità. Allo stesso modo, all'abbondanza delle «buone cose di pessimo gusto» presenti nei testi di Gozzano, Saba preferisce la rappresentazione di un mondo oggettuale più intimo, nel quale confluiscano storie e significati personali: si pensi, ad esempio, al modo in cui è trattata la vetrina nella poesia omonima, oppure l'«orologio antico» che «regolava nel tempo felice / il dolce balio» (*Tre poesie alla mia balia, III*). In questa maniera Saba riconosce al mondo della prosa il pieno diritto di accesso al genere lirico, senza perciò creare quelle frizioni e quell'effetto dissonante che avevano caratterizzato il modo crepuscolare.

Alla luce di ciò, un autore che, nel secondo dopoguerra, sentiva l'esigenza di un rinnovamento della poesia nella direzione di una maggiore apertura al reale e al vissuto autobiografico e di una limitazione del narcisismo lirico, salvando tuttavia le prerogative autoespressive e intimiste della lirica, poteva trovare nel *Canzoniere* tutti gli elementi che erano indispensabili per quella riforma. Saba infatti mostrava in maniera chiara come la rappresentazione serio-tragica – non ironica, non crepuscolare – della realtà quotidiana e la narrazione di vicende autobiografiche, anche minime, potevano conciliarsi con la tradizione lirica italiana, ampliandone notevolmente il repertorio lessicale e immaginativo. A questo proposito, si veda un testo come *La moglie*:

Quando triste rincaso e lei m'aspetta  
alla finestra, se la bella e cara  
moglie, ad un gesto, il mio male sospetta,  
se il disgusto mi legge, od altro, in faccia,  
tosto al mio collo le amoroze braccia,  
come due serpi vigorose, getta;  
me solo accusa la sua voce amara.

---

<sup>158</sup> G. Gozzano, *Poesie e prose*, a cura di L. Lenzini, Milano, Feltrinelli, 2017, p. XIV

«E così – dice – è così che mi torni.  
Non un bacio per me, non un sorriso  
per tua figlia; stai lì, muto, in disparte;  
si direbbe, a vederti, che tu hai l'arte  
di distruggerti. Ed io... guardami in viso,  
guarda, se alle parole mie non credi,  
questi solchi che v'ha lasciato il pianto.  
Ero qui sola ad aspettarti; intanto  
la nostra casa io l'ho rimessa, vedi?  
come nel primo giorno.  
Ma tu già non m'ascolti. Che passione,  
e che rabbia mi fai!  
Non s'ha il diritto, sai,  
quando si vive con altre persone,  
di tenere per sé le proprie pene;  
bisogna raccontarle, farne parte  
ai nostri cari che vivono in noi  
e di noi».

«Quanto, quanto m'annoio»,  
io le rispondo fra me stesso. E penso:  
Come farà il mio angelo a capire  
che non v'ha 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 e per figliola,  
non ne faccio ai miei cari parti uguali.

In un testo come questo emerge chiaramente la capacità di Saba di toccare un tema tipicamente tragico, quale il dolore umano e la sua incomunicabilità, partendo da una situazione familiare assolutamente comune: una moglie che rimprovera al marito di mostrarsi poco affettuoso nei confronti suoi e della figlia. Inoltre, riportando fedelmente i pensieri dell'io lirico, Saba mostra l'ambivalenza affettiva nei confronti della moglie, verso la quale si avvicinano a stretto giro sentimenti di repulsione («“Quanto, quanto m'annoio”») e di grande tenerezza («Come farà il mio angelo a capire / che non v'ha cosa al mondo che partire / con essa io non vorrei»). Ma non solo: fertili conseguenze avrà

anche l'impianto drammatico di cui questo testo è un buon esempio, in cui l'io lirico non appare sotto forma di voce monologante assoluta, ma viene costruito come personaggio in situazione, dialogante con un altro personaggio (Lina, in questo caso), al quale viene concesso uno spazio d'espressione (18 versi) maggiore di quello che l'io riserva a sé stesso (16 versi). Di notevole originalità è anche l'impasto linguistico, che riesce ad includere elementi retorici tipici del parlato, come reduplicazioni («E così – dice – è così che mi torni»), anacoluti («Ed io... guardami in viso») dislocazioni («la nostra casa io l'ho rimessa, vedi?»), ma anche l'impiego colloquiale di lessemi («Come farà il mio angelo») o frasi esclamative («Che passione, / e che rabbia mi fai!»)

Se è vero che funzione Saba e «montalismo» presentano delle caratteristiche comuni, perché entrambi offrivano delle garanzie di liricità che orientassero la spinta al rinnovamento, e perché si manifestano come fenomeni ramificati e soggetti a molteplici declinazioni, non si possono ignorare le differenze macroscopiche che li contraddistinguono. Come già notato, infatti, il «sistema delle *Occasioni*» è riconoscibile in vista di una forte rispondenza tra stile, figure e temi impiegati dagli autori, e si afferma come modello certamente non rigido, ma comunque legato a dei motivi imprescindibili (come l'epifania, o la figura della donna assente a cui ci si rivolge con il tu) che si prestavano facilmente alla codificazione e all'imitazione da parte dei contemporanei. Secondo Sereni

la verità è che, al di fuori di Montale e a sua insaputa, si erano venuti formando una retorica e un gusto montaliani attraverso una riduzione operata nel suo mondo da parecchi lettori e imitatori, attenti al lato apparentemente voluttuoso di quella poesia. Si era arrivati cioè a una frammentazione di versi e di immagini, a una scelta di oggetti da riutilizzare, di paesaggi favorevoli alle suggestioni di una più recente lirica per così dire edonistica, negli sfondi, nelle situazioni, nell'ispirazione stessa. Un tale criterio di selezione scaturiva da un gusto impressionistico del tutto periferico, fine a se stesso, lontano da quello assolutamente necessario e conseguente di Montale<sup>159</sup>.

Tutt'al contrario, dal *Canzoniere* non era possibile ricavare una formula compatta com'è quella del sistema delle *Occasioni*, e questo non solo per la natura stessa dell'opera, che raccoglie in sé forme e soluzioni così diverse tra loro, ma anche per tutti quegli elementi

---

<sup>159</sup> V. Sereni, *In margine alle «Occasioni»*, in *Poesie e prose cit.*, p. 816.

di 'retroguardia' presenti nella lingua e nello stile di Saba che, all'altezza del dopoguerra, non potevano che apparire troppo legati all'Ottocento ed erano, pertanto, irrecuperabili. Inoltre, mentre l'autobiografismo di Montale, pur essendo strettamente legato al vissuto del poeta, riusciva contemporaneamente a mantenere una forte componente esemplare e «trascendentale»<sup>160</sup> – dunque riproducibile –, al contrario l'opera sabiana è molto più legata agli aspetti empirici, non esportabili, della biografia dell'autore.

In questo senso, la funzione Saba non arriva mai ad organizzarsi in un sistema, poiché il suo campo d'azione riguarda solo marginalmente la dimensione dell'*elocutio*, mentre coinvolge in maniera massiccia le procedure di *inventio*. Infatti, in un periodo come quello del secondo dopoguerra, in cui gli autori sentono urgentemente la necessità di lasciarsi alle spalle l'ermetismo e di rinnovare la forma lirica, «la poetica dell'audacia»<sup>161</sup> di Saba autorizzava un'apertura e una libertà nella selezione del materiale poetabile del tutto inedite per la poesia italiana di quegli anni. L'inclusività immaginativa del *Canzoniere* consentiva di recepirlo «come un'alternativa generosa, a largo orizzonte, ad altre linee della poesia italiana di questo secolo»<sup>162</sup>. Per queste ragioni, l'opera sabiana non si proponeva ai poeti più giovani come un modello prescrittivo, quanto piuttosto come un'autorizzazione a procedere in campi del reale che, tradizionalmente, erano inaccessibili al genere lirico. Come afferma lo stesso poeta nella scorciatoia 123, si può dire che «Ho, forse, un po' di nome. (Me lo sono fatto negli ultimi anni, quando era sceso su di lui il silenzio). Ma non riesco, per nessuno, a diventare padre. Rimango – alla mia età – fratello»<sup>163</sup> (anche se un fratello maggiore). Quello che Saba esporta è, dunque, un nuovo atteggiamento del poeta di fronte al reale non trasfigurato, un modo di porsi disponibile e inclusivo, che passa attraverso una radicale revisione delle convenzioni rappresentative del genere lirico. Saba si propone così come

la nostra (di noi tutti, e necessaria) contromisura. Era, oltre le sacrosante Colonne d'Ercole della nostra Tradizione (perché lui le aveva superate senza perdersi), la più solida voce capace ancora di ammonirci di non lasciarci incantare troppo dalle sirene, e che la nostra Terra d'Avventura (la nostra America) la potevamo benissimo scoprire anche qui, nella nostra città e nel nostro borgo: fra le nostre stesse pareti domestiche, dove una Lina razzolante e tutta preoccupata *soltanto* della salute dei figli e nostra, e della lucentezza dei bicchieri e dei piatti o delle maniglie, poteva essere

---

<sup>160</sup> Mazzoni, *Sulla poesia moderna* cit., p. 112.

<sup>161</sup> V. Sereni, *Gli uccelli sono un miracolo*, in *Poesie e prose* cit., p. 975.

<sup>162</sup> Saba e Sereni, *Il cerchio imperfetto* cit., p. 240.

<sup>163</sup> Saba, *Scorciatoie e raccontini* cit., p. 58.

infinitamente più incantevole (i suoi «rimproveri» repressi o apertamente scatenati; la sua dedizione assoluta e la sua assoluta sovranità; la sua giovinezza tutta spesa, in definitiva, a solo nostro profitto) di Alcina<sup>164</sup>.

Muoversi nella dimensione dell'*inventio* significa naturalmente avere a che fare con dei *topoi*<sup>165</sup>, che nel nostro caso vanno concepiti non tanto come luoghi comuni rigidamente normati, quanto più genericamente come

una materia da descrivere o da narrare (e che viene effettivamente descritta e narrata): un paesaggio, un oggetto, una persona, un atteggiamento fisico o morale, un ruolo. Sotto questo aspetto l'uso letterario del τόπος può essere analizzato come un modo concettuale e linguistico di rappresentare il reale, distinto da altri modi. [...] Ovviamente ciò implica un'idealità estetica che presiede al giudizio su ciò che è ritenuto poetabile o no. [...] È questo un fattore che influisce altamente sulla generalizzazione e che regola e all'uopo inibisce la varianza di un tema<sup>166</sup>.

L'ampliamento del materiale poetabile generato dal *Canzoniere* corrisponde dunque alla proposta di nuovi *loci*, i quali ovviamente vanno interpretati non come una topica «sistematica e normativa», bensì come l'interruzione o la modificazione di alcune catene storiche, e dunque come «la testimonianza, non altrimenti rilevabile, di una mutata situazione spirituale»<sup>167</sup>. Certo, alcuni dei *topoi* presenti nel *Canzoniere* avranno anche una certa fortuna tra i poeti successivi (penso al *topos* del fanciullo, della partita di calcio, della rappresentazione della vita militare, solo per fare alcuni esempi); tuttavia, il dato più importante per il mio discorso non è tanto il sopravvenire di una nuova concatenazione a partire da Saba, quanto l'interruzione delle concatenazioni precedenti, ovvero il gesto di infrazione che Saba rivolge, da un lato, contro un sistema secolare di censure, dall'altro contro la tendenza, egemone tra fine Ottocento e primo Novecento, a includere i *realia* solo in forma trasfigurata, svuotata o espressionisticamente deformata.

---

<sup>164</sup> Caproni, *Prose critiche* cit., p. 888.

<sup>165</sup> B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1997, p. 86.

<sup>166</sup> G. Pozzi, *Temi, τόποι, stereotipi*, in Asor Rosa, *Letteratura italiana*, vol. III, *Le forme del testo*, I (*Teoria e poesia*), Torino, Einaudi, 1984, pp. 391-436, p. 395-396.

<sup>167</sup> R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Scandicci, La nuova Italia, 1995, p. 97.

Poiché i figuranti, che potrebbero essere infiniti, sono invece per tacito consenso ristretti a un numero relativamente basso, il palesarsi di un nuovo figurante appare un'infrazione o un'innovazione. Ciò non tanto in quei componimenti in cui inflazionano (poiché allora la novità dipende dalla necessità dell'accumulo), quanto là dove il figurante è isolato oppure accoppiato ad un figurante tradizionale; qui la stessa giuntura dà rilievo al contrasto<sup>168</sup>.

È questo stesso gesto d'infrazione che i poeti del secondo dopoguerra ammireranno in Saba e tenteranno di riprodurre ciascuno a suo modo, anche se con delle costanti che esporrò nella seconda parte di questo lavoro.

---

<sup>168</sup> Pozzi, *Temi, τόποι, stereotipi* cit., p. 429.

## **I tratti distintivi della funzione Saba**

Nel tentare di definire quella che ho chiamato «funzione Saba» sarà necessario individuare dei tratti distintivi, che consentano di riconoscere con un ragionevole grado di certezza i casi in cui il fenomeno è attivo e produttivo. Un simile passaggio è indispensabile per distinguere la funzione Saba in senso stretto, dalla generica influenza che il *Canzoniere* ha esercitato sulla poesia italiana, in particolare a partire dal secondo dopoguerra. Gli autori coinvolti in questo secondo fenomeno, che abbiamo chiamato «effetto Saba» per differenziarlo dal primo, sono certamente più numerosi di quelli presi in considerazione da questo lavoro, e comprendono molti dei poeti che si muovono nel solco del neorealismo (con tutte le derive populiste e paternaliste osservate in precedenza) o che si formano intorno a «Officina» (Pasolini, Fortini, Ferretti, Roversi, Leonetti), ma anche scrittori più isolati quali Bertolucci.

Questi autori generalmente apprezzano l'operazione sabiana e fondano la loro libertà inventiva anche sull'ampliamento del materiale poetabile iniziato dal *Canzoniere*, ma allo stesso tempo lo rileggono alla luce di ideologie o punti di vista sul mondo molto lontani dal modello sabiano. Non è un caso, infatti, che la maggior parte di questi poeti si muova in direzione consapevolmente antilirica, o comunque ricerchi l'ibridazione tra lirica e altre forme letterarie, come il saggio o la narrativa, laddove l'opera sabiana si caratterizzava per essere monoliticamente inserita nel genere lirico. Da questa differente appartenenza di genere derivano degli elementi di discontinuità macroscopici, in particolar modo per quanto riguarda la funzione e il ruolo conoscitivo attribuiti al soggetto, che non possono essere sottovalutati. La poesia neorealista, ad esempio, nel tentativo di collocarsi alla massima distanza dal narcisismo ermetico e di realizzare il proprio progetto di poesia epica (che più modestamente finiva spesso per sfociare nel cronachismo), relegava il soggetto lirico ai margini della poesia, trattandolo con atteggiamento documentaristico, ovvero come un semplice testimone il cui compito era riportare fatti e ambienti. In questo senso gli scrittori neorealisti fanno ricorso a «un linguaggio designatorio, semplificato al massimo, concepito come trascrizione così pronta e non problematica della cosa materiale, da valere quasi come una didascalia

cinematografica»<sup>1</sup>. La ricerca dell'oggettività descrittiva richiedeva il sacrificio dell'espressione soggettiva di stati interiori.

Oltre a ciò, mappare con precisione l'«effetto Saba» risulta complicato dal fatto che, generalmente, gli autori in questione trattano Saba come esponente di spicco di un canone «antinovecentista» o antiermetico a cui si rifanno, per cui tendono a leggere il *Canzoniere* come parte di questo canone, piuttosto che come opera dotata di caratteristiche peculiari. Per questa ragione, non sempre è possibile distinguere le influenze autenticamente sabiane da ciò che proviene da altri autori, in cui si potevano ritrovare tratti di poetica affini. A questo riguardo, penso soprattutto a poeti come Noventa, Pavese, Pascoli, ad alcuni poeti dialettali o stranieri, ma anche a certo romanticismo italiano. In casi come questi, la presenza di Saba mi è apparsa troppo generica, l'impronta lasciata dal *Canzoniere* troppo poco netta per poter condurre un discorso critico fondato.

Individuare dei tratti distintivi per la funzione Saba ha dunque lo scopo di definire dei criteri solidi in base ai quali orientare lo studio, anche se – è importante sottolinearlo – questi criteri non vanno intesi come una categorizzazione rigida, da ricercare in maniera pedissequa. La mia intenzione è piuttosto quella di elaborare un modello di come la funzione Saba *dovrebbe agire*, una sorta di idealtipo che possa essere riconoscibile anche a fronte delle inevitabili deformazioni e reinterpretazioni che ciascun poeta compie nel corso della ricezione. Quando arriverà il momento di abbandonare il campo della teoria per spostarsi su quello dei contatti poetici testuali, sarà infatti necessario tener presente che il legame tra due autori non si svolge esclusivamente sotto il segno della continuità, o della fedeltà al modello. Anche il tradimento è una forma di rapporto, e non delle meno profonde e intense. Per questa ragione sarà fondamentale ricercare non solo le somiglianze, ma anche gli scarti che si producono a partire da riflessioni, motivi, elementi stilistici o poetici comuni. L'azione della funzione Saba si potrà dunque riconoscere sia nel caso in cui il modello sia rispettato fino in fondo, sia nel caso in cui il contatto generi una deviazione, che può assumere la forma del rifiuto o della revisione.

I tratti distintivi della funzione Saba, se considerati individualmente, non risulteranno necessariamente innovativi nella poesia italiana, né appannaggio esclusivo dell'opera sabiana, e tuttavia nella loro totalità finiscono per comporre un sistema poetico coerente e ben riconoscibile, presentando delle caratteristiche assolutamente peculiari rispetto alle altre opzioni poetiche disponibili tra primo Novecento e secondo dopoguerra. Questi tratti

---

<sup>1</sup> G. Barberi Squarotti, *La cultura e la poesia italiana del dopoguerra*, Bologna, Universale Cappelli, 1966, p. 9.



distintivi comprendono al loro interno fatti di poetica e di *inventio* e pertanto, pur non determinandole rigidamente, tendono a favorire certe soluzioni stilistiche piuttosto che altre; alcuni sono fenomeni apparentemente di retroguardia, che Saba recupera dalla tradizione e proietta nel Novecento; altri elementi invece sono schiettamente moderni.

### **Ampliamento del materiale poetabile**

#### *Una poetica dell'inclusività*

Come ho sostenuto in precedenza, l'aspetto più vistoso della funzione Saba consiste nell'ampliamento del materiale poetabile, ovvero nell'aver «autorizzato»<sup>2</sup> i poeti a rappresentare in forma non trasfigurata scene di vita quotidiana, domestica, lavorativa o erotica, il tutto senza fuoriuscire dai confini del genere lirico. La tenuta formale dei testi sabiani, la fiducia riposta nell'esemplarità della sua esperienza e nella possibilità di comunicare ciò che dall'esperienza si è appreso, tutto ciò costituisce un puntello attorno a quello che è certamente il fattore più vistosamente di rottura rispetto alla tradizione lirica italiana, ovvero l'inedita inclusività dello sguardo sabiano.

Per comprenderne il portato di novità di questo atteggiamento, sarà sufficiente metterlo a confronto con quello degli altri due maggiori poeti primonovecenteschi, Ungaretti e Montale, i quali si muovono in un regime di selettività molto più rigido di quello che si riscontra nel *Canzoniere*. Il primo, assecondando una logica simbolica o associativa, compie uno scavalco del dato reale, che viene trasfigurato o sfruttato come allusione a eventi spirituali o emotivi. Esempio è, in questo senso, un attacco come quello di *Poesia*, dalla *plaquette Piccola Roma* (1944):

Sono passando, assente dalle strade  
E se sosto, da oggetti nelle stanze.  
*Mi restano visibili,*  
*Chiuse nella memoria, poche cose.*  
La notte interminabile  
Mi dà, sola, monotona, misura. (corsivo mio)

---

<sup>2</sup> U. Saba, V. Sereni, *Il cerchio imperfetto Lettere 1946-1954*, a cura di C. Gibellini, Milano, Archinto, 2010, p. 240.

Il molteplice delle «cose» lascia poche tracce nella «memoria» del poeta, la cui adesione emotiva è tutta rivolta verso un'ossessione centrale, «La notte», che è unica e indefinita. Molto diverso è il caso di Montale, che allo scavalco ungarettiano oppone un atteggiamento essenzialmente feticistico nei confronti del reale. L'«inversione di segno» di oggetti specifici, denotati in maniera molto precisa, viene interpretata come un'«emanazione» irradiata dalla donna assente, che allo stesso tempo si propone come portatrice di senso e di pienezza vitale. Questi oggetti o segnali finiscono per comporre un'esile trama all'interno di una vita considerata altrimenti tutta in negativo, «scialo / di triti fatti, vano / più che crudele». Per questa ragione Montale si propone esplicitamente come poeta del «cinque per cento»<sup>3</sup>, il suo interesse è tutto focalizzato sulle eccezioni, sui momenti di rottura, in cui le leggi dell'esistenza sembrano farsi da parte e lasciano intravedere qualcosa di altro (*L'estate* «e qualcosa che va e tropp'altro che / non passerà la cruna...»). Secondo le parole di Mengaldo

la realtà non vale per lui [Montale] come massa e continuità, ma come galassia e intermittenza, puntinistica, discontinua; egli non la vive globalmente, attraversandola sempre, come Saba («Ho attraversata tutta la città»), ma la scopre per frammenti significativi e affascinanti, o terrifici<sup>4</sup>.

Anche nella poesia di Montale, dunque, come in quella di Ungaretti, si può ritrovare un certo retroterra mistico, pur con la differenza essenziale che la ricerca montaliana si concentra sulle «incarnazioni»<sup>5</sup>, ovvero sulle manifestazioni fisiche e oggettuali della donna-angelo, in un movimento che idealmente procede dall'alto verso il basso; in questa maniera, l'epifania montaliana si configura come sopravvivenza secolarizzata di esperienze religiose, quali erano le apparizioni o le visioni. L'opera di Ungaretti segue invece una traiettoria opposta, che va dal basso verso l'alto, e punta al superamento del confine che esiste tra al di qua e al di là – confine che in Montale resta sempre invalicabile –, per attingere direttamente a quel centro irradiatore, che in Ungaretti appare più o meno esplicitamente corrispondente con il divino.

---

<sup>3</sup> E. Montale, *Per finire* (in *Diario del '71 e del '72*): «Vissi al cinque per cento, non aumentate / la dose».

<sup>4</sup> P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Quinta serie*, Roma, Carocci, 2017, p. 51.

<sup>5</sup> Il riferimento che ho in mente è il prete e scienziato ortodosso Pavel Florenskij, «Io volevo vedere l'anima, ma volevo vederla incarnata». Cfr. P.A. Florenskij, *Ai miei figli. Memorie di giorni passati*, Mondadori, Milano, 2009, p. 202.

A differenza di questi due poeti, nella poesia di Saba non esiste alcun afflato mistico, né alcun desiderio di attingere a qualche al di là: il *Canzoniere* conosce uno sviluppo fondamentalmente orizzontale, per cui non esclude *a priori* nessun aspetto del vissuto, ma è disponibile a soffermarsi ovunque si verificano degli affioramenti, ovvero ovunque sia possibile osservare in modo chiaro e netto le componenti profonde della natura umana.

Saba vive la stessa crisi di inabitabilità del mondo [degli ermetici]. Senonché non è spiritualista. Più idolatra degli altri, non cerca lo spirito, per così dire, spiritualizzato, ma lo spirito naturalizzato, lo spirito, per così dire, corporale, cioè l'anima. Ma l'anima proprio come qualche cosa di fisico, di tangibile: quella che più propriamente si chiama la psiche, che è una funzione vitale.<sup>6</sup>

«Siamo profondi, ridiventiamo chiari»: in questo aforisma nietzschiano, fatto proprio da Saba, c'è tutta la sua volontà di restituire la parola o rendere osservabili tutti quegli aspetti dell'umano che normalmente sono muti e invisibili. Da qui la grande inclusività della sua poesia: Saba è convinto infatti che l'uomo si riveli a sé stesso nei momenti di vita più semplice e quotidiana, e il portato di verità di queste rivelazioni autorizzano lo sguardo del poeta a soffermarsi su quei materiali o quelle scene che tradizionalmente sarebbero stati considerati come scarti impoetici.

Ciò basta a spiegare come la psicologia entri, nella sua lirica, non soltanto come grezzo dato e documento, materia informe destinata a riscattarsi e a farsi trasparente nel canto, ma anche come tema già riconosciuto e formato d'ispirazione. [...] Questa ricchezza tematica di Saba, che offre alla sua opera una varietà di piani e di luci ignota ad altre pur concrete espressioni della poesia contemporanea, quasi sempre tese e concentrate su di un solo punto, è giustificata dalla genuinità dell'iniziale atteggiamento poetico cui prima accennavamo<sup>7</sup>.

Per tutte queste ragioni penso che per il *Canzoniere* si debba parlare di ampliamento o di inclusività, e non di «abbassamento», come talvolta accade ai critici<sup>8</sup>, e questo sia per

---

<sup>6</sup> G. Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Garzanti, 2000, p. 156.

<sup>7</sup> S. Solmi, *Scrittori negli anni. Saggi e note sulla letteratura italiana del '900*, Milano, il Saggiatore, 1963, pp. 214-125.

<sup>8</sup> Si veda ad esempio R. Luperini, *Modernismo e poesia italiana del primo Novecento*, in *Tramonto e resistenza della critica*, Macerata, Quodlibet, 2013, p. 221. L'articolo, in ogni caso, presenta spunti di grande interesse.

l'evidenza formale riportata da Mengaldo, secondo il quale la poesia sabiana rifugge sempre dal prosastico, sia per il trattamento che questi materiali 'umili' ricevono e per la funzione tragica o patetica che svolgono. Non è che Saba scelga consapevolmente di accogliere il basso all'interno della sua poesia; piuttosto, sembra che il suo amore per la vita e le cose della vita svuoti di senso la gerarchia tra alto e basso e a tutto – purché abbia una propria portata conoscitiva – sia riconosciuta la stessa dignità. In questo senso «Ciò che per altri è, e rimane, rifiuto, assurdità, orrore multiforme, rovina, per lui si rende in grazia e assolutezza»<sup>9</sup>. Si prenda ad esempio un testo come *Goal*:

Il portiere caduto alla difesa  
ultima vana, contro terra cela  
la faccia, a non veder l'amara luce.  
Il compagno in ginocchio che l'induce  
con parole e con mano, a rilevarsi,  
scopre pieni di lacrime i suoi occhi.

La folla – unita ebrezza – par trabocchi  
nel campo. Intorno al vincitore stanno,  
al suo collo si gettano i fratelli.  
Pochi momenti come questo belli,  
a quanti l'odio consuma e l'amore,  
è dato, sotto il cielo, di vedere.

Presso la rete inviolata il portiere  
– l'altro – è rimasto. Ma non la sua anima,  
con la persona vi è rimasta sola.  
La sua gioia si fa una capriola,  
si fa baci che manda di lontano.  
Della festa – egli dice – anch'io son parte.

Qui «l'epicizzazione del quotidiano»<sup>10</sup> – forse non senza un certo effetto di straniamento, generato dalla naturalezza con cui Saba usa retorica e tono epico per descrivere una partita allo stadio – è ottenuta grazie alla totale serietà della rappresentazione, all'assenza di

---

<sup>9</sup> E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, in *Opere*, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Milano, Mondadori, 1988, p. 1492.

<sup>10</sup> P.V. Mengaldo, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, il Mulino, 1989, p. 201.

ironia, al valore collettivo di cui si carica l'evento. Non c'è nessun imbarazzo nel ritenere il goal della propria squadra come uno dei momenti più belli della vita («Pochi momenti come questo belli, / a quanti l'odio consuma e l'amore, / è dato, sotto il cielo, di vedere»), né nel parlare di «anima» per descrivere la gioia di uno dei portieri che festeggia, mentre la descrizione dell'altro «“caduto alla difesa ultima vana” ha una solennità nulla meno che omerica: “contro terra cela / la faccia a non veder l'amara luce”»<sup>11</sup>. E ciò avviene innanzitutto perché

la quotidianità non è per Saba dolce-amara *routine* di malati o sconfitti dall'esistenza [come era per i crepuscolari] che la contrappongono con un tanto di falsa coscienza alla monumentalità carducciana e dannunziana; è il luogo del Sacro, della Vita con la maiuscola<sup>12</sup>.

Inoltre, come si vedrà meglio in seguito, bisogna anche tener presente che davvero Saba è convinto che la sua esperienza, e dunque la sua poesia, siano rappresentative di una comunità, e che il lettore possa aderire istintivamente alle sue parole e ai suoi stati d'animo: da qui la naturalezza (da qualcuno erroneamente interpretata come «indifferenza formale»<sup>13</sup>) con cui Saba recupera forme e modi della tradizione per riutilizzarli in contesti assolutamente moderni, qual è una partita di calcio. In questa maniera Saba si libera di una doppia inibizione, che in un modo o nell'altro affliggeva la gran parte del mondo letterario italiano del primo Novecento: da un lato l'inibizione o la vergogna della vita nelle sue forme più umili e scontate, per cui il quotidiano era sempre sottoposto a un processo di rimozione, di trasfigurazione o di svuotamento ironico; dall'altro lato l'inibizione del parlare di sé al pubblico, per cui l'esperienza personale era presentata o come mediocre, estranea a picchi d'intensità emotiva, oppure era sottoposta a uno strenuo processo di selezione e ricodificazione all'interno di un immaginario fondamentalmente iniziatico.

È senz'altro per l'inedita apertura nei confronti del reale che Sereni definisce quella di Saba una «poetica dell'audacia»<sup>14</sup>, sostenuta dalla sua «facoltà d'aprire uno spazio improvviso e illimitato dietro le quotidiane apparizioni della vita, un'azzurra voragine»<sup>15</sup>.

---

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> G. Pozzi, *La poesia italiana del Novecento. Da Gozzano agli ermetici*, Torino, Einaudi, 1969, p. 68.

<sup>14</sup> V. Sereni, *Gli uccelli sono un miracolo*, in *Poesie e prose*, a cura di Giu. Raboni, Mondadori, Milano 2013, p. 975.

<sup>15</sup> V. Sereni, *Breve antologia dell'ultimo Saba*, «L'approdo», I, 3, luglio/settembre, 1972, pp. 75-78, p. 75.

Una formula simile è impiegata anche da Lavagetto, che parla di «coraggio» sabiano, mettendo bene in luce come l'inclusività del *Canzoniere* non sia dovuta solamente alla capacità del suo autore di ritrovare profondità umane in scene di vita quotidiana, ma anche alla complessa struttura narrativa dell'opera, all'interno della quale eventi apparentemente minimi, facendo sistema e reagendo con altri episodi, si caricano di significati ulteriori, arricchendo e rendendo interessante una materia che, altrimenti, sarebbe potuta apparire eccessivamente povera.

Coraggio di Saba, dicevamo: nel momento in cui si ficca nel quotidiano, nel banale, nell'impuro, nel dissacrato e a niente concede privilegi, non stabilisce divieti, ma sceglie e discrimina solo in base al suo romanzo, si serve della sua struttura – che piano piano si chiarisce – come sola pietra di paragone<sup>16</sup>.

Di questo aspetto della propria opera, che approfondiremo meglio in seguito, era ben consapevole lo stesso Saba, che in *Storia e cronistoria del Canzoniere* scrive:

Vero è [...] che Saba riconosce una certa interdipendenza fra le singole parti della sua opera; una continuità che non può essere spezzata senza danno dell'insieme; che tutto insomma nel *Canzoniere*, il bene e il male, si tiene, e che spesso volte quel bene è condizionato – magari illuminato – da quel male. [...] E a chi chiedesse se convenga leggere tutto Saba, e meglio ancora leggerlo tutto di seguito (questa eventualità sembra al Gargiulo la massima delle prove contro il Nostro, il colmo dell'orrore) oppure scegliere, noi risponderemmo che, essendo egli esattamente l'opposto di un poeta frammentario, conviene fare una cosa e l'altra, cioè prima una e poi l'altra<sup>17</sup>.

La compattezza narrativa è dunque un altro fattore indispensabile che serve a puntellare il *Canzoniere*, evitandone la dispersione sotto le spinte centrifughe di una *inventio* liberata dalle censure e dalle rimozioni tradizionali.

### *Riconfigurare il sensibile*

---

<sup>16</sup> M. Lavagetto, *La gallina di Saba*, Torino, Einaudi, 1989, p. 47.

<sup>17</sup> U. Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, in *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, Milano, Mondadori, 2001, pp. 343-344.

La portata degli effetti provocati dall'inclusività sabiana si può comprendere in maniera più chiara introducendo nel discorso il concetto di «partizione del sensibile», definito così da Rancière:

J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage<sup>18</sup>.

La partizione del sensibile consiste dunque nella ripartizione del reale in uno spazio comune, accessibile a tutti i membri di una comunità, e in degli spazi esclusivi, che sono appannaggio di individui, contesti e attività specializzati, mentre risultano invisibili ai non autorizzati. La partizione del sensibile rappresenta dunque il punto in cui estetica e politica arrivano a toccarsi: alla base della politica esiste infatti un principio estetico che stabilisce non solo chi è legittimato a percepire una certa zona del reale, ma anche quando e con che mezzi è possibile rappresentare quella porzione di realtà. Segmentando e ripartendo ciò che gli individui possono percepire e quello che non possono, la partizione del sensibile informa necessariamente il modo in cui i soggetti fanno esperienza del mondo<sup>19</sup>.

In questo senso, l'idea di Rancière non è che un approfondimento e una generalizzazione della «legge della separazione degli stili»<sup>20</sup>, secondo la quale

tutta la bassa realtà, tutto quello che è quotidiano, dev'esser rappresentato solo comicamente, senza approfondimento problematico. In tal modo si pongono però al realismo dei limiti molto ristretti, e, prendendo la parola realismo in un senso più preciso, si deve dire che allora non furono considerati seriamente nella letteratura le professioni e le condizioni ordinarie – mercanti, artigiani, contadini, schiavi –, la scena d'ogni giorno – casa, officina, bottega campo –, la vita solita – famiglia, lavoro, pranzo cena –: in breve, il popolo e la sua vita<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> J. Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, Fabrique, 2000, p. 12.

<sup>19</sup> Ivi, p. 13.

<sup>20</sup> Rancière diventerà del tutto cosciente dei suoi debiti nei confronti di Auerbach solo molti anni dopo, scrivendo *Aisthesis: scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011.

<sup>21</sup> E. Auerbach, *Mimesis*, vol. I, trad. it. A. Roncaglia, Torino, Einaudi, 2000, p. 38.

In regime di separazione degli stili, infatti, tutte le zone del reale ritenute basse e prosastiche sono sottratte allo spazio comune, per cui la loro rappresentazione diventa diritto esclusivo di una categoria – gli scrittori comici – e di uno stile – lo stile umile – specializzati.

Tuttavia bisogna tener presente che, soprattutto in epoca moderna, la partizione del sensibile smette di essere considerata un sistema di regole sostanzialmente immutabili, e diventa piuttosto un campo di lotta soggetto a molteplici e più o meno profonde riconfigurazioni. L'autore moderno, infatti, o per un'esigenza di libertà inventiva, oppure in altri casi con il preciso scopo di lasciar osservare elementi del reale fino a quel momento invisibili, riserva a sé stesso il diritto di accedere a nuove aree del sensibile, e anzi: una parte del suo successo dipenderà proprio dalla sua capacità di portare nuovi spazi all'attenzione del lettore.

La prima corrente artistica a impegnarsi programmaticamente nella riconfigurazione del sensibile – e perciò, secondo Rancière, anche la prima forma d'arte veramente moderna – è stata senz'altro il realismo ottocentesco, che ha sovvertito tutta una serie di gerarchie rappresentative ereditate dalla tradizione classica e dal regime di separazione degli stili («Ainsi le réalisme romanesque est d'abord le renversement des hiérarchies de la représentation»<sup>22</sup>). La grande rottura estetica – ma anche politica, nell'ottica di Rancière – del realismo è stata non tanto quella di avvicinare la letteratura al reale, quanto quella di abbattere le convenzioni della *mimesis* che, da secoli, regolavano lo sguardo sul mondo degli artisti. In questa prospettiva, dunque, il realismo «ne signifie aucunement la valorisation de la ressemblance mais la destruction des cadres dans lesquels elle fonctionnait»<sup>23</sup>.

L'esempio primo e allo stesso tempo tipico di questo rovesciamento si può ritrovare nell'opera di Balzac, il quale

forge cette rationalité nouvelle du banal et de l'obscur qui s'oppose aux grands agencements aristotéliens et deviendra la nouvelle rationalité de l'histoire de la vie matérielle opposée aux histoires des grands faits et des grands personnages<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> Rancière, *Le partage du sensible* cit., p. 34.

<sup>23</sup> Ivi, p. 34.

<sup>24</sup> Ivi, p. 59.



Ciò che spinge Balzac a addentrarsi nel mondo della prosa non è un desiderio di abbassamento o una ricerca programmatica nel banale: è che di fronte allo sguardo di Balzac gli oggetti e gli spazi della vita quotidiana diventano geroglifici da interpretare, in modo da comprendere la società che li produce e gli esseri umani che li abitano. In Balzac – ma il discorso, come abbiamo visto in precedenza, vale anche per Saba – la rappresentazione seria del quotidiano è strettamente legata al contenuto di verità ricavabile dai momenti di esistenza ordinaria; è il sapere sull'uomo cui danno accesso che rende interessante anche i fatti minimi dell'esistenza: «l'ordinaire devient beau comme trace du vrai»<sup>25</sup>. È senz'altro in quest'ottica che Luperini parla per Saba di «poetica della verità»<sup>26</sup>, mossa, come accade in Manzoni, dalla «tensione morale al vero, una sorta di umiltà religiosa nei confronti del creato». E infatti

attenzione alle cose e fedeltà alla propria passione e dunque all'«intimo vero» sono in Saba la stessa cosa, presuppongono la stessa religione: che in lui, a differenza che in Manzoni, è una religione laica e materialistica. L'«intimo vero» per Saba è il fondo oscuro della natura, quale si riflette anche nei moti più segreti dell'anima<sup>27</sup>.

Quando si parla di contatti tra *Canzoniere* e romanzo, oltre all'architettura narrativa e alle risposdenze interne tra le parti, mi pare indispensabile tener conto anche di questo aspetto sostanziale: che in Saba l'espressione di sentimenti personali o lo scavo psicologico non avvengono all'interno di un monologo lirico decontestualizzato, ma vengono colti 'in situazione' e collocati nella trama di relazioni e di ambienti che li ha ispirati. Non stupisce dunque il fatto che la definizione di «epico-lirico»<sup>28</sup>, coniata da Debenedetti per il romanzo, sia stata applicata anche all'opera di Saba<sup>29</sup>, nella quale si ritrova la stessa propensione romanzesca a far reagire i dati esteriori con gli interiori, la narrazione con l'espressione di sé.

Ora: non può non colpire il fatto che l'operazione sabiana di riconfigurazione del sensibile lirico abbia dei punti di contatto sostanziali con una corrente artistica – il realismo – più antica di circa un secolo. Vero è, come abbiamo visto, che le radici culturali di Saba sono

---

<sup>25</sup> Ivi, p. 52.

<sup>26</sup> R. Luperini, *La cultura di Saba*, in *Atti del convegno internazionale Il punto su Saba, Trieste, 25-27 marzo 1984*, Trieste, LINT, 1985, p. 21.

<sup>27</sup> Luperini, *La cultura di Saba* cit., p. 22.

<sup>28</sup> G. Debenedetti, *Saggi critici. Terza serie*, Milano, il Saggiatore, 1959, p. 12.

<sup>29</sup> Si veda ad esempio F. Fortini, *I poeti del Novecento*, Roma, Donzelli, 2017, p. 67.

profondamente radicate nell'Ottocento, tanto che, della triade Ungaretti-Montale-Saba, quest'ultimo è certamente il poeta più implicato con il secolo diciannovesimo. Tuttavia, c'è anche dell'altro: come nota Auerbach, infatti, il mescolamento degli stili è un fenomeno di lunga durata, per cui non si impone improvvisamente sul campo letterario, ma ha un suo sviluppo temporale:

La conquista del XIX secolo, portata poi avanti nel XX, è di aver mutato le possibilità di classificazione: anche di soggetti che fino allora erano entrati necessariamente nella categoria «inferiore» o comunque «media», divenne possibile avere una visione seria e tragica dando forma artistica al loro sviluppo e alla loro essenza<sup>30</sup>.

Questo «mutamento delle possibilità di classificazione», ovvero questa riconfigurazione del sensibile, si è svolta con velocità differenti a seconda dell'area geografica e del genere letterario: nella lirica italiana, ad esempio, questo processo ha avuto uno sviluppo particolarmente lento, tanto che, all'inizio del ventesimo secolo, restavano operative molte delle interdizioni ereditate dall'estetica classica, benché attualizzate da modelli quali la poesia dannunziana e il magistero crociano. L'impatto che ha avuto il *Canzoniere* sul campo lirico italiano, dunque, è stato non tanto quello di inaugurare questo passaggio – che senza dubbio era già in atto da almeno mezzo secolo – quanto di accelerarne il corso, mostrando così come fossero angusti i limiti di *inventio* entro cui era portata a muoversi la lirica italiana del primo Novecento.

Pensare all'effetto generato dalla funzione Saba come una riconfigurazione del sensibile permette di capire con maggior chiarezza il motivo per cui, nel secondo dopoguerra, il *Canzoniere* divenne un modello per tanta letteratura impegnata. Dato che il concetto di partizione del sensibile si colloca nel punto di intersezione tra estetica e politica, molti di questi autori dovevano riconoscere nell'operazione sabiana una carica politica istintiva, che si concretizzava nell'autorizzare i poeti ad accedere in zone del reale fino ad allora interdette alla lirica. La poesia – come d'altronde qualsiasi produzione discorsiva – partecipa alla formazione di un immaginario collettivo e di una certa partizione del sensibile, per cui ha una sua influenza (ieri più di oggi) nella selezione di ciò che è pubblicamente visibile e di ciò che, invece, passa sotto silenzio; di ciò che viene problematizzato e per cui ci si può impegnare e di ciò che, invece, rimane nascosto e

---

<sup>30</sup> E. Auerbach, *Da Montaigne a Proust. Ricerche sulla storia della cultura francese*, Milano, Garzanti, 1973, p. 199.

incompreso. Per i poeti del secondo dopoguerra la riconfigurazione del sensibile operata da Saba rappresentava un invito a penetrare nella vita delle classi subalterne, nella vita lavorativa, nelle questioni familiari, insomma in tutti quegli spazi, tradizionalmente respinti come «mondo della prosa», nei quali si potevano osservare le forze storiche e sociali, i mutamenti culturali e i sentimenti comuni. D'altronde era proprio questo a cui mirava, nel suo desiderio di rinnovamento lirico, tanta poesia del secondo dopoguerra: compiere «un salto, sì, dall'alto al basso, ma appunto per questo dall'astrazione (dalla solitudine) alla vita concreta (alla società)»<sup>31</sup>.

Certo, tutto ciò avveniva al di là delle intenzioni poetiche di Saba, che erano quanto mai lontane dalle nozioni di impegno o di funzione politica della letteratura, se non concepite in termini estremamente vaghi e generici:

L'arte, per la sua intima natura profondamente asociale, serve – attraverso vie proprie – alla vita sociale. E tutti i poeti sono in questo senso, e *solo in questo senso*, poeti civili<sup>32</sup>.

Come abbiamo visto, Saba amplia il materiale poetabile non per una finalità politica di qualche tipo, ma mosso da una doppia spinta: l'amore per la «calda vita» da un lato, dall'altro il desiderio di apprendere dal reale i segni che affiorano dalle profondità della natura umana.

È anche vero però che altri passi lasciano pensare che Saba avesse intuito il ruolo che la letteratura può avere nella definizione di un immaginario, diffondendo valori, alimentando controdiscorsi o riconfigurando una certa partizione del sensibile. Si veda ad esempio la scorciatoia 77:

DALL'ALTO del suo altoparlante il dott. Goebbels attossica il mondo con la propaganda. Nel limite delle mie poche forze, cerco, dalle colonne della NUOVA EUROPA, di disintossicarlo con SCORCIATOIE.

Ad ognuno il proprio mestiere<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> G. Caproni, *Prose critiche*, a cura di R. Scarpa, Torino, Nino Aragno, 2016, p. 395.

<sup>32</sup> U. Saba, *Scorciatoie e raccontini*, in *Tutte le prose* cit., p. 35.

<sup>33</sup> Saba, *Scorciatoie e raccontini* cit., p. 39.

Il richiamo, tuttavia, più che esplicitamente politico, sembra piuttosto essere condotto in nome di un'idea generica di civiltà, da opporre alla barbarie nazifascista, come d'altronde accadeva di leggere in molte testimonianze di quegli anni.

### *Saba investigatore*

Nel discorso svolto sin qui abbiamo spesso parlato di tracce o indizi che Saba coglie nella realtà ordinaria e che lo riportano a questioni generali sulla natura e la psicologia umane. L'assenza di questi indizi comporterebbe, inevitabilmente, la perdita di interesse del reale prosastico, che a quel punto non sarebbe in grado di garantire alcun apporto conoscitivo. Questo tipo di procedimento logico e artistico presenta notevoli affinità con quello che Ginzburg ha definito «paradigma indiziario», ovvero un modello epistemologico diffusosi in maniera capillare nelle scienze umane a partire dall'Ottocento e incentrato non tanto sulla scoperta di leggi universali, quanto sull'analisi e l'approfondimento di casi individuali. Il metodo di riconoscimento morelliano, la filologia, la diagnostica medica, la psicoanalisi: tutte queste discipline si avvalgono del paradigma indiziario per far luce su opere, manoscritti o pazienti che presentano caratteri del tutto particolari. Poiché queste scienze sono portate a valorizzare la singolarità dei loro oggetti, il sapere che accumulano nel tempo non può mai aspirare alla predittività, ma si limita a raccogliere un *corpus* di esperienze e procedure che possano orientare nel corso delle indagini. Infatti, a differenza del paradigma scientifico, che formula leggi quantitative, il paradigma indiziario riguarda

discipline eminentemente qualitative, che hanno per oggetto casi, situazioni e documenti individuali, *in quanto individuali*, e proprio per questo raggiungono risultati che hanno un margine ineliminabile di aleatorietà: basta pensare al peso delle congetture (il termine stesso è di origine divinatoria) nella medicina o nella filologia, oltre che nella mantica. Tutt'altro carattere aveva la scienza galileiana, che avrebbe potuto far proprio il motto scolastico *individuum est ineffabile*, di ciò che è individuale non si può parlare<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> C. Ginzburg, *Miti emblematici. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 2000, p. 170.

Il paradigma indiziario consente dunque «penetrare cose segrete e nascoste [la forma originale di un documento, l'autore di un'opera o un morbo] in base a elementi poco apprezzati o inavvertiti, i detriti o "rifiuti" della nostra osservazione»<sup>35</sup>.

Certo è che questo modello epistemologico esisteva ben prima del metodo morelliano e della psicoanalisi: le sue radici, secondo Ginzburg, sarebbero legate all'esperienza della caccia e alla necessità di scovare, tramite indizi minimi, una preda di cui si presuppone l'esistenza ma di cui non si conosce l'ubicazione.

Per millenni l'uomo è stato cacciatore. Nel corso di inseguimenti innumerevoli ha imparato a ricostruire le forme e i movimenti di prede invisibili da orme nel fango, rami spezzati, pallottole di sterco, ciuffi di peli, piume impigliate, odori stagnanti. Ha imparato a fiutare, registrare, interpretare e classificare tracce infinitesimali come fili di bava<sup>36</sup>.

Un elemento piuttosto interessante ai fini del nostro discorso sta nel fatto che questo tipo di sapere tende spontaneamente ad organizzarsi secondo principi narrativi:

questi dati vengono sempre disposti dall'osservatore in modo tale da dar luogo a una sequenza narrativa, la cui formulazione più semplice potrebbe essere «qualcuno è passato di là». Forse l'idea stessa di narrazione (distinta dall'incantesimo, dallo scongiuro o dall'invocazione) nacque per la prima volta in una società di cacciatori, dall'esperienza della decifrazione delle tracce<sup>37</sup>.

L'osservazione di Ginzburg sembra essere particolarmente adatta a descrivere certi tratti della narrativa realista che, come abbiamo visto, concentra il suo sguardo sulla vita ordinaria, alla ricerca di indizi che permettano di comprendere i moti interiori di soggetti e gruppi sociali. Inizia così a intravedersi un filo rosso che tiene insieme realismo letterario, ampliamento del materiale rappresentabile e pensiero indiziario. Se vista in quest'ottica, infatti, anche l'espressione usata da Rancière per descrivere il realismo («l'ordinaire devient beau comme trace du vrai»<sup>38</sup>) si arricchisce di nuovi e interessanti significati. Lo stesso Brooks, nel descrivere la tecnica narrativa di Balzac, affermava: «Si tratta della capacità di estrapolare dal presente l'invisibile, dalla superficie la sostanza»<sup>39</sup>.

---

<sup>35</sup> Ivi, p. 162.

<sup>36</sup> Ivi, p. 166.

<sup>37</sup> Ivi, p. 166.

<sup>38</sup> Rancière, *Le partage du sensible* cit., p. 52.

<sup>39</sup> P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, trad. it. D. Fink, Parma, Pratiche, 1985, p. 170.

In tutti questi casi dunque la ricerca di un vero non spiritualizzato, ma ben radicato nella dimensione storica, sociale o psicologica, passa inevitabilmente attraverso l'interpretazione di sintomi visibili che consentono di risalire a fenomeni intangibili, di cui è impossibile fare esperienza diretta.

Non è un caso, tra l'altro, che, nonostante l'antichità delle sue radici, questa forma di sapere congetturale si imponga nelle discipline umaniste o nelle scienze deboli proprio a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, nel momento in cui lo stile di pensiero sistematico e deduttivo stava andando incontro a una crisi irreversibile. In questa maniera si comprende anche il motivo per cui, oltre a organizzarsi narrativamente, il ragionamento indiziario tenda ad assumere la forma del frammento o dell'aforisma:

La decadenza del pensiero sistematico è stata accompagnata dalla fortuna del pensiero aforistico – da Nietzsche a Adorno. Il termine stesso «aforistico» è rivelatore. (È un indizio, un sintomo, una spia: dal paradigma non si esce). *Aforismi* era infatti il titolo di un'opera famosa di Ippocrate. Nel Seicento cominciarono a uscire raccolte di *Aforismi politici*. La letteratura aforistica per definizione un tentativo di formulare giudizi sull'uomo e sulla società sulla base di sintomi, di indizi: un uomo e una società che sono malati, *in crisi*. Si può dimostrare agevolmente che il più grande romanzo del nostro tempo – la *Recherche* – è costruito secondo un rigoroso paradigma indiziario<sup>40</sup>.

Letteratura realista, forma aforistica, Proust, Freud, Nietzsche: si sta delineando una trama di riferimenti che presenta come denominatore comune il paradigma indiziario. Ma come si colloca Saba all'interno di questo orizzonte? Quali rapporti intrattiene con i vari nodi del sistema?

Dei punti di contatto tra la letteratura realista e l'operazione sabiana ho già parlato; senza contare che nella sua bibliografia, tra i pochissimi nomi di autori stranieri che compaiono, ci sono proprio quelli di Balzac, Stendhal, Tolstoj<sup>41</sup> e Dostoevskij. In questa scorciatoia rifiutata, inoltre, Saba sembra riconoscere allo sguardo realista una certa vena popolare che non solo doveva riuscirgli gradita, ma che, come abbiamo visto in precedenza, è anche ben radicata nella sua poesia:

---

<sup>40</sup> Ginzburg, *Miti emblematici* cit., p. 192.

<sup>41</sup> Su richiesta di Alberto Mondadori, Saba aveva anche abbozzato una prefazione al diario della moglie di Tolstoj, rimasta però incompleta e pubblicata solo dopo la morte dell'autore.

ARTE Non c'è nessuna differenza, in profondità, tra la *Commedia Umana* di Balzac e un lungo interminabile racconto di balie<sup>42</sup>.

Parere che per certi versi può essere accostato a quello su Proust

À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU Il più bel libro scritto da una donna. Intrattiene il lettore di un lungo incantevole pettegolezzo. Un pettegolezzo diventato grande poesia<sup>43</sup>.

Dire che Proust facesse del pettegolezzo non deve in alcun modo apparire come un giudizio sminuente: d'altronde in più occasioni Saba mostra di considerarlo come il più grande scrittore del proprio tempo. Si veda ad esempio quanto sostiene in una lettera a Debenedetti («Da Weininger a Freud e a Proust tutto oramai è chiarito dell'uomo contemporaneo»<sup>44</sup>), oppure il giudizio che ne emerge in un confronto con Tolstoj, reputato come «lo scrittore di un millennio, almeno per quanto riguarda il mondo orientale; il suo equivalente per il mondo occidentale è stato forse Proust»<sup>45</sup>.

Va notato anche che Saba individua un legame profondo con la cultura popolare non solo nell'arte realista, ma anche in un altro genere letterario chiaramente implicato con il pensiero indiziario: il romanzo giallo. Nella serie di scorciatoie che vengono dedicate ai libri gialli – dalla 55 alla 58 – si legge infatti:

LIBRI GIALLI Sono la sola letteratura contemporanea che sia stata veramente una letteratura popolare. Pieni di *cose*, di *fatti*, di episodi, estremamente divertenti (ma non dovrebbe essere sempre così un romanzo?)<sup>46</sup>.

Oppure:

LIBRI GIALLI Come dai romanzi di cavalleria sono nati l'ORLANDO FURIOSO e il DON CHISCIOTTE, è possibile che, un giorno, un grande autore ricavi, dallo sterminato materiale greggio dei romanzi polizieschi, un'opera popolare e di stile<sup>47</sup>.

---

<sup>42</sup> Saba, *Tutte le prose* cit., p. 853.

<sup>43</sup> Saba, *Scorciatoie e raccontini* cit., p. 40.

<sup>44</sup> U. Saba, *La spada d'amore. Lettere scelte 1902-1957*, a cura di A. Marcovecchio, Milano, Mondadori, 1983, p. 86.

<sup>45</sup> U. Saba, *Introduzione al «Diario» della moglie di Tolstoj*, in *Tutte le prose* cit., p. 952.

<sup>46</sup> Saba, *Scorciatoie e raccontini* cit., pp. 30-31.

<sup>47</sup> Ivi, p. 31.

Di grande interesse è anche il fatto che Saba accosti la figura del poliziotto a quella dello psicanalista, riconoscendo in entrambi la stessa propensione a valorizzare i detriti dell'osservazione, e dunque un modo affine di elaborare le informazioni che provengono dal mondo esterno e trasformarle in sapere:

LIBRI GIALLI Ricordano le interminabili avventure dei cavalieri erranti. Al posto del cavaliere è stato messo il poliziotto. Ma (come tutto in un'epoca si tiene) questi è affezionato (sebbene per uno scopo diverso) alla tecnica della psicoanalisi. L'indizio rivelatore è sempre dove nessuno lo cerca<sup>48</sup>.

Sembra dunque che Saba avesse per lo meno intuito la propensione del suo tempo («come tutto in un'epoca si tiene») a seguire un paradigma indiziario, se è vero che i prodotti più nuovi della sua arte e della sua scienza erano accomunati proprio da questa tendenza a procedere per «indizi rivelatori». Pensare a un Saba-investigatore, naturalmente portato a ragionare in termini indiziari, aiuta anche a comprendere meglio il motivo per cui Saba è potuto nascere «psicanalitico prima della psicoanalisi»<sup>49</sup>: prima di conoscere le teorie psicoanalitiche Saba condivideva con Freud uno stesso modello epistemologico e un medesimo modo di rapportarsi col reale.

Del legame tra Saba e Nietzsche si è già parlato, mentre l'uso che Saba ha fatto della forma aforistica all'interno delle *Scorciatoie* è noto a tutti. Alla luce di tutto ciò, dovrebbe ormai essere evidente come Saba sia perfettamente integrato nella trama di riferimenti artistici e culturali tessuta da Ginzburg intorno al concetto di paradigma indiziario. D'altro canto, nell'opera sabiana affiora continuamente l'idea che «Il colore del tempo non è dato solo dai grandi avvenimenti, cosiddetti storici. Una persona accorta lo trova, senza cercarlo, nei piccoli indizi della vita quotidiana»<sup>50</sup>. Un esempio lampante di questo procedimento si legge proprio nel primo dei cinque aneddoti:

Al tempo di Monaco ero a Parigi. Dovetti recarmi, per incontrare un amico, in un alberghetto della periferia. Mi accompagnava una signora francese. La mia «buona stella» mi fece entrare nella *hall* dell'albergo giusto nel momento che la radio trasmetteva il discorso di Hitler. Saltò fuori, di dietro il *comptoir* la figlia della proprietaria; giovane alsaziana tedesca. Gridava invasata:

---

<sup>48</sup> Ivi, p. 30.

<sup>49</sup> G. Contini, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974, p. 28.

<sup>50</sup> U. Saba, *Cinque aneddoti con una morale*, in *Tutte le prose* cit., p. 991.



«Spricht Hitler, spricht Hitler». Gli occhi le lucevano di amore per Hitler e di odio per tutto quello che non era Hitler; vedevo il suo corpo vibrare attraversato dalla corrente magnetica della cara umanissima voce. Mi volsi, per coglierne la reazione, alla mia accompagnatrice, che sapeva abbastanza il tedesco per capire che «spricht Hitler» voleva dire «parla Hitler». Aveva un così bel nome francese, e tante volte si era proclamata nemica mortale dei *boches* e delle loro intelligenti teorie. Con mia grande sorpresa, la reazione non venne. Venne, in sua vece, un grazioso sorriso, col quale cercò di disarmare l'innamorata di Hitler, prima di chiederle, quasi con umiltà, se la persona della quale eravamo in cerca si trovava in quel momento «à la maison». Lessi in quel sorriso che la linea Maginot era stata una grossa spesa inutile, che i *boches* avrebbero agevolmente invasa la Francia, e trovati in essa molti volenterosi collaboratori. E decisi di ritornare in Italia<sup>51</sup>.

In questo caso Saba sfrutta il paradigma indiziario in un senso che, con Ginzburg, potremmo definire divinatorio, poiché si avvale di un evento minimo per predire quali saranno gli sviluppi del conflitto tra Francia e Germania:

D'altra parte [...] si è colpiti dalle innegabili analogie tra il paradigma venatorio che abbiamo delineato e il paradigma implicito nei testi divinatori mesopotamici, redatti dal III millennio a. C. in poi. Entrambi presuppongono la minuziosa ricognizione di una realtà magari infima, per scoprire le tracce di eventi non direttamente esperibili dall'osservatore<sup>52</sup>.

A testimonianza di quanto lo stile di pensiero indiziario sia radicato nella visione del mondo di Saba, e di quanta fiducia avesse nella possibilità di poter interpretare gli eventi a partire da tracce infinitesimali, riporto anche un aneddoto dall'epistolario sabiano: Almansi padre aveva proposto a Saba di diventare suo socio in affari, Saba è indeciso se accettare o meno, finché non si verifica il seguente evento:

Eravamo a tavola [...]. Io, come sai, bevo vino rosso, Almansi padre vino bianco. Quel giorno, mi prese voglia di bere, come aperitivo, mezzo bicchiere di vino bianco. Mentre mi versavo il vino, Federico mi disse: «Non bere il vino di papalino; se no lui resta senza». (Ce n'era un mezzo fiasco). Questo episodio mi ha fatto capire, in ultima analisi, che Federico avrebbe sempre tenuto per suo padre<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> Ivi, p. 991.

<sup>52</sup> Ginzburg, *Miti emblematici* cit., p. 167.

<sup>53</sup> U. Saba, *Atroce paese che amo. Lettere familiari 1945-1953*, a cura di G. Lavezzi e R. Saccani, Milano, Bompiani, 1987, p. 189.

Partendo da questo fatterello domestico, Saba conclude che Federico, «per evitare rimorsi, terrebbe sempre con suo padre... ho paura che mi sentirei Cristo fra i due ladroni»<sup>54</sup>, e pertanto rifiuta di entrare in affari con la famiglia Almansi.

Lo stesso modo di procedere per indizi – ovvero per oggetti o avvenimenti minimi che si caricano di significati sul mondo e sull'uomo – si registra nel corso di tutta la produzione poetica sabiana, svolgendo diverse funzioni e servendo a differenti scopi. Ad esempio, in *Due madrigali per la duchessa d'Aosta II* le mani della duchessa sono il dettaglio che permette di visualizzare un intero assetto storico-politico:

Penso le mani, le tue belle mani.  
Sono passati per farle duemila  
anni di storia di Francia. Le fila  
del destino il destino rompe. Ostaggio  
sei – dicono – al tedesco dalla pancia  
deforme, dallo scheletro odioso.  
Forse appena ti regge un mesto orgoglio.

Altro di te non so, né saper voglio.  
Firenze, 1944

Nelle «belle mani» (con probabile allusione petrarchesca) il poeta rivede non solo la storia di Francia, ma anche l'attuale condizione del Paese, invaso dai tedeschi e impegnato nella Resistenza («Forse appena ti regge un mesto orgoglio»). In altri casi il ragionamento indiziario viene sfruttato per descrivere un ambiente attraverso delle componenti significative, cercando così di estrarre da una scena particolare atteggiamenti e sentimenti collettivi in un certo momento storico. Si legga ad esempio *Teatro degli Artigianelli*:

Falce martello e la stella d'Italia  
ornano nuovi la sala. Ma quanto  
dolore per quel segno su quel muro!

Entra, sorretto dalle grucce, il Prologo.  
Saluta al pugno; dice sue parole  
perché le donne ridano e i fanciulli

---

<sup>54</sup> Ivi, p. 102.

che affollano la povera platea.  
Dice, timido ancora, dell'idea  
che gli animali affratella; chiude: «E adesso  
faccio come i tedeschi: mi ritiro».  
Tra un atto e l'altro, alla Cantina, in giro  
rosseggia parco ai bicchieri l'amico  
dell'uomo, cui rimargina ferite,  
gli chiude solchi dolorosi; alcuno  
venuto qui da spaventosi esigli,  
si scalda a lui come chi ha freddo al sole.

Questo è il Teatro degli Artigianelli,  
quale lo vide il poeta nel mille  
novecentoquarantaquattro, un giorno  
di Settembre, che a tratti  
rombava ancora il cannone, e Firenze  
taceva, assorta nelle sue rovine.

Più frequenti sono i casi in cui Saba riconosce nei piccoli fatti domestici, oppure nelle situazioni relazionali ordinarie, delle spie che alludono alla natura, alle passioni profonde o alla psicologia dell'essere umano. Un esempio che si potrebbe fare è il testo *La moglie*, già analizzato nella prima parte di questo lavoro, in cui un litigio con Lina diventa l'occasione per riflettere su un tema tragico come l'impossibilità – o l'inutilità – di comunicare il proprio dolore, che si interpone come un diaframma a separare inevitabilmente gli amanti, spalancando tra loro una zona muta di non-condivisione.

Lo stesso salto da un dettaglio ordinario a un carattere invisibile del sentire umano si ritrova in *Quasi una moralità* (ma a dire il vero anche in molte delle *Dieci poesie per un canarino*), dove, a partire dal comportamento e dallo sguardo degli uccelli che vengono alla finestra per procurarsi del cibo, Saba riconosce il bisogno di affetto e di relazione che accomuna tutte le creature viventi:

Più non mi temono i passerii. Vanno  
vengono alla finestra indifferenti  
al mio tranquillo muovermi nella stanza.  
Trovano il miglio e la scagliuola: dono  
spanto da un prodigo affine, accresciuto

dalla mia mano. Ed io li guardo muto  
(per tema non si pentano) e mi pare  
(vero o illusione non importa) leggere  
nei neri occhietti, se coi miei s'incontrano,  
quasi una gratitudine.

Fanciullo,

od altro sii tu che mi ascolti, in pena  
viva o in letizia (e più se in pena) apprendi  
da chi ha molto sofferto, molto errato,  
che ancora esiste la Grazia, e che il mondo  
– TUTTO IL MONDO – ha bisogno d'amicizia.

Per quanto riguarda la poesia, dunque, il punto è il seguente: permettendo di ricavare informazioni essenziali a partire dai fatti minuti, dagli scarti dell'osservazione, il pensiero indiziario rende possibile ampliare il materiale poetabile senza che ciò comporti un indebolimento conoscitivo della scrittura, né un suo ritrarsi in una poetica delle piccole cose e dell'esistenza mediocre. Per Saba la realtà aveva un senso, questo senso si poteva interpretare tramite l'osservazione e l'ascolto – ovvero tramite l'esperienza diretta – e di conseguenza poteva essere comunicato attraverso il linguaggio. Al contrario di quanto avviene in molta poesia di quegli anni, nell'opera sabiana non si dà alcuna frattura sostanziale tra piano dei significati, piano della conoscenza e piano del linguaggio: nel *Canzoniere* questi tre livelli restano quasi perfettamente sovrapponibili. Che il «verso» – ma più in generale: lo stile – di Saba appaia come «ancora del tutto indissociato dal senso del reale»<sup>55</sup> si può dedurre anche dalle dichiarazioni di poetica dello stesso autore, che in un testo come *L'incisore* scrive:

[...]

Io guardo il vero, e calco  
qual è la dolce vita,  
con qualche cosa ancora,

che dice: guarda e adora;  
guarda se il mondo è bello,

---

<sup>55</sup> Contini, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei* cit., p. 30.

se il tuo dolor non vale.

Quante (e il diletto è uguale)  
quante altre cose ancora  
io sulla lastra segno.

Anche interni disegno.  
Una stanza: sue bianche  
tendine agita il vento.

Là senza un pentimento  
(o non sa ch'altri spia?)  
giace fanciulla ignuda.

Nella luce che cruda  
entra dalla finestra  
scopre il dorso gentile.

E quel che ha un nome vile  
è un'assai gentil cosa  
nelle mie stampe accolta.

Questo rilievo ci aiuta a chiarire un ultimo punto, che sarà bene affrontare prima di passare oltre, ed è la differenza qualitativa che esiste tra gli indizi sabiani e i «segni» montaliani. Tra le due categorie esistono infatti delle evidenti omologie formali, a partire proprio da un certo feticismo dello sguardo e dall'inclusione di *realia* carichi di significato; ciò che le distingue tuttavia è insito nel diverso potere conoscitivo che i due autori attribuiscono all'esperienza. Gli indizi del *Canzoniere*, infatti, consistono in eventi, luoghi o gesti rivelatori, che alimentano il processo di apprendimento e di chiarificazione in cui Saba è costantemente impegnato, e che è rivolto contemporaneamente a sé stesso e al mondo esterno: l'analisi di ambienti e personaggi con cui l'io lirico si relaziona è infatti propedeutica alla definizione della propria personalità. A riprova di ciò, basti pensare all'importanza autoanalitica che le radici famigliari assumono nel *Canzoniere*, e a come uno dei tratti essenziali dell'io sabiano, ovvero la scissione, sia un riflesso diretto delle «due razze in antica tenzone» che l'hanno generato.

Niente di questo si può dire dei segni montaliani: le «occasioni» di Montale annunciano una presenza, la storia che compongono non conosce possibilità di sviluppo, ma solo l'alternanza tra due stati: apparizione e assenza. La poesia di Montale possiede un'impostazione essenzialmente teologica, perciò il sapere o i valori a cui l'io lirico aspira non vanno conquistati faticosamente nel tempo, ma sono raccolti intorno a una Persona, che ha il potere di garantirli e inverarli. Dunque, se l'effetto dei segni montaliani è quello di provocare un salto, grazie al quale superare la distanza ontologica che separa l'io dal tu, gli indizi sabiani si inseriscono in una visione del mondo del tutto materialista e laica, per cui non sono legati ad alcuno scatto epifanico, ma fanno parte di un processo perpetuo di apprendimento.

Il risultato è che nella poesia di Montale gli oggetti non perdono realtà né concretezza – non sono cioè immersi in quell'atmosfera rarefatta che era tipica dell'ermetismo – ma vengono evidentemente selezionati non per la verità della loro presenza, bensì a seconda della loro disponibilità ad assumere significati altri, inquadrati esclusivamente nella vicenda privata del poeta: ciò che si carica di senso, o che costituisce un'emanazione della donna assente, ha dignità poetica, il resto viene scartato. Per questa ragione non solo i «talismani», ma anche le componenti delle enumerazioni caotiche montaliane sono inserite all'interno di una cornice, nella quale un sistema di pensiero si lega a una logica rappresentativa ben precisa, imperniata attorno a motivi ricorrenti (il barbaglio, la consunzione, ecc.). La solidità di questa sistema consente, da un lato, l'inserimento di oggetti prosastici, la cui quotidianità è immediatamente riscattata dalla valenza tragica dei significati da cui vengono investiti – solo per fare due esempi tra i molti possibili, si pensi alla pompa dell'acqua in *Casa sul mare (Ossi di seppia)* o al «topo bianco, / d'avorio» di *Dora Markus (Le occasioni)*. L'esigenza di questa cornice, tuttavia, richiede compattezza e stabilisce confini netti tra ciò che può stare dentro e ciò che deve rimanere fuori, imponendo alla poesia montaliana un alto tasso di selettività: quello che si adegua ai criteri fissati viene integrato nel sistema e si arricchisce di nuovi significati; quello che non rientra nella cornice viene escluso dal testo. In base a questo principio Montale sviluppa il suo sistema di allegorie.

La poesia di Saba, al contrario, organizza le sue componenti assecondando dei legami orizzontali dalle possibilità quasi illimitate, essendo priva di una logica rappresentativa severa come quella montaliana. Nel *Canzoniere* infatti la presenza delle piccole cose, del dettaglio descrittivo o di colore è autorizzata in ogni momento dal tipo di sguardo che l'io sabiano esercita sul mondo, uno sguardo pieno di amore per le cose, i luoghi e i

personaggi. Per questa ragione, anche la presenza di particolari apparentemente immotivati o superflui trova la sua giustificazione nel *Canzoniere*, divenendo spia e testimonianza di quell'amore. Un esempio dai molti possibili si può leggere nell'*Osteria «All'Isoletta»*:

La notte, per placare un'aspra rissa,  
e più feroce quanto è solo interna,  
penso lotte più estranee: penso Lissa,

i Bàlcani, Trieste, il vecchio ghetto;  
infine mi rifugio a una taverna;  
dal suo solo ricordo il sonno aspetto.

Deserta com'è lungo il caldo giorno,  
sulle pareti un'isoletta è pinta,  
verde smeraldo, e il mar con pesci ha intorno.

Ma di fumi e di canti a notte è piena;  
un dalmata ha con sé la più discinta;  
ritrova il marinaio la sirena.

Io ascolto, e godo della compagnia,  
godo di non pensare a un paradiso,  
diverso troppo da quest'allegria,

che arrochisce nei cori e infiamma il viso.

Delle cinque terzine, la terza è dedicata esclusivamente alla descrizione del quadro da cui l'osteria prende il nome («All'isoletta»), un dettaglio questo che non appare carico di significati specifici, né è particolarmente utile per rappresentarci l'ambiente dell'osteria, ma trova spazio nel testo in virtù di quell'erotizzazione del reale che è costante nell'io lirico del *Canzoniere*.

### **Pathos sostitutivo**

Nell'inconscio poetico di un autore esiste un principio che si può riassumere attraverso una celebre formula aristotelica: la poesia ha come oggetto l'universale. Chi scrive poesie dunque sa bene che la legittimazione del suo ruolo di poeta è strettamente legata alla capacità dei suoi testi di assumere una portata universale, ovvero di parlare per conto di una comunità. Il carattere di universalità non è legato primariamente al talento individuale di un autore, alla sua abilità nel cogliere i segni del tempo, le contraddizioni e i valori di una società; al contrario, l'universalità presuppone la disponibilità di un certo gruppo sociale a rispecchiarsi in un genere e in delle forme ben precise, e dunque a riconoscere un privilegio conoscitivo ed espressivo a una certa categoria di individui. A questo principio generale non fa eccezione neppure il genere poetico che più di tutti è legato ai contenuti individuali, sarebbe a dire la lirica:

Ogni lirica è viva soltanto grazie alla fiducia nel possibile sostegno corale [...]. L'individualismo può determinarsi in modo positivo, senza vergognarsi della propria determinatezza, soltanto in un'atmosfera di fiducia, di amore e di possibile sostegno corale<sup>56</sup>.

La condizione del poeta moderno tuttavia si caratterizza proprio per il venir meno del «sostegno corale», che invece aveva caratterizzato i regimi estetici classicisti e le società premoderne. La democrazia, l'individualismo, l'atomizzazione moderna dei rapporti umani, il diffondersi di un'industria dell'informazione, la nuova centralità del romanzo: tutto ciò fa sì che le comunità moderne ritirino il mandato sociale ai poeti, privando il loro discorso di quella immediata legittimazione pubblica di cui in precedenza avevano sempre goduto. Da questo momento in poi, chi scrive poesia percepisce che il suo diritto di espressione non è più un fatto scontato, poiché la portata universale delle sue opere non è più garantita dal rispecchiamento comunitario. Il poeta diventa un isolato, un marginale, e comprende che se vuole rivendicare un qualche valore conoscitivo o emblematico ai suoi versi, dovrà non solo formulare degli argomenti che giustifichino la sua presa di parola, ma anche selezionare delle forme e uno stile coerenti con quegli argomenti.

Sfruttando e sviluppando un confronto proposto da Auerbach<sup>57</sup>, ritengo che i poeti moderni abbiano cercato di riaffermare la valenza universale del messaggio poetico

---

<sup>56</sup> M.M. Bachtin, *L'autore e l'eroe*, trad. it. C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1988, p. 155.

<sup>57</sup> Auerbach, *Mimesis* cit., vol. II, p. 261.



attraverso due argomenti alternativi: il primo segue una logica esemplificata da una frase di Flaubert: «Notre cœur ne doit être bon qu'à sentir celui des autres»; mentre il secondo si rispecchia in una massima presente all'apertura delle *Confessioni* di Rousseau: «Je sens mon cœur, et je connais les hommes». Per brevità, chiamerò il primo argomento «estinzione della personalità», il secondo «pathos sostitutivo».

Per quel che riguarda l'estinzione della personalità, tanto la definizione che ho scelto, quanto la formulazione più esemplare di questo argomento si possono ritrovare negli scritti critici di T.S. Eliot:

Bisogna in ogni caso insistere sul fatto che il poeta deve sviluppare o acquisire la coscienza del passato e continuare a svilupparla per tutta la sua carriera.

Ciò facendo, il poeta procede a una continua rinuncia al proprio essere presente, in cambio di qualcosa di più prezioso. La carriera di un artista è un continuo auto-sacrificio, una continua estinzione della personalità.

Resta da definire questo processo di spersonalizzazione e il suo rapporto con la coscienza di appartenere a una tradizione. In questo processo di spersonalizzazione si può dire che l'arte si avvicina alla condizione della scienza. Vi inviterò perciò a considerare questo esempio suggestivo: la reazione cioè che si verifica quando si introduce un pezzetto di sottile filo di platino in un ambiente contenente ossigeno e biossido di zolfo.

[...]

L'altro aspetto di questa teoria 'impersonale' della poesia è il rapporto fra componimento poetico e autore. Ricorrendo a un esempio, ho accennato al fatto che lo spirito del poeta maturo differisce da quello del poeta immaturo non tanto per una qualsiasi valutazione della «personalità» nello specifico, non perché sia necessariamente più interessante, o perché abbia «da dire di più», non tanto perché è di necessità più interessante, o perché abbia «da dire di più», quanto piuttosto perché è un ambiente più finemente perfezionato nel quale i sentimenti particolari, i più vari sentimenti, sono liberi di entrare in nuove combinazioni.

L'esempio era quello del catalizzatore. Quando i due gas che ho menzionato vengono mescolati alla presenza di un filamento di platino, essi formano dell'acido solforico. La combinazione si verifica solo in presenza del platino, e ciononostante nell'acido che si è formato non c'è traccia di platino, né il filamento risulta toccato dal processo: è rimasto inerte, neutrale, immutato. La mente del poeta è il filo di platino. Essa può agire parzialmente o esclusivamente sull'esperienza personale di quell'uomo, eppure, quanto più perfetto è l'artista, tanto più rigorosamente separati

resteranno in lui l'uomo che soffre e la mente che crea, tanto più perfettamente la mente assimilerà e trasmuterà le passioni che sono il suo materiale<sup>58</sup>.

Che si tratti della coscienza della tradizione, di verità spirituali o del soffio della Poesia, le poetiche legate all'estinzione della personalità sono accomunate dall'idea che la riuscita artistica risulti tanto più raffinata, quanto più le tracce dell'esistenza empirica e dei sentimenti privati dell'autore vengono espunti dal testo: «quel che conta non è la “grandezza”, l'intensità, dei sentimenti, cioè delle componenti, bensì l'intensità del processo artistico, la pressione, per così dire, sotto cui si verifica la fusione»<sup>59</sup>. L'io non dismette la sua funzione di soggetto mediatore tra mondo e conoscenza, tra opera e lettore: semplicemente, di questa mediazione non deve restare traccia testuale, il prodotto finale deve potersi liberare di qualsiasi elemento riconducibile al processo creativo. Il testo dunque dovrà assomigliare non al discorso di una voce, oppure a una testimonianza, ma a un oggetto che il lettore si trova di fronte, un microcosmo conchiuso e autonomo.

Le poetiche che puntano all'estinzione della personalità ritengono che l'universalità dell'arte si raggiunga estromettendo le componenti umane, contingenti, empiriche, e valorizzando esclusivamente un contenuto extrasoggettivo che di volta in volta può assumere l'aspetto della tradizione (intesa non come insieme di conoscenze, ma come un flusso o una «unità vivente»<sup>60</sup> in cui ogni autore deve immergersi), di un'essenza oscura o della Poesia considerata come valore assoluto. Dato che l'individuo moderno è stato destituito delle sue prerogative gnoseologiche e nessuno crede più seriamente che la verità sul mondo sia a portata della comprensione umana, disumanizzare l'arte è la strategia che queste poetiche adottano per universalizzare il loro messaggio. Se la società moderna smette di autorappresentarsi attraverso l'opera dei poeti, e dunque non considera più la loro personalità come potenzialmente emblematica, questo tipo di poetiche reagisce assecondando il mutamento: accettano il verdetto di insignificanza dell'individuo atomizzato e dell'esperienza alienata, e a partire da questo cercano di rifondare le forme e gli stili, in modo da renderli conformi ai tempi e al nuovo sistema di valori. Per questa ragione, le poetiche dell'estinzione della personalità generalmente rappresentano le frange più avanzate e sperimentali dell'estetica moderna, a partire dal simbolismo e dalla

---

<sup>58</sup> T.S. Eliot, *Tradizione e talento individuale*, in *Il Bosco sacro*, trad. it. V. Di Giuro, A. Orbetello, Milano, Bompiani, 2010, pp. 73-74.

<sup>59</sup> Eliot, *Tradizione e talento individuale* cit., pp. 76.

<sup>60</sup> Ivi, p. 74.

poesia pura, passando per le avanguardie storiche, fino ad arrivare a postsimbolismo, a certo modernismo e all'intero ermetismo.

Il secondo argomento, radicalmente in contrasto col primo, fa invece leva su quello che ho chiamato «pathos sostitutivo» e si caratterizza per il tentativo di riaffermare le vecchie prerogative gnoseologiche del soggetto, aggiornandole però sia dal punto di vista dei modi che delle forme. Tenuto conto che questo argomento propone esplicitamente di recuperare certe prerogative premoderne dell'individuo e del poeta, mi sembra che la prima esposizione completa e soddisfacente del pensiero sotteso al pathos sostitutivo si possa ritrovare nell'opera di un autore precedente al XIX secolo, e cioè in Michel de Montaigne. Nel capitolo XIII del terzo libro dei *Saggi* infatti si legge:

Questa lunga attenzione che metto nell'osservarmi mi abitua a giudicare passabilmente anche gli altri. E ci sono poche cose di cui io parli in maniera più giusta e giustificabile. Mi accade spesso di vedere e distinguere le qualità dei miei amici più esattamente di quanto facciano loro stessi. Ne ho stupito qualcuno per la pertinenza della mia descrizione e l'ho reso conscio di se stesso. Essendomi abituato fin dall'adolescenza a guardare la mia vita riflessa in quella altrui, ho acquistato in questo un'indole osservatrice. E quando ci faccio attenzione, mi lascio sfuggire poche cose che vi siano utili: atteggiamenti, umori, discorsi. Osservo tutto: quello che devo evitare, quello che devo seguire. Così rivelo ai miei amici, dalle loro manifestazioni esteriori, le loro inclinazioni interiori. Non per sottoporre quell'infinita varietà di azioni, così diverse e slegate, a certi generi e capitoli, e distribuire distintamente le mie partizioni e divisioni in classi e categorie conosciute,

*Sed neque quam multæ species, et nomina quæ sint,*

*Est numerus.*

I dotti ripartiscono e notano le loro idee più specificamente, e nei particolari. Io, che vi vedo soltanto ciò che la pratica mi indica, senza regola, presento le mie in generale, e a tentoni. Come qui: esprimo il mio parere per articoli slegati, come cosa che non si può dire tutta in una volta e in blocco. La correlazione e la conformità non si trovano in anime come le nostre, basse e comuni. La saggezza è un edificio solido e intero, in cui ogni parte occupa il proprio posto e porta il proprio segno. *Sola sapientia in se tota conversa est.* Lascio ai maestri dell'arte, e non so se ne vengano a capo in una cosa tanto confusa, spezzettata e fortuita, lo schierare sistematicamente quest'infinita varietà di volti, e il fissare la nostra incostanza e metterla in ordine. Non solo trovo difficile collegare le nostre azioni le une alle altre, ma ognuna in sé trovo difficile definirla propriamente per qualche qualità principale: tanto esse sono duplici, screziate e cangianti<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> M. de Montaigne, *Saggi*, a cura di F. Garavini, A. Tournon, Milano, Bompiani, 2012, p. 2090.

In una riflessione come questa, si ritrovano tutti gli elementi che compongono l'argomento moderno del pathos sostitutivo, a partire dallo scavo interiore come principio euristico fondamentale per la conoscenza della storia e della natura umana. L'io e le sue esperienze sono considerati il fulcro dell'intero processo conoscitivo, ma ciò non implica in alcun modo l'autoreferenzialità del sapere acquisito o la sua incomunicabilità: al contrario, la consapevolezza di possedere un'anima «bassa e comune» consente a Montaigne di concludere che la conoscenza di sé porta direttamente alla conoscenza dell'altro, o dell'uomo in generale.

se ogni uomo offre occasione e materia sufficiente per l'esposizione di tutta la filosofia morale, allora è senz'altro giustificata l'esatta e sincera introspezione d'un uomo qualsiasi. Anzi, si può andare ancora un passo avanti: essa è perfino necessaria, poiché, secondo Montaigne, costituisce l'unica via che sia dato percorrere alla scienza dell'uomo considerato quale essere morale<sup>62</sup>.

La condizione di medietà dell'autore, la sua natura comune assicurano il fatto che, scavando al fondo di sé stesso, l'io possa trovare un noi, ovvero una forma di sapere dotato di valenza intersoggettiva e universale. Dunque, se le poetiche dell'estinzione della personalità si fondano sull'eliminazione delle componenti umane e circostanziali del materiale artistico, al contrario le poetiche che perseguono il pathos sostitutivo puntano sull'esposizione di queste componenti, che rappresentano il loro campo d'indagine privilegiato. Così facendo, perseguono quella che potremmo definire una «universalità mediata», ovvero una universalità raggiunta attraverso la mediazione esplicita del soggetto titolare dell'esperienza:

è vero che il momento mimetico indispensabile all'arte è per sua sostanza universale, ma non va ottenuto altrimenti che passando attraverso l'indissolubilmente idiosincratico dei singoli soggetti. Se l'arte è in sé e nel più intimo un comportamento, allora non va isolata dall'espressione, e questa non sussiste senza soggetto. [...] Perché la cosa oggettiva dell'artista vada oltre la contingenza di quest'ultimo, costui deve pagare il prezzo di non potersi innalzare al di sopra di sé e dei limiti posti obiettivamente, diversamente da chi pensa discorsivamente. [...] Ogni idiosincrasia, grazie al proprio momento mimetico-preindividuale, vive di forze collettive inconsapevoli di se stesse<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> Auerbach, *Mimesis* cit., vol. II, p. 43.

<sup>63</sup> T.W. Adorno, *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri, G. Matteucci, Torino, Einaudi, 2009, pp. 57-58.

Che si tratti di «forze collettive» o di universi morali, come riteneva Montaigne, il fatto essenziale è che l'individuo venga considerato come il punto di rifrazione nel quale tanto gli abissi delle passioni e degli istinti umani quanto i sommovimenti storico-sociali si mostrano non nella loro identità astratta, ma in qualità di esperienze o accadimenti calati in una vicenda particolare. Guardando dentro sé stesso, dunque, un soggetto può osservare con esattezza fenomeni incomparabilmente più estesi della sua esistenza particolare, ma che con questa si intersecano, attraversandola.

Alla luce di ciò, assumere fino in fondo la concezione dell'esperienza esposta da Montaigne implica anche essere pronti a osservare l'uomo a partire da gesti o parole del tutto ordinarie:

[A Montaigne] sembra sbagliato volersi fare un'idea dell'uomo intero da uno o da pochi attimi supremi d'una vita, poiché siamo ben lontani dall'aver preso sufficientemente in considerazione oscillazioni e mutamenti della condizione intima: «pour juger d'un homme, il faut suivre longuement et curieusement sa trace» [...]. Egli vuole conoscere il comportamento quotidiano, abituale e spontaneo dell'uomo, e per questo il suo ambiente, quello che può osservare attraverso la propria esperienza di vita, possiede per lui altrettanto valore quanto il materiale della storia [...]. Fatti privati e personali l'interessano quanto i fatti di alta politica o forse ancor di più<sup>64</sup>.

La fiducia che le poetiche del pathos sostitutivo ripongono nell'esperienza umana è automaticamente ostile alle censure e disponibile all'inclusività inventiva, poiché non esistono situazioni o contesti di cui *a priori* si possa dire che non siano 'interessanti', ovvero che non contengano informazioni preziose riguardo l'uomo e il suo stare in società e nella storia.

Un atteggiamento del genere presuppone di certo un ottimismo gnoseologico e comunicativo estraneo alle poetiche dell'estinzione della personalità, che non solo non credono nella rappresentatività dell'esperienza ordinaria e nel suo valore conoscitivo, ma dubitano persino della possibilità di condividere col gruppo i pochi eventi e le poche rivelazioni davvero significative in cui si imbattono. Ciò naturalmente è legato al fatto che la loro ricerca è indirizzata non all'uomo ma alle essenze, le quali non sono mai perfettamente esprimibili attraverso il linguaggio comune (le parole della «tribù»), ma vanno piuttosto alluse o evocate attraverso una lingua speciale che, come abbiamo visto con l'ermetismo, presenta spesso tratti iniziatici. La perdita del «sostegno corale» e

---

<sup>64</sup> Auerbach, *Mimesis* cit., vol. II, pp. 49-50.

l'impossibilità di formulare discorsi in cui la comunità intera possa rispecchiarsi portano queste poetiche ad assumere una postura aristocratica, che stilisticamente si traduce in una produzione tendente all'oscuro o al difficile<sup>65</sup>. Siamo dunque all'esatto opposto delle poetiche del pathos sostitutivo, che al contrario postulano non solo l'esemplarità dell'esperienza individuale, ma anche la possibilità di comunicare il sapere ottenuto. Da ciò deriva il diritto, che il poeta assegna a sé stesso, di continuare a parlare per conto della comunità intera.

Non si può ignorare, tuttavia, che l'ottimismo gnoseologico e comunicativo appartenente alle poetiche del pathos sostitutivo contiene in sé una limitazione intrinseca: come già sottolineato da Montaigne, infatti, la conoscenza ottenuta in questa maniera è «spezzettata e fortuita», procede per affondi ma non spera mai in una sintesi, in una ricostruzione sistematica dell'insieme, né in una parola definitiva sul mondo o sull'uomo. Nel brano precedente Montaigne insiste anche su questo punto:

Io, che vi vedo soltanto ciò che la pratica mi indica, senza regola, presento le mie in generale, e a tentoni. Come qui: esprimo il mio parere per articoli slegati, come cosa che non si può dire tutta in una volta e in blocco.

Le poetiche del pathos sostitutivo elaborano sì discorsi dalla portata universale, ma la conoscenza cui danno accesso è per forza di cose frammentaria, circoscritta al mondo empirico, e pertanto si presenta sotto un aspetto accidentale o occasionale. La stessa nozione di universalità mediata, che come abbiamo visto è un elemento essenziale del pathos sostitutivo, presenta un aspetto contraddittorio – conciliare la particolarità dell'esperienza con l'universalità del messaggio –, ma è proprio questa contraddizione che gli permette di aderire all'oggetto preso in considerazione da queste poetiche, che non è il mondo delle essenze, ma la condizione umana. Qualsiasi contenuto che riguarda l'umano in generale, infatti, è inverato solamente nel momento in cui si cala all'interno di un'esperienza umana specifica.

Ancora una volta, tutto ciò si può osservare con precisione se si guarda al caso di Montaigne:

---

<sup>65</sup> Per la differenza tra i due concetti, si veda G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005, pp. 167-171.

Al declino dell'ordine cosmico, nel quale ancora l'individuo rinascimentale trovava i saldi presupposti per l'affermazione della propria dignità, l'Io risponde con l'assoluta e provocatoria messa in scena della propria solitudine, deciso a fare di se stesso la propria metafisica [...] Montaigne si mostra nell'unicità della sua natura, confidando tuttavia nella possibilità di comunicare, di trasmettere un messaggio in cui gli altri, i contemporanei, possano riconoscersi, traendone utili indicazioni di vita. La rivendicazione della propria originalità, il rifiuto di criteri universali e normativi non vuol dire infatti rinuncia a descrivere la *condizione umana*. Al contrario, è partendo da sé, dalla impietosa e capillare denuncia della propria particolare natura che è possibile descrivere gli uomini, coglierne alcune profonde verità<sup>66</sup>.

Essendo infatti la condizione umana un'entità molteplice non sintetizzabile, le poetiche del pathos sostitutivo procedono per affondi, portano luce su singolarità da cui fanno emergere nozioni universalmente valide.

A ciò si lega anche un altro aspetto non secondario che distingue profondamente l'estinzione della personalità dal pathos sostitutivo: il primo atteggiamento, in maniera più o meno radicale, postula una differenza qualitativa tra il sapere trasmesso dal poeta e quello accessibile alla comunità, tanto da ritenere che la conoscenza ottenuta tramite la poesia sia incommensurabile con i saperi comuni. Da questo deriva un forte senso di isolamento e di incomunicabilità che, come abbiamo visto, si traduce nell'assunzione di posture elitarie e nella formazione di gruppi d'elezione, all'interno dei quali è possibile comprendersi e riconoscersi. Collocandosi esattamente al polo opposto, il pathos sostitutivo riconosce al poeta mediatore un privilegio conoscitivo, ma ritiene che questo privilegio consista in una semplice differenza di quantità, e non di qualità, rispetto all'uomo comune. Il poeta è attraversato dagli stessi sentimenti e moti interiori di tutti gli altri uomini, solo che li percepisce e li esprime con una intensità maggiore. Non a caso, l'immagine del poeta moderno si è legata da subito a questo aspetto, che viene evidenziato già nella *Prefazione alle Lyrical Ballads* di Wordsworth e Coleridge:

---

<sup>66</sup> E. Pulcini, *L'individuo senza passioni. Individualismo moderno e perdita del legame sociale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, p. 22.

il poeta non differisce dalle altre persone «*in kind*» ma solo «*in degree*», il «*degree*» essendo un maggior grado di forza espressiva, perché le passioni, i pensieri e i sentimenti che lo scrittore possiede sono in fondo «le passioni, i pensieri, i sentimenti generali degli uomini»<sup>67</sup>.

L'omologia del sentire assume dunque un valore centrale, poiché assicura la possibilità di stabilire connessioni empatiche tra gruppo e poeta, fondando in questo modo la sua rappresentatività e il suo diritto di parlare per conto di tutti gli uomini. Gli autori che perseguono il pathos sostitutivo presuppongono che il loro lettore si immedesima nei loro testi, e attraverso l'immedesimazione comprenda il contenuto da questi trasmesso. Naturalmente, affinché questo processo vada a buon fine, il pubblico richiede al poeta una sempre maggiore esposizione di contenuti e vicende personali, all'interno dei quali potersi rispecchiare. A tal proposito si legga quanto osservato da Mazzoni riguardo la poesia di Leopardi:

perché la lirica abbia un valore universale, perché «io» significhi «noi», non è più necessario che la prima persona sublimi la propria accidentalità, si spogli della propria storia finita e diventi un individuo tipico, un soggetto trascendentale. Come i protagonisti dell'autobiografia moderna dopo le *Confessioni* di Rousseau, anche il protagonista degli idilli è una persona contingente che si confessa davanti a un pubblico invisibile di persone contingenti, comunicando con loro per la via dell'identificazione empatica fra soggetti privati, senza bisogno di ricorrere alla mediazione di un *exemplum* astrante<sup>68</sup>.

Il determinarsi di questa «identificazione empatica tra soggetti privati» assume così un'importanza centrale, poiché accompagna il passaggio tra l'autobiografismo trascendentale premoderno e l'autobiografismo empirico moderno, riscattando le esperienze particolari del poeta dal rischio dell'insignificanza e rendendole in grado di produrre significati condivisibili. Considerata infatti la peculiare forma di conoscenza cui aspira la poesia, è chiaro che la possibilità del poeta di mediare tra contenuti universali e umanità non è più legata semplicemente al rispetto di certi rituali formali o linguistici, com'era nell'estetica premoderna, ma passa necessariamente attraverso lo stabilirsi di una connessione emotiva tra personalità lirica e lettore.

---

<sup>67</sup> Mazzoni, *Sulla poesia moderna* cit., pp. 130-131. Le citazioni nel brano sono tratte entrambe da W. Wordsworth e S.T. Coleridge, *Lyrical Ballads*, a cura di R.L. Brett e A.R. Jones, London, Methuen, 1965, p. 261.

<sup>68</sup> Mazzoni, *Sulla poesia moderna* cit., p. 110.



A questo punto è arrivato il momento di chiedersi quale posizione occupi Saba nel quadro sin qui delineato. Mi pare piuttosto evidente che Saba, a differenza della media dei poeti primonovecenteschi, si collochi interamente dalla parte del pathos sostitutivo. La sua pretesa di parlare a tutti gli uomini, di poter comprendere ed esprimere una condizione generale, attraversa per intero non solo la sua produzione poetica, ma anche la sua prosa e le sue riflessioni sulla scrittura: «Tutto quello che posso dire è che la mia gioia e il mio dolore sono la gioia e il dolore di tutti»<sup>69</sup>. Il pathos sostitutivo diventa così non solo una componente centrale nell'autorappresentazione che Saba cerca di fornire di sé, ma anche un motivo di indisposizione nei confronti del senso comune letterario di quegli anni: «LA LODE che mi sarebbe piaciuta (e invece della quale ricevetti un biasimo): Pianse e *capì* per tutti»<sup>70</sup>. Coerentemente con ciò, più volte Saba ribadisce la sua natura di uomo assolutamente comune, e dunque la perfetta omologia esistente tra i suoi sentimenti e le sue esperienze e quelli di tutti gli uomini: «io non mi sono mai sentito, se non nell'esaltazione della prima ignara giovinezza, da più di un altro uomo, voglio dire di un uomo qualunque»<sup>71</sup>.

A guidare Saba nella riflessione intorno al pathos sostitutivo hanno avuto un ruolo forse non secondario gli scritti di Weininger, e in particolare le sue idee riguardo il genio. Distaccandosi dalla visione kantiana – secondo cui il genio trae la sua armonia e la sua forza creatrice dalla natura – e da quella idealista – per cui il genio sarebbe in grado di intuire l'Assoluto, ovvero l'unità indifferenziata di Natura e Spirito –, Weininger sostiene che un individuo è tanto più geniale, quanti più individui diversi da sé stesso riesce a comprendere in sé.

Si pensi in che misura il grande poeta sa immedesimarsi in altri più dell'uomo comune. [...] Per conoscere e rappresentare un uomo bisogna *comprenderlo*. Ma per comprenderlo bisogna essergli simile, bisogna essere come lui; per rievocarne le gesta e giudicarle bisogna saper riprodurre in sé le premesse psicologiche che esse avevano in lui: *intendere un essere vuol dire averlo in sé*<sup>72</sup>.

---

<sup>69</sup> U. Saba, [Intervista su Trieste], in *Tutte le prose* cit., p. 1068.

<sup>70</sup> U. Saba, *Scorciatoie e raccontini* cit., p. 43.

<sup>71</sup> U. Saba, [Discorso della laurea], in *Tutte le prose* cit., p. 1046.

<sup>72</sup> O. Weininger, *Sesso e carattere*, trad. it J. Evola, Roma, Edizioni mediterranee, 1992 p. 144.

Per questa ragione, «l'uomo geniale ci si presenta come quello che comprende in sé molti più esseri del mediocre», mentre l'ideale «di ogni genio artistico è appunto di vivere in tutti gli uomini, di perdersi in una pluralità»<sup>73</sup>.

Certo va anche detto che nel *Canzoniere* il tema della corrispondenza emotiva tra poeta e umanità va incontro a molteplici oscillazioni: l'amore che Saba prova per gli uomini si trova spesso a confliggere con un senso di repulsione, che generalmente si risolve nella ricerca di solitudine e nella dichiarazione di una differenza radicale tra il poeta e il resto degli uomini. Si veda ad esempio un testo come *Privilegio*:

Io sono un buon compagno. Agevolmente  
mi si prende per mano, e quello faccio  
ch'altri mi chiede, bene e lietamente.

Ma l'anima secreta che non mente  
a se stessa mormora sue parole.  
Anche talvolta un dio mi chiama, e vuole  
ch'io l'ascolti. Ai pensieri  
che mi nascono allora, al cuore che batte  
dentro, all'intensità del mio dolore,  
ogni uguaglianza fra gli uomini spengo.

Ho questo privilegio. E lo mantengo.

Questi passaggi, tuttavia, non mi sembrano negare la postura principale della poesia sabiana, che è fondamentalmente socievole, ma costituiscono semplicemente un momento cupo e regressivo, che non smentisce la fondamentale pretesa di consonanza tra Saba e gli uomini. L'esistenza di questo rapporto, mi pare, non è mai messa davvero in questione, ma è complicata da ambivalenze e frizioni, come avviene d'altronde per tutti i legami trattati nel *Canzoniere*. Per l'io lirico sabiano la presa di distanza dal gruppo, la dichiarazione di inappartenenza non rappresentano delle spinte primarie, ma sono piuttosto la reazione a un desiderio di partecipazione che non trova mai un appagamento adeguato. Testimonianze in questo senso si possono ricavare da testi come il *Borgo*, di cui mi limito a riportare le prime strofe:

---

<sup>73</sup> Ivi, p. 146.

Fu nelle vie di questo  
Borgo che nuova cosa  
m'avvenne.

Fu come un vano  
sospiro  
il desiderio improvviso d'uscire  
di me stesso, di vivere la vita  
di tutti,  
d'essere come tutti  
gli uomini di tutti  
i giorni.

Non ebbi io mai sì grande  
gioia, né averla dalla vita spero.  
Vent'anni avevo quella volta, ed ero  
malato. Per le nuove  
strade del Borgo il desiderio vano  
come un sospiro  
mi fece suo.

Nella stessa direzione vanno alcune riflessioni compiute da Saba riguardo la sua esperienza militare; particolarmente emblematico, in questo senso, è l'episodio del cinematografo di Salerno:

Giunti [...] alla mèta, la cassiera, che sedeva, agucchiando, allo sportello, staccò per tutti un biglietto a metà prezzo («Ragazzi fino ai dodici anni, e militari fino al sergente, pagano la metà»): per me, invece, vestito in borghese, ne spiccò uno col prezzo intero. Ero pronto a pagare: ma i miei compagni si opposero. Uno di essi mi fermò il braccio. «Non è» disse alla cassiera «ancora vestito; ma è *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 più, non mi sentivo più, solo e sbandato, con amici strambi quanto, o più di me. Facevo parte di una comunità d'uomini, che mi avrebbero, al caso, difeso; e per i quali io avrei fatto lo stesso. [...] io credo che i *Versi militari* (belli o brutti che siano) sono nati *tutti* allora, sulla soglia di quel cinematografo, che stava in vetta ad un'erta faticosa, a Salerno. Le semplici parole di un contadino friulano furono come una punta infuocata che mi avesse trafitto, con dolcezza, il cuore. [...] E non solo i *Versi militari* sono nati

da quella punta infuocata; ma anche, e soprattutto, il desiderio di fare di me stesso quel *Ritratto d'Ignoto*, che non mi è mai riuscito di realizzare e, quindi, di dipingerlo<sup>74</sup>.

Il fatto che il rapporto di rispecchiamento tra poeta e comunità umana non sia pacifico, ma viva all'interno di una continua oscillazione tra adesione e isolamento, rappresenta una complicazione quasi indispensabile all'argomento del pathos sostitutivo, che si può ritrovare già a partire dalla poesia romantica, ma che Saba estende e approfondisce. L'accettazione ap problematica della funzione mediatrice del poeta sarebbe infatti una posizione troppo ingenua, inconciliabile con la condizione del poeta moderno; il pathos sostitutivo non nasce infatti come un atteggiamento per così dire 'naturale' dello scrittore all'interno della società, ma è il tentativo di rimarginare una frattura della cui esistenza nessuno può dubitare seriamente.

Anche nel valutare i suoi testi poetici, Saba insiste volentieri sulla loro capacità di esprimere o meno valori comunitari, in cui l'umanità possa riconoscersi. Per quanto riguarda *Mio padre è stato per me «l'assassino»*, ad esempio, Saba si vanta di poter affermare che «questo sonetto è ad un tempo individuale e universale»<sup>75</sup>, mentre le *Cinque poesie per il gioco del calcio* «sono nate in Saba da un'ultima possibilità che gli veniva offerta di “conpalpitare” cogli altri»<sup>76</sup>; similmente, il *Piccolo Berto* «Percorreva, attraverso un'esperienza individuale, il cammino che, secondo lui, deve percorrere l'umanità, se vuole uscire dal vicolo cieco nel quale oggi si trova, fra due età, inceppata, e dal quale non sono i diplomatici, né i politici, che possono aiutarla ad uscire»<sup>77</sup>.

Perché avvenga questa sovrapposizione tra esperienza individuale e universale umano, Saba recupera tutta una serie di valori romantici che ruotano attorno alle nozioni di autenticità, sincerità, onestà, ma rideclinandoli in una chiave del tutto non spiritualizzata, non estetizzante e piccolo borghese. Questi valori sono infatti essenziali per la costruzione di una personalità poetica credibile, nella quale il pubblico possa rispecchiarsi. La produzione di un dettato che sia percepibile come autentico, ovvero che appaia come l'espressione di sentimenti veritieri provati da un individuo ben preciso, permette così l'identificazione empatica tra lettore e testo cui abbiamo accennato precedentemente. Per questa ragione Saba si pone come obiettivo quello di «non dire una parola che non

---

<sup>74</sup> U. Saba, *Il sogno di un coscritto*, in *Tutte le prose* cit., p. 1109.

<sup>75</sup> Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere* cit., p. 209.

<sup>76</sup> Ivi, p. 289.

<sup>77</sup> Ivi, p. 271.

corrisponda perfettamente alla sua visione»<sup>78</sup>, e giudica la riuscita o meno di un testo in base al grado di fedeltà che riesce a mantenere verso l'emozione originaria. Riguardo una delle versioni di *A mamma*, ad esempio, Saba commenta:

Il dolore del giovane, lo strazio della sua solitudine nel paradiso perduto di una domenica dopopranzo, erano fin troppo veri e sentiti; voluto, e quindi falso, il volerne fare qualcosa di diverso. Abbiamo già definito Saba come incapace di letteratura; dove in lui manchi la sincerità di chi si confessa viene a mancare tutto<sup>79</sup>.

Dopo aver osservato ciò, bisogna anche notare però che il tipo di identificazione che Saba propone al suo pubblico segue delle direttrici diverse rispetto alla quasi totalità dei poeti primonovecenteschi. Per comprendere appieno questa differenza bisogna accostare il *Canzoniere* alla poesia postdannunziana, o comunque a tutte quelle poetiche (come quelle vociane), che non erano riuscite a liberarsi completamente dalla postura lirica dannunziana. Questa pleora di autori, pur così diversi tra loro, erano accomunati dall'idea che il processo di identificazione tra lettore e testo dovesse procedere verso l'alto, ovvero che si trattasse di un'identificazione nobilitante, che coinvolgesse gli istinti più nobili, elevati o tragici dell'essere umano. L'universo psicologico e sentimentale di questi autori, forse non privo di una componente bovarista, era fatto di momenti panici, di una comunione assoluta e totale con gli uomini, oppure di disperazione nera e senza rimedio. I moti interiori espressi hanno poco a fare con l'emotività ordinaria e si concentrano su stati d'eccezione, ricchi di componenti melodrammatiche ed 'eroiche'. Per questa ragione, la postura lirica dannunziana finiva per assumere tratti consolatori, divenendo un modo per evadere da una vita interiore decisamente meno interessante di quella contenuta nei versi.

Questo tipo di postura perde credibilità intorno agli anni Venti, quando inizia ad essere percepita come inautentica, retorica e «letteraria». In quegli anni dunque erano «Tutti pronti a giurare, anche senza il dovuto rispetto, che il vivere inimitabile e il poetare inimitabile non la davano più a bere a nessuno, non facevano più vittime»<sup>80</sup>. L'esibita straordinarietà delle vicende biografiche ed emotive non viene più considerato un fattore legittimante per i poeti, che in questa fase, anche per i motivi esposti nella prima parte di

---

<sup>78</sup> U. Saba, *Quello che resta da fare ai poeti*, in *Tutte le prose* cit., p. 674.

<sup>79</sup> Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere* cit., p. 131.

<sup>80</sup> G. Debenedetti, *Saggi critici. Seconda serie*, Milano, il Saggiatore, 1971, p. 236.

questo lavoro, preferiscono rinunciare al pathos sostitutivo e lasciarsi attrarre dall'ermetismo, ovvero da una poetica che persegue esplicitamente l'estinzione della personalità.

Altri autori (soprattutto tra i crepuscolari, ma anche, con delle differenze, poeti come Sbarbaro, Boine, Grande, Novaro) già nel decennio precedente avevano rifiutato in maniera netta l'identificazione nobilitante di estrazione dannunziana – in cui l'io lirico era migliore di un essere umano ordinario – e l'avevano sostituita con una identificazione a ribasso, o autocritica, nella quale la persona lirica era inferiore rispetto a un essere umano ordinario. Queste poetiche infatti tentavano di svuotare il dannunzianesimo posizionandosi sulla polarità esattamente opposta: si concentravano su stati d'animo depressivi, di atonia, di alienazione, anziché l'intensità del vivere esibivano una mediocrità, una miseria interiore non redimibile.

All'interno del quadro sin qui delineato, mi pare che la poesia di Saba dovrebbe collocarsi in una posizione di mezzo: la proposta che rivolge al pubblico infatti è quella di una identificazione orizzontale, o analitica, che forse non era del tutto sconosciuta ad altri autori, soprattutto se ibridata con gli altri due tipi, ma da nessuno è stata perseguita in maniera così limpida e costante. La personalità lirica che emerge dal *Canzoniere* è infatti assolutamente comune, nel senso che partecipa dei sentimenti, delle gioie e dei dolori che sono potenzialmente esperibili da ciascuno, con la sola differenza che su questi moti il poeta ha meditato più a lungo, li ha interrogati e ce li ha restituiti con chiarezza di sguardo in forma poetica. L'opera di Saba non è fatta per produrre gli effetti di una esaltazione consolatoria, né per suscitare stati depressivi; chiede piuttosto al lettore di immergersi all'interno di un'esperienza ordinaria, che contemporaneamente è anche un percorso autoanalitico, e di spaziare su un terreno vitale il più esteso possibile. Nel *Canzoniere* infatti trovano spazio le sfumature psicologiche più diverse, dalla disperazione, all'angoscia, alla pietà, alla gioia, alla leggerezza, all'impeto passionale, perché per Saba tutto ciò che sta dentro la vita è potenzialmente degno di attenzione. Dunque, a differenza dell'identificazione nobilitante e dell'identificazione autocritica, che eleggono un certo assetto emotivo come centro del loro interesse poetico, in Saba nessuno stato interiore è isolabile o più significativo di altri, ma ciascuno conta come momento di una oscillazione perpetua che, come vedremo meglio in seguito, è forse il tratto più innovativo e caratterizzante della personalità lirica sabiana. Contrariamente a quanto fanno le altre poetiche sopra menzionate, Saba riserva sempre al suo io un diritto che appartiene alla

coscienza di ogni uomo, ovvero il diritto di essere incoerente, di contraddirsi, di non coincidere con il sé stesso di poco prima.

## **Una poetica della durata**

### *Epifania e durata*

È stato Debenedetti a sostenere che «l'epifanizzazione» costituisce uno dei tratti caratteristici della narrativa e della poesia novecentesca<sup>81</sup>. L'impostazione epifanica del testo comporta infatti una serie di elementi ricorsivi, che si ritrovano anche all'interno di autori e poetiche molto differenti tra loro: valorizzazione del momento di rottura a discapito dello scorrere ordinato della vita, contrapposizione netta tra tempo umano e tempo dell'evento (che è sempre un tempo attimale), riconoscimento di una distanza ontologica tra la vita ordinaria e il luogo dei significati e dei valori. In alcuni casi – ma non sempre, come vedremo meglio in seguito – la logica epifanica alimentava la concezione del testo poetico come oggetto assoluto, apprezzabile per il suo statuto di frammento, e dunque completamente irrelato non solo rispetto alle esperienze quotidiane, ma anche rispetto agli altri accadimenti epifanici. L'idea che i momenti straordinari potessero intrecciarsi tra loro e costruire una trama, oppure organizzarsi in una struttura, appariva a certi autori ermetici e postsimbolisti come una svalutazione dell'unicità dell'evento.

Come si sarà compreso, niente di tutto ciò avviene all'interno dell'opera sabiana. Alla logica epifanica Saba risponde con una logica della durata, secondo cui la vita e il tempo degli uomini sono anche la dimensione in cui vanno ricercati i valori: in questo modo, lo «scialo di triti fatti» diventa 'interessante' in quanto oggetto di investimento erotico e intellettuale. Nel *Canzoniere* infatti le esperienze ordinarie non sono uno sfondo agli slanci emotivi dell'io, ma sono parte essenziale di una lunga storia d'amore e d'apprendimento.

Saba, a partire dal 1921, mostra di pensare il tempo come continuità, come durata creativa all'interno della quale il ripetersi o il riaffiorare di certi temi, di certe immagini collabora alla poesia; le cadute e gli errori, accettati con serenità, sono la rappresentazione di un tempo vitale dove gli slanci verticali, come abbiamo già sottolineato, nascono da una costante orizzontale che

---

<sup>81</sup> Debenedetti, *Saggi critici. Seconda serie* cit., p. IX.

non deve essere abolita e neppure dichiarata inutile, perché solo in questo modo la poesia mantiene il contatto con la vita e assolve, per Saba, il suo compito<sup>82</sup>.

Conseguentemente, Saba si oppone a qualunque forma di assolutezza e di frammentarietà del testo poetico, che supera adottando una logica sistemica:

Saba respinge ogni tendenza a ridurre la poesia a una collezione di momenti rigorosamente cristallizzabili e isolati, o – peggio ancora ai suoi occhi – a pensarla come un prodotto assoluto, chiuso in una perfezione gelida e poco permeabile alle sollecitazioni o alle ombre del quotidiano [...]. È il poeta più lontano non solo dalla poesia pura, ma anche dall'estetica di Croce e dal frammentismo che in parte ne deriva [...] il *Canzoniere* accetta l'impurità come un dato biologico, come la necessaria intersezione con il piano infido e ibrido dell'esistenza. Le scorie garantiscono l'ampiezza<sup>83</sup>.

Saba stesso, d'altronde, era ben consapevole che la sua poesia presupponeva una concezione del tempo inteso come durata, e criticava aspramente quelle poetiche che, al contrario, isolavano i momenti eccezionali dal flusso continuo ed esteso della vita, salvando quei pochi «attimi luminosi» e condannando il resto all'oblio letterario.

Saba ha sempre sentito che, dove l'intima necessità di presenti, tutto può essere detto, in versi come in prosa; che aver limitata la poesia all'espressione di alcuni «attimi» (sieno pure attimi luminosi) fu uno degli errori, nati dalla sfiducia e dalla stanchezza (che erano nel tempo), e che ogni estremo di «raffinatezza» si risolve – in arte come nella vita – in un estremo d'impoverimento<sup>84</sup>.

Anche in questo aspetto Saba si conferma un autore profondamente legato alla cultura ottocentesca, nella quale il biografismo era concepito come racconto disteso, senza falle o strappi, ben radicato all'interno di una durata cronologica:

Se le biografie romantiche sono potenzialmente continue, giacché in ogni istante la via personale può trasformarsi in un simbolo universalmente umano, gli attimi densi e pieni cui le poesie montaliane danno voce sono del tutto occasionali, essendo circondati da un tempo vuoto e

---

<sup>82</sup> Lavagetto, *La gallina di Saba* cit., p. 49.

<sup>83</sup> Ivi, p. 10.

<sup>84</sup> Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere* cit., p. 207.



insensato, da quello «scialo di triti fatti» che il singolo componimento, per esistere, deve interrompere<sup>85</sup>.

Per Saba infatti l'essenziale dell'esperienza umana non va cercato nei pochi momenti salvifici che redimono l'esistenza alienata, bensì nella «compresenza del male e del bene, del dolore e della gioia che contemporaneamente scandiscono ogni esperienza»<sup>86</sup>. In Saba la salvezza, il superamento della pochezza umana non esistono neanche come ipotesi o miraggio; la possibilità di un oltre non viene neppure presa in considerazione, perché conta solo l'umano, con tutte le sue sottotrame complesse e ambivalenti. Coerentemente, la temporalità in cui è collocato l'io sabaiano è quella della durata e del tempo vissuto, e non si inciampa mai nel *kairòs*, nella rottura dell'ordine che dà accesso a un tempo altro, fatto di istanti discreti. Se la personalità di Saba (come d'altronde quella di Penna, ma lo vedremo meglio in seguito) assume dei caratteri per così dire primitivi<sup>87</sup>, ciò si deve in gran parte a questa totale assenza di qualunque forma di trascendenza.

Il rapporto che si viene a creare tra temporalità e impianto autobiografico è dunque un criterio essenziale per comprendere certe differenze – o, al contrario, certe somiglianze – tra Saba e i poeti delle generazioni successive. Fortini, ad esempio, distingue tra poetiche in cui si definisce un «uomo cronologico» e altre da cui emerge un «uomo metafisico»; Saba, naturalmente, rientra nella prima tipologia:

In Saba (che pure è il poeta meno vicino alla ideologia idealistica o spiritualistico-cattolica che ha informata tanta nostra poesia moderna) il tempo entro cui si dispongono le esperienze partecipate è cronologico-biografico, con i suoi riferimenti a casi familiari e sentimentali, nel senso di un romanzesco privato o microsociale, mentre gli eventi sovraindividuali – prima guerra mondiale o guerra del «fascista abietto» e del «tedesco lurco» – restano sullo sfondo (lo prova, così distanziante, l'aggettivazione), interpretate come prove o generiche calamità<sup>88</sup>.

---

<sup>85</sup> Mazzoni, *Sulla poesia moderna* cit., p. 188.

<sup>86</sup> U. Saba, *Lettere a Sandro Penna (1929-1940)*, a cura di R. Deidier, Milano, Archinto, 1997, p. 97.

<sup>87</sup> Si veda ad esempio la raffigurazione che ne dà Giudici nel testo *La via*: «Un grande amore (disse) un grande dolore / Quelle O larghe immense e un tremolo di erre / Capra belante e acuti fra rughe Sioux / Di stregone bellissimo gli occhi celesti / Che a lui salivo per chiedere intercessione / A uno Spirito Manitù».

<sup>88</sup> F. Fortini, *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, p. 97.

L'«uomo metafisico», al contrario, è quello che si ritrova ad esempio nel Luzi ermetico, in cui l'adozione di una temporalità epifanica e discontinua impedisce alla biografia di organizzarsi in racconto disteso:

Quella ridda di sentimenti immotivati, di gesti senza fatti sono tutto quello che gli è rimasto di un tempo [...] di cui ci sa dare la misura cronologica, ma non la densità, la durata. [...] attimi sperduti, staccati, che si incalzano solo nell'enumerazione, ma lasciano vedere ancora più spalancato il vuoto che corre tra l'uno e l'altro, e che si crea proprio perché quegli attimi non riescono ad essere i punti che definiscono una linea, la sagoma di una biografia<sup>89</sup>.

Vero è che testi riconducibili a meccanismi epifanici si trovano anche nel *Canzoniere*, in particolare all'interno di raccolte come *Parole*, *Ultime cose* o *Mediterranee*. Si legga ad esempio *I morti amici*:

I morti amici rivivono in te,  
e le morte stagioni. Che tu esista  
è un prodigio; ma un altro lo sorpassa:  
che in te ritrovi un mio tempo che fu.

In un paese m'aggio che più  
non era, remotissimo, sepolto  
dalla mia volontà di vita. È questo  
il bene o il male, non so, che m'hai fatto.

In un testo come questo, l'epifania passa attraverso il potere prodigioso di un tu, che grazie alla sua presenza è in grado di far risorgere un tempo passato («Che tu esista / è un prodigio; ma un altro lo sorpassa: / che in te ritrovi un mio tempo che fu»). Siamo dunque all'interno del più classico impianto epifanico: lo scatto avviene per effetto di un segno che coinvolge le «impressioni» o le «qualità sensibili», e che rimanda ad un oggetto (un luogo e una compagnia del passato) completamente differente dal segno.

Avviene che una qualità sensibile ci dia una strana gioia, trasmettendoci nello stesso tempo una sorta d'imperativo. Così percepita, la qualità non appare più come una proprietà dell'oggetto che la possiede attualmente, ma come il segno di un oggetto *completamente diverso*, che dobbiamo

---

<sup>89</sup> Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento* cit., pp. 116-117.

tentare di decifrare, a prezzo d'uno sforzo sempre sul punto di fallire. È come se la qualità racchiudesse, tenesse prigioniera l'anima di un oggetto diverso da quello attualmente da lei designato<sup>90</sup>.

Come in Proust, inoltre, anche in Saba il segno intrattiene un rapporto metonimico con il mondo passato: ne rappresenta un frammento esperibile nel presente, è una parte in grado di rievocare il tutto.

Ciò che è importante sottolineare, tuttavia, è che un testo come questo non rappresenta un corpo estraneo nella produzione lirica di Saba: entrando nel suo sistema stilistico e valoriale, anche il motivo dell'epifania si piega sotto la pressione delle costanti psicologiche che caratterizzano l'io lirico del *Canzoniere*, e pertanto viene rideclinato in forme e modi del tutto peculiari. Innanzitutto andrà notato che, mentre in autori come Proust gli accadimenti epifanici costituiscono i soli momenti di vita vera, Saba reputa che questa riemersione di una stagione passata stia all'opposto della sua «volontà di vita». Le accensioni della sua sensibilità presuppongono l'adesione emotiva e sensoriale a scene presenti, a cui l'autore partecipa o che gli è dato osservare; d'altronde la transitività, o la relazionalità con agenti esterni, è una caratteristica costante della poesia sabiana, a cui anche un testo come questo, attraversato com'è da momenti di perplessità, testimonia una fedeltà incrollabile (*Meditazione*: «Guardo e ascolto; però che in questo è tutta / la mia forza: guardare ed ascoltare»). Al contrario, un'epifania come quella qui descritta – benché passi certamente attraverso uno stimolo sensibile, ovvero la presenza del tu – costituisce un evento essenzialmente interiore, che si consuma interamente all'interno dell'immaginazione e della memoria del poeta. Per questa ragione Saba non sa dire se questa riemersione del passato sia un «bene» o un «male»: l'epifania infatti lo allontana dalla forza viva delle passioni, che rappresenta il suo principale interesse poetico.

L'altro elemento che differenzia l'epifania sabiana dal resto della poesia epifanica a lui contemporanea non si evince tanto dal testo, quanto dalla macrostruttura in cui è inserito. Nella lirica, infatti, gli eventi rievocati nel processo epifanico vengono generalmente allusi, ma non lasciano una traccia testuale estesa se non, in alcuni casi, all'interno di paratesti o autocommenti. Tutt'al contrario, leggendo *I morti amici*, benché non sia assente una certa dose di ambiguità, possiamo rappresentarci con un buon grado di precisione le «morte stagioni» che rivivono nell'animo del poeta: nel *Canzoniere* infatti esistono tracce abbondanti e dettagliate del passato di Saba, delle sue compagnie, dei

---

<sup>90</sup> G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, trad. it. C. Lusignoli, D. De Agostini, Torino, Einaudi, 2001, p. 14.

luoghi che ha amato e frequentato. Per questa ragione, anche un processo evidentemente epifanico come quello dei *Morti amici* finisce per assumere delle caratteristiche peculiari se posto all'interno di un'opera come il *Canzoniere*, che «realizza la propria struttura solo nella durata e nella continuità; i legami interni si colgono nella metamorfosi o nella trasformazione»<sup>91</sup>. Si può dunque sostenere che l'epifania sabiana non si avvicini ad alcun modello poetico disponibile in quegli anni, ma finisca per richiamare piuttosto l'esempio proustiano, che non si avvale di visioni o apparizioni, ma è impegnato nello sforzo costante di ricostruire una vicenda interiore continua, nella consapevolezza che i rari momenti di vita vera assumono senso e pienezza non se presi in isolamento, ma proprio grazie alle relazioni che intrattengono con il resto dell'esistenza alienata, su cui proiettano la loro luce.

### *Tempo e libro*

A questo punto è necessario insistere su un aspetto implicito nel discorso svolto sin qui, ma ancora non affrontato direttamente: la percezione che abbiamo del tempo del *Canzoniere* come continuo e duraturo non è soltanto un effetto generato dai singoli testi, ma è anche, o soprattutto, un prodotto del macrotesto, ovvero dell'organizzazione del *Canzoniere* in un «libro di poesia». Si veda al tal proposito la definizione di Scaffai:

Per «libro di poesia» intenderò qui una raccolta di liriche composta dall'autore secondo criteri riconoscibili, in modo che l'accostamento dei singoli testi non risulti casuale ma, al contrario, adeguato a un progetto ideato dallo stesso autore in una fase generalmente successiva alla stesura delle varie liriche<sup>92</sup>.

Il *Canzoniere* come macrotesto si struttura intorno a due principi organizzativi fondamentali: il primo è un principio locale e segue una «retorica della successione», che consiste nello stabilire rimandi esclusivamente all'interno di una serie compatta di testi sintagmaticamente affiancati. La retorica della successione si ritrova in quelle sequenze chiuse che movimentano l'ordinamento interno del *Canzoniere*, e che possono essere molto brevi, come *Il capitano* nei *Versi militari* (praticamente un unico componimento

---

<sup>91</sup> Lavagetto, *La gallina di Saba* cit., p. 12.

<sup>92</sup> N. Scaffai, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005, p. 1.

esteso su due sonetti), oppure piuttosto lunghi, come le *Dieci poesie per un canarino* o i *Nuovi versi alla Lina* (composto da quindici testi). Il secondo principio organizzativo, che è anche il più pervasivo e caratteristico, asseconda invece una «retorica del progetto», in cui l'unità macrotestuale è rafforzata dalla presenza di isotopie dislocate anche in testi non legati da una continuità narrativa, né distribuiti in serie ben delimitate<sup>93</sup>. La retorica del progetto inoltre prevede l'esistenza di rapporti non solo tra un testo A e un testo B, ma anche tra il testo A e il progetto complessivo dell'opera. All'interno di questi due principi organizzativi, le connessioni che si stabiliscono tra i testi possono essere suddivise in due grandi tipologie: connessioni di equivalenza – le quali escludono però uno sviluppo narrativo – e connessioni di trasformazione, che a loro volta possono consistere in trasformazioni per contrasto – se si creano opposizioni tra stati polarizzati – o per sviluppo<sup>94</sup>.

La conseguenza più vistosa di tutto ciò, spesso sottolineata dallo stesso Saba, è che nel *Canzoniere* il tutto giustifica la parte, perciò un componimento poco riuscito ma ben integrato nel sistema può essere accolto, mentre un componimento di buon valore ma che non si sposa con il progetto viene escluso dall'opera. Questo principio di selezione e organizzazione del materiale, che può essere definito come «sineddoche totalizzante»<sup>95</sup>, si può riscontrare in maniera particolarmente evidente nella vicenda editoriale del *Maiale*, esposta da Saba in *Storia e cronistoria del Canzoniere*:

Il gruppo [di *Casa e campagna*] è composto di sole cinque poesie. Breve era anche nel primo *Canzoniere*; il poeta non tolse, per l'edizione definitiva [il *Canzoniere* Einaudi del '45], che una sola poesia: «Il maiale». Non possiamo dire se egli ha fatto bene o male a toglierla. Era una poesia molto umana e molto straziata; cantava – se così possiamo esprimerci – l'assassinio di un maiale. Ne citiamo questi versi:

Ma io, se riguardando in lui mi metto,  
io sento nelle sue carni il coltello,  
sento quell'urlo, quella spaventosa  
querela, quando al gruppo un cane abbaia,  
e la massaiia ride dalla soglia.

---

<sup>93</sup> Ivi, p. 98.

<sup>94</sup> Ivi, p. 100.

<sup>95</sup> Ivi, p. 107.

Forse gli altri versi non erano all'altezza di questi, forse il poeta la tolse per altre ragioni. Comunque, noi che non siamo che i suoi tardivi commentatori, dobbiamo accettare per buona la sua decisione; rammaricandoci solo che nel bestiario di *Casa e campagna*, ci sia così una bestia di meno<sup>96</sup>.

Dal tono assunto da Saba si direbbe che l'esclusione del *Maiale* sia stata una decisione piuttosto sofferta, non priva di dubbi e ripensamenti; tenendo anche conto del valore del testo, che non sembra inferiore a tanti altri componimenti accolti all'interno del *Canzoniere*, il criterio strutturale sembra l'unico a poterne giustificare l'esclusione. Cerchiamo dunque di ricostruirne collocazione e legami isotopici, in modo da comprendere con maggior chiarezza le ragioni della scelta sabiana.

In tutte le edizioni precedenti di *Casa e campagna*, *Il maiale* era sempre apparso accanto alla *Capra*, una delle prove più perfette e riuscite di Saba. Questi due testi presentano delle affinità non solo tematiche ma anche linguistiche e sintagmatiche piuttosto evidenti («querela», «querelarsi»; «sazio», «sazia»; «ogni vita» «ogni altra vita»; «sento [...] / sento», «sentiva / [...] sentiva»)<sup>97</sup>, perciò *Il maiale*, non per il suo valore intrinseco ma per la posizione in cui era inserito, rischiava di venir letto come un doppione indebolito della *Capra*. La sua eliminazione consentiva dunque di «scongiurare l'effetto di ridondanza, se non di sovrapposizione, che, mantenendoli fianco a fianco nello steccato del *parvus libellus*, veniva di necessità a prodursi»<sup>98</sup>.

Per quanto riguarda i legami isotopici, si possono rintracciare una serie di testi con cui *Il maiale* intrattiene rapporti a distanza. In particolare, la presenza del *Maiale* risultava svantaggiosa poiché rischiava di sovrapporsi e di mettere in ombra *La vittima (I prigionieri)*, in cui il motivo della vittima sacrificale è assolutamente centrale:

Il bianco agnello che sul verde prato  
pascola è in parte il mio dolce fratello;  
che il suo destino egli non sa, coltello  
non vede sul suo collo alto levato.

---

<sup>96</sup> Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere* cit., p. 139-140.

<sup>97</sup> M. Minutelli, «una bestia di meno». *Riflessioni sul Maiale di Umberto Saba*, «Per leggere. I generi della lettura», XIV, 27, 2014, pp. 107-139, p. 122.

<sup>98</sup> Ivi, p. 122.

In una raccolta dalla composizione serrata come *I prigionieri* (quindici sonetti, esattamente lo stesso numero di *Autobiografia*, immediatamente precedente), composta da una galleria di personaggi e tipi psicologici, *La vittima* assumeva una funzione strutturante imprescindibile, ed era pertanto un testo molto più difficile da sacrificare rispetto a quello di *Casa e campagna*. Il timore di Saba, dunque, era che «qualora la “poesia molto umana e straziata” fosse rimasta al suo posto in *Casa e campagna*, il sonetto dei *Prigionieri* avrebbe visto notevolmente scemare la propria incisività»<sup>99</sup>, forse anche perché inserito nella raccolta in cui la sensibilità psicologica di Saba appare più rigida e opaca.

Oltre a ciò, *La vittima*, al contrario del *Maiale*, ha il vantaggio di intrattenere un rapporto di contiguità figurale con un altro testo che ha come tema centrale il sacrificio e il dolore dell'innocente, ovvero *Nel chiasso (La serena disperazione)*<sup>100</sup>:

Seguivo un carro entro l'oscuro chiasso,  
dove sono i miei occhi affascinati,  
e dove il solo mio dolore è a spasso.

Sul carro era una merce assai pietosa:  
gli agnelli nella morte coricati,  
e aveva ognuno nel collo una rosa.

Fanciulli morti in innocenza belli,  
che solo ad accusarmi avevan voce,  
su quel carro vedevo in quelli agnelli.

S'aprì una porta; sulle spalle via un  
uomo li portò, sozzo e feroce.

Riprese il carro vuoto la sua via;

mentre il beccaio, rimontato lesto  
a cassetta, ogni donna che s'affacci  
manda saluti; ella ai saluti e al gesto

risponde. Poi lo vince anche nei lazzi.

---

<sup>99</sup> Ivi, p. 123.

<sup>100</sup> Ivi, p. 123-124.

Questo testo è particolarmente ricco poiché, oltre al sacrificio dell'animale innocente, riappare un motivo centrale nell'opera sabiana, quale il contrasto tra la pietà che l'io prova per l'animale e il disinteresse delle figure femminili, che in questo caso si traduce nell'allegro scambio di saluti tra le donne alla finestra e il beccaio. Una situazione molto simile si ritrova infatti nel racconto *La gallina*, in cui, senza minimamente sospettare il dolore che sta provocando, la madre di Odone-Saba uccide la gallina tanto cara al figlio, il quale da quel momento «amò meno, sempre meno, sua madre»<sup>101</sup>. Al di là di questo, ciò che unisce *Nel chiasso* e *La vittima* è il fatto che in entrambi la vittima sacrificale si incarna nella figura dell'agnello, generando così un rapporto figurale da cui *Il maiale* resta inevitabilmente escluso.

L'adozione di un impianto macrotestuale tanto coeso rappresenta certamente il principale fattore di distanziamento tra Saba e le poetiche del frammento, che invece ritenevano si dovesse «Isolare il bello e il riuscito: ciò che esiste di per sé. – E l'altro non conta»<sup>102</sup>. Il motivo per cui Saba non poteva accettare l'idea di poesia come frammento estratto dalle macerie dell'esperienza alienata è, d'altronde, subito evidente: il *Canzoniere* infatti è un lungo e per certi versi disperato tentativo di autodefinizione e di costruzione di una personalità unitaria, e pertanto il suo obiettivo primario è esattamente quello di ricomporre la frammentarietà di una coscienza e di un sentire, organizzandoli all'interno di un'opera minuziosamente ordinata. Proprio come la costante tenuta formale dei testi sabiani offre un tetto agli smottamenti nevrotici, e dunque esorcizza spinte psicologiche disgreganti, allo stesso modo la robustezza del progetto del *Canzoniere* mima la ricomposizione psichica agognata da Saba. È in questa maniera che Saba riesce a produrre l'effetto di una temporalità continua, opponendo all'epifania la durata, e al frammento la struttura.

Detto questo, bisogna chiedersi che tipo di libro di poesia sia il *Canzoniere*. Innanzitutto, bisognerà chiarire che il *Canzoniere* non è un «canzoniere», nonostante esistano evidenti punti di contatto tra il progetto sabiano e quello di Petrarca – si pensi ad esempio a quanto il proposito petrarchesco di «Sparsa animae fragmenta recollig[ère]» sia affine all'idea di costruzione di una personalità in Saba. Un canzoniere, infatti, rappresenta in senso stretto

---

<sup>101</sup> U. Saba, *La gallina* («*La tribuna*», 1913), in *Tutte le prose cit.*, p. 774.

<sup>102</sup> Affermazione di Giuseppe de Robertis riportata da R. Luperini, *Gli esordi del Novecento e l'esperienza della Voce*, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 54.



un tipo particolare di libro di poesia, al cui centro si pone una vicenda erotica che coinvolge il soggetto lirico e un deuteragonista; la materia principale di un canzoniere, dunque, è la descrizione dell'evoluzione interiore compiuta dal personaggio a partire da questo legame amoroso<sup>103</sup>.

Come abbiamo già osservato, invece, il *Canzoniere* sabiano prende in considerazione una porzione di mondo e di vita molto più estesa, nella quale la vicenda erotica rappresenta una parte essenziale, ma non totalizzante. Nel *Canzoniere*, infatti, il sistema dei personaggi è molto più ricco e complesso di quello presente nei canzonieri: l'io lirico sabiano si trova immerso in una rete di relazioni domestiche, erotiche, affettive, amicali o lavorative incredibilmente estesa, ed è proprio al suo interno che l'io tenta di definirsi, di comprendere l'universo delle proprie passioni e delle passioni umane. D'altronde, basta pensare al tono e ai modi con cui Saba descrive amori alternativi a quello di Lina, per rendersi conto di quanto la sua opera sia lontana dal modello petrarchesco. Inoltre, tenuto conto che la finalità primaria di Saba è l'autoanalisi, all'interno del *Canzoniere* è presente anche una componente di «romanzo familiare», in cui vengono incluse le figure genitoriali (nel cui conflitto Saba individua l'origine direi quasi biologica della propria scissione), la balia «madre di gioia» e le zie che lo avevano accudito bambino. Lo stesso spazio che Saba riserva all'infanzia, al servizio militare, al lavoro nella libreria antiquaria è del tutto sconosciuto alla forma canzoniere, così come sono inconciliabili con quel modello tutte quelle raccolte in cui l'io sabiano è assente e il discorso poetico si sposta verso il sapienziale (*L'uomo*) o la prosopopea (*I prigionieri*, in cui a parlare sono dei tipi psicologici).

Oltre a ciò, il *Canzoniere* abbonda di quelli che si possono definire argomenti di contesto, ovvero tutte quelle notazioni dotate di un forte legame con l'ambiente storico-geografico-sociale, che compongono una «ontologia dell'attualità»<sup>104</sup> e restituiscono – anche se per affondi e dunque senza la sistematicità possibile al romanzo – il ritratto di un tempo e di uno spazio. In questa maniera, il *Canzoniere* evita di inserire la vicenda interiore del personaggio in un'atmosfera di vaghezza e absolutezza, ma si preoccupa sempre di rappresentare una personalità collocata, implicata in un complesso sistema di relazioni con personaggi, luoghi, eventi storici e biografici. Se, come avevamo visto, Saba recupera l'aspetto della durata dal biografismo ottocentesco, il suo largo impiego degli argomenti di contesto rappresenta una novità assoluta per la poesia italiana: «Attraverso il

---

<sup>103</sup> Scaffai, *Il poeta e il suo libro* cit., p. 2.

<sup>104</sup> Ivi, p. 76.

*Canzoniere* appare chiaro un intento che oltrepassa la forma ottocentesca della raccolta di liriche verso la narrazione complessiva di un destino, di un ambiente, di una città»<sup>105</sup>. Saba, da parte sua, è ben consapevole di essere stato «il poeta meno frammentario di tutti questi ultimi anni»<sup>106</sup>, il che certamente non ha facilitato il suo riconoscimento da parte della critica:

Un'altra ragione [...] dell'incapacità di molti a comprendere Saba in tutta l'ampiezza del suo respiro, dipende da quello sterile atteggiamento per cui, malgrado certe mascherature, si finisce con l'esaminare un componimento poetico quasi come *una cosa a sé*, anziché come espressione di un poeta-uomo, che ha, e deve avere, una particolare natura e fisionomia morale<sup>107</sup>.

La definizione proposta da Saba per il suo libro è «“romanzetto” lirico»<sup>108</sup>, che risulta particolarmente interessante perché coincide perfettamente con l'inquadramento offerto da Debenedetti e Lavagetto. Entrambi infatti ricorrono alla categoria di «romanzo» per descrivere l'operazione del *Canzoniere*, anche se il primo si concentra maggiormente sulle forme e sui modi della soggettività romanzesca, che integra quelli dell'epica e della lirica tradizionali, mentre il secondo la intende più in senso strutturale, ovvero come organizzazione interna e complessità di rimandi macrotestuali. Di queste due accezioni, mi pare che quest'ultima vada accolta senza riserve e senza essere approfondita ulteriormente, dato che le sue implicazioni sono state discusse abbondantemente sin qui; più interessante sarà invece sulla prima, poiché sarà utile per ribadire dei punti essenziali. Per farlo, piuttosto che un saggio esplicitamente dedicato a Saba, riporto una riflessione di Debenedetti sulle *Rime* di Alfieri, nella quale emerge chiaramente la sua idea di soggettività romanzesca e dei suoi rapporti con la poesia. Come avviene per il *Canzoniere*, infatti, anche «le *Rime* dell'Alfieri fanno “libro”»: cioè costruiscono una continuità di racconto, declinano una storia nel tempo e nello spazio. Sono un tomo dell'Io, una monografia dell'Io». L'aspetto interessante è che per Debenedetti ciò che spinge Alfieri a organizzare la sua opera come un racconto ininterrotto su sé stesso è stato proprio l'affermarsi del romanzo nel sistema letterario; il romanzo infatti

---

<sup>105</sup> Fortini, *I poeti del Novecento* cit., p. 74.

<sup>106</sup> Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere* cit., p. 223.

<sup>107</sup> È un passaggio dell'articolo di Quarantotti Gambini citato in Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere* cit., p. 332.

<sup>108</sup> Ivi, p. 118.

prima di tutto è un nuovo metodo di esplorazione dell'uomo, il risultato di un nuovo sentimento che l'uomo ha della propria psicologia. Mentre di certi suoi fatti più specialmente personali, l'uomo dei secoli precedenti aveva preso come confessori la propria coscienza e Dio, da un certo momento in poi sente invece il bisogno, per quegli stessi fatti, di prendere come confessore la società, e come misura le regole e le leggi della convivenza. Da questo momento, tutti gli atti attraverso cui l'individuo si manifesta di dentro e di fuori assumono valore di indizi ai fini di quella perpetua confessione. È nato il romanzo. Durata interiore da una parte, vita attiva e documentaria dall'altra si erano svolte sino allora su due piani distinti, almeno per ciò che riguardava la constatazione e trascrizione letteraria. C'era lo scrittore che si tuffava nella durata, generalmente la propria, ed era un lirico; c'era quello che rendeva conto delle manifestazioni esterne, ed era un epico. Il romanzo scopre il punto di infiltrazione, il segreto camminamento che permette di fare la spola tra l'interno e l'esterno della cittadella. [...] il mondo di ogni romanziere è un mondo epico-lirico<sup>109</sup>.

In questa maniera Debenedetti mette in luce un altro aspetto fondamentale della romanizzazione del genere lirico, e cioè la nuova modalità di costruzione della soggettività, che risulta essere una soggettività collocata e bidimensionale, in quanto proiettata contemporaneamente nel mondo delle relazioni esterne e in quello dei moti interiori. Il «nuovo sentimento che l'uomo ha della propria psicologia» porta infatti i romanziere e alcuni poeti a rappresentare la vita interna 'in situazione', e dunque non slegata dall'esterno, nella consapevolezza che la personalità individuale non è un'essenza né un dato originario, ma rappresenta *anche* il prodotto di rapporti sociali, di ambienti, di esperienze, e che le passioni sono comprensibili solo se lette come un processo relazionale, poiché interagiscono necessariamente con oggetti differenti dall'io. In questo senso, la soggettività che emerge dal *Canzoniere* è a tutti gli effetti una soggettività romanzesca, e pertanto l'organizzazione del libro può essere definitiva come un romanzo lirico, oppure – sfruttando lo stesso procedimento antonomastico che ha reso il «canzoniere» petrarchesco una categoria macrotestuale – una «vita in versi».

### *Il narrativo nel Canzoniere*

Già i primi commentatori avevano messo in luce come la poesia di Saba assecondasse costantemente una tendenza narrativa, tutt'altro che usuale per la poesia italiana del primo Novecento. Questo giudizio, certamente condivisibile, risulta poco fruttuoso dal punto di

---

<sup>109</sup> Debenedetti, *Saggi critici. Terza serie* cit., pp. 11-12.

vista critico nel momento in cui ci si limita a constatare la narratività del *Canzoniere*, senza però indagare le forme che assume di volta in volta. A questo proposito, nelle pagine che seguono impiegherò la formula «il narrativo» o «narratività» nell'accezione intesa da Ronald de Rooy, il quale considera il narrativo come un modo del discorso rintracciabile pressoché in qualunque forma testuale, dal romanzo, al racconto, all'articolo di giornale, alla poesia<sup>110</sup>. Proprio per la sua diffusione, non sarà interessante tanto l'individuare la presenza del narrativo nel *Canzoniere*, quanto il riconoscere le tecniche e le soluzioni che Saba adotta per conferire un andamento narrativo alla sua opera.

Procedendo in maniera analitica, iniziamo col dire che la condizione necessaria per il narrativo è innanzitutto l'esistenza di una storia – ovvero il passaggio da una situazione A a una situazione B successiva nel tempo – e di un agente narrativo che subisce o compie le trasformazioni<sup>111</sup>. La storia si sviluppa con lo stabilirsi di «legami sintagmatici (logico-temporali)»<sup>112</sup> tra le sue componenti, in maniera tale da generare una «progressione semantica»<sup>113</sup>, e dunque una produzione di senso che si accresce con il progredire della vicenda. In questo senso, in un libro come il *Canzoniere* il narrativo può essere osservato a due differenti scale di grandezza: a livello intratestuale, come micro-racconto che generalmente porta a una presa di consapevolezza su sé stessi e sulla natura umana; e a livello intertestuale, come concatenazione di eventi e stati d'animo che insieme compongono la vita e la personalità del soggetto lirico. Il secondo livello, naturalmente, è quello che abbiamo discusso nel paragrafo precedente, e che permette al *Canzoniere* di essere considerato un libro di poesia, e non una semplice raccolta di testi.

Oltre a ciò, nell'opera sabiana il narrativo si manifesta anche come capacità di rappresentare pensieri e sentimenti di personaggi differenti dall'autore<sup>114</sup>, come avviene in maniera macroscopica nei *Prigioni*. Gli esempi più interessanti di questo procedimento, tuttavia, mi sembrano essere i componimenti ibridi, nei quali Saba cerca di conciliare due istanze contrastanti quali la lirica – intesa come spazio esclusivo di autoespressione dell'io – e la rappresentazione dell'interiorità altrui. Questa *impasse*

---

<sup>110</sup> R. de Rooy, *Il narrativo nella poesia moderna. Proposte teoriche ed esercizi di lettura*, Firenze, Cesati, 1997, pp. 89-90.

<sup>111</sup> Ivi, p. 101.

<sup>112</sup> Ivi, p. 55.

<sup>113</sup> Ivi, p. 59.

<sup>114</sup> Ivi, p. 48.

viene generalmente risolta ricorrendo a differenti forme di pluridiscorsività, quali i discorsi diretti, i discorsi riportati o gli indiretti liberi<sup>115</sup>. A tal proposito, si veda un testo come *Nuovi versi alla Lina*, 8:

Quando il silenzio si fa nel mio cuore,  
sì che in quel tratto io mi risvegli, stanco  
di richiamarmi a un tormento, poi anco  
di scherzare, di fare il gran signore  
col mio vero dolore;

nella quiete in che l'anima è assorta  
(è quel dolore che ha toccato il fondo)  
sento una voce che ben ti ricorda,  
che mi dice: A che mai questi rimpianti?  
T'amavo io sì come nessuno al mondo,  
e per te solo mi facevo bella;  
ma tu stesso hai murata la tua cella,  
ti sei spinto tu stesso nel profondo.  
Perché non so. Fu orgoglio? gelosia  
forse? ma teco io mi stringevo invano;  
sempre più solo, sempre più lontano,  
non vedevi i miei tristi occhi imploranti.  
E sì m'amavi – oggi lo so – ma quanti  
strazi m'hai dato al tempo che ancor poco  
ti bastava a serbarmi, anima mia;  
e tu quasi aggiungevi legna al fuoco;  
tal m'apparivi nel tuo infame gioco  
qual chi tutto in un suo sogno s'oblia.

Poi ci perdemmo nella tua follia.

In un testo come questo, i pensieri di Lina sono riportati da una voce interna all'io lirico, perciò viene in qualche modo tradita l'alterità del personaggio; è anche vero, tuttavia, che il discorso pronunciato dalla voce ha molti punti in contatto non solo con quello che Lina rivolge a Saba nella *Moglie*, ma anche con altri discorsi rintracciabili nella serie dei *Nuovi*

---

<sup>115</sup> Ivi, p. 77.

*versi alla Lina*. Si veda ad esempio il quattordicesimo componimento della serie, che invece è costruito su un impianto completamente dialogizzato:

Dico: «Son vile...»; e tu: «Se m'ami tanto  
sia benedetta la nostra viltà»  
«... ma di baciarti non mi sento stanco».  
«E chi si stanca di felicità?»

Ti dico: «Lina, col nostro passato,  
amarci... adesso... quali oblii domanda!»  
Tu mi rispondi: «Al cuor non si comanda;  
e quel ch'è stato è stato».

Dico: «Chi sa se saprò perdonarmi;  
se più mai ti vedrò quella di prima?»  
Dici: «In alto mi vuoi nella tua stima?  
Questo tu devi: amarmi».

Accumulandosi in maniera costante e coerente, i pensieri e le parole di Lina finiscono per costruire un vero e proprio personaggio, dotato di una sua visione particolare sulla storia narrata e mossa da sentimenti contrastanti nei confronti dell'io lirico-amante. Contrariamente a quanto avviene in certa poesia ermetica o nell'opera montaliana, Lina non è una donna fantasmatica, né un *flatus vocis*, né un semplice sostegno ontologico per l'io lirico, nei confronti del quale svolge una funzione 'di servizio'; come si vedrà meglio in seguito, infatti, Lina è una individualità dotata di una psicologia complessa, in grado di assecondare ma anche di opporsi all'io lirico, di rifiutarlo, di deluderlo, di metterne in luce limiti e difetti.

Sono questi alcuni dei modi in cui Saba riesce a creare un «impasto focale»<sup>116</sup>, moltiplicando la presenza di punti di vista sul mondo presenti in uno stesso testo. In alcuni casi, questa focalizzazione multipla è accompagnata anche da un grado più o meno elevato di «contaminazione stilistica»<sup>117</sup>, attraverso la quale la lingua del personaggio si infila nel testo intaccandone sintassi, lessico e ortografia:

---

<sup>116</sup> Ivi, p. 155.

<sup>117</sup> Ivi, p. 156.

### *Zaccaria, II*

E narra come, il braccio al collo, un giorno  
tornò alla casa per la guerra mesta.  
Nella corte una bimba s'alzò lesta,  
dette un grido. Egli: «Zitta – disse – Mima;

dov'è mia madre?» Della scala in cima  
l'abbracciò, né il vedersi fu una festa.  
«Questa – piangeva – di mio figlio è questa  
la faccia?» «Intero – rispose – ti torno.

Il braccio? Poco ci mette a guarire.  
Coraggio madre; su vi dico; buona».  
E tace, e appena ha più nulla da dire:

«Fermati Austria, ch'io sto per morire»  
coi camerati la canzone intona:  
«I miei compagni li vedo fuggire».

### *Zaccaria, III*

[...]

Né a feste andavan senza Zaccaria,  
che ben di sé poté scrivere: *Io sono*  
*un quore che con quista molti quori*

Mi sembra opportuno parlare di contaminazione e non di vera e propria regressione stilistica in quanto Saba, in casi come questi, non scardina la misura endecasillabica né lo schema rimico del sonetto, ma riesce comunque a includere elementi dell'oralità sia lessicali («Zitta», «Intero», «Buona», il verbo pronominale «metterci» in «Poco ci metto»), sia sintattici (dislocazioni e epanadiplosi: «Questa – piangeva – di mio figlio è questa»); asindetici e accumulazioni semantiche al fine di assicurare: «Coraggio madre; su vi dico; buona»; dativo di vantaggio: «Intero [...] ti torno»), sia ortografici («*un quore che con quista molti quori*»). Tutto questo, tra l'altro, testimonia la straordinaria elasticità dell'endecasillabo sabiano, che grazie alla mobilità interna delle sue componenti riesce a mantenersi regolarissimo, pur accogliendo una gamma estremamente vasta di

intonazioni, registri e sfumature emotive. In Saba, dunque, il modo narrativo si impone non solo attraverso la concatenazione cronologica di accadimenti e stati d'animo, ma anche sfruttando risorse propriamente drammatiche, quali il dialogo tra personaggi e la moltiplicazione delle voci interne al testo.

Come si è visto nella prima parte di questo lavoro, la capacità del *Canzoniere* di calare la lirica all'interno di un impianto fortemente narrativizzato rappresenterà un elemento di particolare interesse per i poeti del secondo dopoguerra, poiché narrare in versi era un presupposto essenziale per spezzare l'isolamento narcisistico della lirica d'anteguerra, contaminandola con dati provenienti dalla storia, dalla società e dall'autobiografia empirica. Tuttavia, prima di procedere oltre, sarà bene notare che, proprio per la pervasività del modo narrativo riconosciuta da de Rooy, il modello del *Canzoniere* non rappresentava l'unica opzione disponibile in quegli anni. In questo senso, assume un valore esemplare la testimonianza di Sereni, che riguardo le proprie influenze poetiche afferma:

la poesia di Saba si è posta spesso come un'alternativa generosa, a largo orizzonte, ad altre linee della poesia italiana di questo secolo. Non tanto ha influito quanto ha *autorizzato* la componente «narrativa» qua e là affiorante nella stessa, anche in poeti di diversa estrazione e tendenza<sup>118</sup>.

Tuttavia, in un saggio dedicato a Montale, lo stesso Sereni scrive:

Ci affascinava allora, oltre a un nuovo, specialissimo senso della contemporaneità e a una quasi prepotente presa di possesso degli oggetti visibili, *l'immissione di un forte, anch'esso nuovo, elemento narrativo dentro le strutture della lirica*. Era il segno sottile e febbricitante di un possibile mutamento dell'ordine esistente. Si insinuava tra le cose intorno a noi ed era Montale, lo sapevo o no, ad alimentarlo<sup>119</sup>. [corsivo mio]

E ancora:

Dai versi di Montale, già l'ho detto, vedevo trapelare il possibile o supposto «romanzo». Non diversamente il mio modo odierno di guardare a Luino vede o crede di vedere in trasparenza una storia nascosta, continua nel tempo, che ci si svolge: una rete di gesti e di sguardi, un sottinteso.

---

<sup>118</sup> Saba, Sereni, *Il cerchio imperfetto* cit., p. 240.

<sup>119</sup> V. Sereni, *Ci appassionò la vita*, in *Sentieri di gloria. Note e ragionamenti sulla letteratura*, a cura di G. Strazzeri, Milano, Mondadori, 1996, p. 89.



Figure che si sfiorano appena muovendo nel paese e nella sua aria, in un battito di ciglia, in un sorriso si riconoscono abitatori di un paese segreto che gli sta dietro, sempre sul punto di sconfinare nella patria notturna variegata proteiforme dei sogni, dove si scompongono e ricompongono gli accadimenti diurni; e in esso si parlano e agiscono con una pienezza di cui i loro atti quotidiani non sono che un indizio<sup>120</sup>.

A ben vedere, infatti, per il funzionamento del meccanismo epifanico è indispensabile una linea narrativa di base, che a livello intratestuale consiste almeno virtualmente in una situazione negativa S1 (la vita alienata), interrotta da un evento prodigioso (la manifestazione diretta o indiretta del tu, oppure un'illuminazione sulla propria esistenza) che si consuma in un istante e restituisce l'io lirico alla situazione S2, nella quale a essere mutato non è tanto il mondo esterno, quanto l'io che lo abita e che ha vissuto un'esperienza straordinaria. Nel caso di Montale, questo canovaccio di partenza si arricchisce e si complica anche sul piano intertestuale, componendo una trama frammentaria ma coerente di apparizioni e abbandoni, e definendo un sistema di segni e richiami a cui giustamente è stata riconosciuta la compattezza dell'allegoria<sup>121</sup>.

Si delineano in questa maniera due differenti modi di conciliare lirica e narrativa: la prima, quella montaliana, è una narrativa epifanica, fondata su un tempo discontinuo, pienamente in linea con la sperimentazione modernista; la seconda, quella sabiana, può essere definita «narrativa per *exempla*», presuppone la temporalità della durata e mantiene forti legami con il modo narrativo ottocentesco. Lo stile narrativo di Saba, infatti, presenta molte affinità strutturali con il genere dell'*exemplum*, o della «favoletta» con morale, dove il racconto di una vicenda breve è finalizzato a illuminare un certo aspetto della condizione umana. Si veda per esempio un testo come *Favoletta alla mia bambina*:

Non pianger bimba, non t'accrescer pene;  
da sé ritorna, se torna, il tuo bene.

Un merlo avevo, coi suoi occhi d'oro  
cerchiati, col palato e il becco d'oro;  
cui di pinoli e di vermetti in serbo

---

<sup>120</sup> V. Sereni, *Dovuto a Montale*, in *Poesie e prose cit.*, p. 1036.

<sup>121</sup> Si vedano a tal proposito le letture di R. Luperini, *Montale e l'allegoria moderna*, Napoli, Liguori, 2012 e A. Jacomuzzi, *La poesia di Montale. Dagli «Ossi» ai «Diari»*, Torino, Einaudi, 1985.

nascondevo un tesoro.

Schivo con gli altri; con me, di ritorno  
dalla scuola, festoso; e tutte, io dico,  
intendere sapeva il caro amico  
le mie parole; onde il dolce e l'acerbo  
di due anni a lui dissi, a lui soltanto.  
E un giorno mi fuggì; fuor del poggiolo  
mi fuggì nella corte. Alto il mio pianto,  
alto suonava; alle finestre intorno  
corse la gente ad affacciarsi; invano  
lo persequivo, il caro nome invano  
ripetevo; di tetto in tetto errando,  
più sempre in vista piccolo e lontano,  
irridere pareva al grande mio  
dolore, al disperato dolor mio.  
Quel che ho sofferto non puoi bimba tu  
saperlo; tutto era perduto; e quando  
io non piangevo, io non speravo più,

l'alato amico ritornò egli solo  
alla sua casa, all'esca d'un pinolo.

Qui la narrazione di un episodio d'infanzia viene utilizzata per avvalorare la morale contenuta nei primi due versi («Non pianger bimba, non t'accrescer pene; / da sé ritorna, se torna, il tuo bene»), che mette in luce come l'uomo possa intervenire sulle proprie pene, per ridurle o accrescerle, ma sia del tutto impotente di fronte alla propria felicità, che è invece legata alla volontà o al capriccio d'altri. Un testo come questo, inoltre, documenta un fatto prevedibile, ma indispensabile da sottolineare, e cioè che Saba movimentava lo schema dell'*exemplum*, collocando la morale qualche volta alla fine, qualche volta all'inizio del componimento, oppure in altri casi lasciandola sottintesa.

Questi due tipi di narratività restituiscono due immagini dell'esistenza molto diverse, in primo luogo per il fatto di sposare due idee di temporalità opposte – epifania da una parte, durata dall'altra. Ma c'è anche un secondo aspetto che li differenzia, e che converrà esporre presentando brevemente delle osservazioni avanzate da Ricœur riguardo la

narrazione storiografica<sup>122</sup>, ma che mi sembra abbiano un valore facilmente generalizzabile a tutto il modo narrativo. Ricœur ritiene infatti che il racconto sia composto da snodi essenziali, che prendono il nome di *eventi*, e da un principio di organizzazione che tiene insieme gli eventi all'interno di una trama, ovvero da un *intrigo*.

L'evento in storia corrisponde a quello che Aristotele chiamava *mutamento di fortuna – metabole* – nella sua teoria formale della costruzione di intrigo. Un evento, ancora una volta, è non solo ciò che contribuisce allo svolgimento di un intrigo, ma ciò che gli conferisce la forma drammatica di un mutamento di fortuna<sup>123</sup>.

Come l'evento è indispensabile all'intrigo, poiché lo mette in moto e gli fornisce «forma drammatica», così l'intrigo è indispensabile agli eventi, in quanto li inserisce in una cornice di senso che li rende significativi: «Come abbiamo visto, gli *eventi stessi* ricevono una intelligibilità derivata dal loro contributo alla crescita dell'intrigo»<sup>124</sup>. I «postulati epistemologici» impliciti nel concetto di evento, infatti, ruotano tutti attorno alle nozioni di «singolarità, contingenza, scarto», perciò un evento fuori da ogni intrigo risulterebbe essere del tutto insignificante, poiché non rimanderebbe ad altro fuorché a sé stesso. L'intrigo, al contrario, costringe a ripensare profondamente i postulati epistemologici dell'evento, poiché presenta allo stesso tempo le caratteristiche della singolarità e dell'universalità:

Gli intrighi, in effetti, sono a loro volta ad un tempo singolari e non singolari. Essi parlano di eventi che accadono solo entro questo intrigo; ma ci sono tipi di costruzione dell'intrigo che universalizzano l'evento<sup>125</sup>.

Anche l'intrigo, dunque, è singolare; e tuttavia la singolarità dell'intrigo non è intransitiva ma esemplare, perciò non è inconciliabile con un contenuto universale. In questo senso, l'intrigo rispetta la singolarità degli eventi, ma allo stesso la riscatta, portandola a significare qualcosa che vada oltre sé stessa.

---

<sup>122</sup> P. Ricœur, *Tempo e racconto*, vol. I, trad. it. G. Grampa, Milano, Jaca book, 1986, in particolare il capitolo *Tempi della storia e destino dell'evento*.

<sup>123</sup> Ivi, p. 332.

<sup>124</sup> Ivi, p. 306.

<sup>125</sup> Ivi, p. 306.

Ora: è chiaro che tanto la narrazione epifanica di Montale quanto la narrazione per *exempla* di Saba siano composte sia da eventi che da intrighi; tuttavia mi pare che, all'interno di questi due modelli, il peso rivestito da ciascuna componente sia molto differente. Il «romanzo» montaliano, infatti, è molto più sbilanciato sul versante dell'evento, e ciò non solo perché l'epifania valorizza i momenti di rottura e di scarto su quelli di ordine, ma anche perché la singolarità dei prodigi montaliani è molto più opaca rispetto a quella degli *exempla* sabiani. Con atteggiamento modernista, l'io di Montale presenta tratti fortemente aristocratici: non tutti possono immedesimarsi nelle esperienze riportate nei suoi testi («e l'altre ombre che scantonano / nel vicolo non sanno che sei qui), né è sempre possibile attribuire un significato incontrovertibile a tutto ciò che Montale scrive, specie senza il ricorso a paratesti. Da questo punto di vista, è emblematica la chiusa di *La speranza di pure rivederti* («(a Modena, tra i portici, / un servo gallonato trascinava / due sciacalli al guinzaglio)»), la quale

risulta oscura perché Montale [...], omettendo un passaggio logico fra la seconda e la terza strofa, fa entrare nel testo la retorica delle scritture private, estranee alle leggi sovrapersonali del discorso pubblico e perciò capaci di rappresentare i dettagli più nascosti della vita interiore. «*La speranza di pure rivederti*» è un esempio compiuto di quel lirismo autobiografico estremo che, secondo quanto diceva Fubini parlando di Leopardi, non organizza i dati dell'esperienza, ma li porta sulla pagina<sup>126</sup>.

«Evento», «retorica delle scritture private», «lirismo autobiografico estremo»: tutte queste componenti si sistematizzano in uno stile di narrazione in versi che punta a restituire la «vita segreta» dell'io lirico, il quale tende spontaneamente a sottrarsi dalla totale comprensibilità pubblica, mantenendo intatte delle zone intime di intraducibilità. Come si sarà capito, invece, la poesia del *Canzoniere* è tutta spostata dalla parte dell'intrigo, e per questo Saba riconosce un'importanza primaria al macrotesto, alle possibilità che hanno i componimenti di reagire gli uni con gli altri, illuminandosi a vicenda, ma anche, come abbiamo visto, al fatto che la singolarità della propria esperienza personale si carichi di valori e significati universali («Pianse e capì per tutti era il tuo motto»). Per questa ragione, alla scrittura privata osservabile in Montale, Saba oppone una ininterrotta confessione pubblica, nella quale il discorso sul proprio sé non prescinde dal rispetto di una retorica pubblica e di una ritualità formale che non vengono mai

---

<sup>126</sup> Mazzoni, *Sulla poesia moderna* cit., pp. 104-105.

accantonate. Lo scopo di Saba non è quello di esprimere un lato nascosto della propria vita interiore, magari senza tradirne gli aspetti di ineffabilità, quanto portare chiarezza sul maggior quantitativo possibile di contenuti emotivi. In quanto opera di «*aspirazione* alla salute», il *Canzoniere* costituisce un continuo sforzo di verbalizzazione, allo scopo di integrare i dati interiori più oscuri all'interno di un universo morale complesso ma organizzato. Alla «vita segreta» montaliana, Saba preferisce la «vita manifesta», e pertanto i moti interni sono sempre collocati in un contesto relazionale, geografico, storico e anagrafico ben preciso. La confessione di Saba infatti ha bisogno di una platea a cui destinarsi, cerca un riconoscimento sociale che certifichi l'integrità della sua personalità e la veridicità del suo discorso. Perché ciò avvenga, è necessario che la lingua sabiana mantenga un alto livello di comunicatività, e che la sua vita interiore invisibile venga costantemente calata all'interno della vita storico-sociale visibile.

### **Tratti dell'autobiografismo sabiano**

#### *Strategie di autenticazione*

Nel corso di queste pagine ho più volte sostenuto che il movente primo del *Canzoniere* è la costruzione di una personalità testuale integra: il progetto poetico sabiano punta infatti a tamponare le scissioni nevrotiche non solo attraverso una compensazione estetica e formale, ma anche grazie a una ri-narrazione di sé stesso e del proprio vissuto.

D'altra parte per Saba la conoscenza di sé è un mezzo, non un fine. Per lui la poesia non è solo autocoscienza; è anche incessante tentativo di salvare l'integrità della persona, di ritrovarle un'unità e un'armonia; è aspirazione struggente a una reintegrazione dell'uomo con se stesso, con la società, con la natura (di qui, fra l'altro, la continua apertura agli altri uomini e l'interesse per il mondo animale)<sup>127</sup>.

Inquadrare la propria vicenda personale all'interno di una trama ben organizzata, elaborando così una sorta di «mito personale», ha infatti una funzione difensiva: narrativizzare la propria esperienza ha lo scopo di esorcizzare delle zone di negativo

---

<sup>127</sup> R. Luperini, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher, 1981, p. 247.

esistenziale, sottraendo le vicende personali a quella condizione di frammentarietà e incomprendibilità che caratterizzano qualunque accumulo di eventi grezzi, non elaborati.

Nell'analisi di alcuni pazienti sembra essenziale un'indagine particolarmente minuziosa e accurata della loro biografia personale al fine di ottenere risultati significativi. In un certo numero di casi in cui questo procedimento si dimostrò indicato, ho avuto l'impressione che queste persone usino i loro ricordi autobiografici come uno schermo protettivo, come «copertura», per dirla con un termine che prendo a prestito dai primi scritti di Freud. [...] La loro storia personale non è soltanto, come ci si potrebbe aspettare, una parte essenziale della rappresentazione del Sé, ma è divenuta un possesso tesaurizzato a cui il paziente è attaccato con particolare devozione. Questo attaccamento riflette il fatto che l'immagine autobiografica del Sé è l'erede di importanti fantasie primitive che essa conserva. In questo senso propongo di parlarne in termini di «mito personale» che, come qualunque mito vivente, si estende dal passato al presente<sup>128</sup>.

Come ogni meccanismo di difesa, anche quello dell'autonarrazione è costantemente attivo e, come vedremo nel caso di Saba, produce riscritture e aggiornamenti continui del passato.

Le dinamiche della funzione mnestica indicano che la nostra memoria autobiografica è in costante mutamento, viene costantemente riorganizzata ed è costantemente soggetta ai cambiamenti che le tensioni del presente tendono a imporre<sup>129</sup>.

D'altronde, che nella costruzione di una personalità stia l'essenza della sua poesia è lo stesso Saba a dichiararlo: «La poesia di Saba non nasce da una reazione, ma dall'affermazione di una personalità nuova»<sup>130</sup>. Nella sua ottica, infatti, ciò che determina il valore effettivamente poetico di un testo non è l'impostazione formale, ma l'espressione sincera e organizzata del sé: «A quei vecchi metri, a quelle trite parole occorre solo imprimere il suggello di una personalità nuova e ben definita»<sup>131</sup>. Ciò rappresenta anche una conferma di quanto avevamo osservato nella prima parte di questo lavoro: Saba non possiede una concezione dialettica della storia delle forme, il «filo d'oro della tradizione»

---

<sup>128</sup> E. Kris, *Il mito personale, un problema di tecnica psicoanalitica*, in *Gli scritti di psicoanalisi*, trad. it. A. Cinato, Torino, Boringhieri, 1997, pp. 222-245, pp. 222-223.

<sup>129</sup> Ivi, p. 244.

<sup>130</sup> Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere* cit., p. 132.

<sup>131</sup> Ivi, p. 329.

va fatto rivivere non per via di innovazione, ma tramite l'iniezione, in quello stesso *corpus*, di nuova linfa, ovvero di una nuova personalità lirica. L'attenzione di Saba appare tutta concentrata sulle componenti poetiche che rimandano all'uomo e al suo universo morale, concedendo pochissimo spazio agli elementi strettamente letterari e sconnessi dal mondo.

Questo aspetto – che è fondamentale nell'autorappresentazione che Saba offre di sé, pur essendo molto opinabile dal punto di vista critico, dato che il *Canzoniere* è ricco di innovazioni tanto metrico-stilistiche quanto contenutistiche – ci aiuta a mettere in luce un tratto essenziale non solo della poetica sabiana, ma anche, più in generale, di tutta l'estetica moderna. Mi riferisco al problema della legittimità poetica, ovvero a tutte quelle caratteristiche formali, materiali e pragmatiche che portano un lettore a porsi di fronte a una poesia adottando una certa disposizione mentale, che inevitabilmente sarà molto diversa rispetto a quella che adotta quando si trova di fronte a una pagina di diario, un articolo di giornale o un romanzo. Nei regimi estetici classici, la legittimità poetica è assicurata dall'adempimento di determinati rituali formali:

In epoche classiche la prosa e la poesia sono delle grandezze, la loro differenza è misurabile. [...] Da cui risulta con evidenza che la Poesia è sempre differente dalla Prosa. Ma questa differenza non è di essenza bensì di quantità. La poesia classica era semplicemente sentita come una variazione ornamentale della Prosa, il frutto di un'*arte* (cioè di una tecnica), mai come un linguaggio diverso o come il prodotto di una sensibilità particolare<sup>132</sup>.

Se è vero, infatti, che nelle epoche classiche «Poesia = Prosa + a + b + c», ciò significa che al lettore è sufficiente riconoscere la presenza di a, b e c (rime, metro e tropi) per essere certo che ciò che ha di fronte è un testo poetico. In questi contesti culturali la forza della poesia promana dal «coro», e pertanto l'adesione formale a un rituale pubblico è in sé fonte di legittimazione. Per questa stessa ragione, la personalità dell'autore non solo non costituisce un elemento legittimante, ma neppure è tenuta a formalizzarsi, ovvero a deformare la lingua per fini autoespressivi:

l'universalità del linguaggio classico proveniva dal fatto che il linguaggio era un bene comune, e solo il pensiero era improntato di personalità. Si potrebbe dire che in tutto questo tempo la forma aveva un valore d'uso<sup>133</sup>.

---

<sup>132</sup> R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, trad. it. G. Bartolucci, Torino, Einaudi, 2003, p. 31.

<sup>133</sup> Ivi, p. 46.

Il fatto che la forma avesse «un valore d'uso» implica, naturalmente, che non possedesse alcuna funzione espressivista.

Il quadro delineato da Barthes cambia totalmente nell'estetica moderna, quando la poesia smette di essere

una prosa intessuta di ornamenti o privata di libertà. È invece una qualità irriducibile e senza retaggio alcuno. Non è più attributo, ma sostanza, e di conseguenza può benissimo rinunciare ai segni, giacché porta la propria natura in se stessa e non deve far altro che manifestare all'esterno la propria identità: i linguaggi poetici e prosastici sono abbastanza distinti per poter fare a meno dei segni relativi alla loro alterità<sup>134</sup>.

Dopo la perdita del mandato sociale l'impostazione formale della poesia perde la sua giustificazione pubblica: le strutture sociali che sostenevano e legittimavano la lingua poetica classica vengono meno, perciò rime, metro e tropi perdono la loro funzione di vessillo. In questa fase, ciò che distingue la poesia da un qualunque altro testo non è più un fattore formale, quantificabile e verificabile, bensì una componente impalpabile, intrinseca al poetico. Per l'estetica romantica, infatti, «l'opera d'arte non sarebbe una mimesi rituale della realtà, ma l'espressione della vita intima dell'autore»<sup>135</sup>, e dunque viene considerata come una forma di scrittura privata e libera, non tenuta al rispetto di dispositivi retorici pubblicamente codificati.

A questo punto bisogna rilevare una contraddizione nell'estetica moderna, che Barthes porta alla luce pur senza segnalare esplicitamente. Non è del tutto vero, infatti, che la poesia moderna, divenendo sostanza, «può benissimo rinunciare ai segni». È Barthes stesso, d'altronde, a smentire sé stesso, quando nelle pagine seguenti dedica numerosi affondi allo stile e al modo di usare la lingua che caratterizzano la modernità. Si veda ad esempio un passo come questo:

La poesia moderna [...] distrugge la natura spontaneamente funzionale del linguaggio e ne lascia sussistere le strutture lessicali. Dei rapporti essa conserva solo il movimento, la musica, non la verità. La parola esplode sopra una linea di rapporti svuotati, la grammatica è sprovvista della propria finalità, diventa prosodia, si riduce a un'inflessione che perdura per presentare la parola<sup>136</sup>.

---

<sup>134</sup> Ivi, p. 32.

<sup>135</sup> Mazzoni, *Sulla poesia moderna* cit., p. 70.

<sup>136</sup> Barthes, *Il grado zero della scrittura* cit., p. 34.



La contraddizione sta in questo: che l'essenza invisibile della poesia moderna ha comunque bisogno di essere riconosciuta da una comunità, di trovare dunque una legittimazione, e perciò deve produrre dei segnali. Come qualunque fenomeno sociale, e dunque non diversamente dalla poesia classica, l'ontologia della poesia moderna ha il suo fondamento nel riconoscimento sociale, e pertanto non può prescindere dall'elaborazione di strategie stilistiche e retoriche che ne consentano l'identificazione. Per legittimare il suo statuto, anche la poesia moderna è tenuta a proporre un sistema di segni che la renda individuabile e che la distingua dalle altre forme di discorso. Per far ciò, i poeti devono mettere a punto delle «strategie di autenticazione», ovvero dei dispositivi retorici tramite cui affermare che l'ispirazione sottesa al testo è autentica e che il contenuto proposto proviene da una zona viscerale dell'individuo. In questa maniera la poesia può continuare a proporsi come forma qualitativamente differente da qualunque altro genere e testo non poetico.

Le osservazioni avanzate da Barthes nel suo saggio descrivono una delle strategie di autenticazione elaborate dai poeti moderni, consistente in una complessa interazione tra retorica privata (libertà dei nessi, riferimenti precisi a eventi personali non contestualizzati, connessioni mentali analogiche) e retorica mistica (oscurità, spiritualizzazione dell'ispirazione poetica, antiautobiografismo, «disumanizzazione» del discorso).

Ora la parola non è più *preliminarmente* orientata all'intenzione generale di un discorso socializzato; il consumatore di poesia, privato della guida dei rapporti selettivi, si imbatte nella parola, frontalmente, e la riceve come una quantità assoluta, accompagnata da tutti *i sensi possibili*. La parola qui è enciclopedica, contiene simultaneamente tutte le accezioni tra le quali invece un discorso relazionale le avrebbe imposto di scegliere.

[...] Queste parole-oggetto senza legame, munite di tutta la violenza della loro esplosione, la cui vibrazione puramente meccanica influenza stranamente la parola seguente ma che si estingue subito dopo, queste parole poetiche escludono gli uomini: non c'è un umanesimo poetico della modernità: questo discorso a verticali è un discorso pieno di terrore, è cioè un discorso che mette gli uomini in contatto non altri uomini, ma con le immagini più inumane della Natura: il cielo, l'inferno, il sacro, l'infanzia, la folla, la materia pura, ecc. [...] siamo di fronte ad un linguaggio la cui violenza di autonomia distrugge ogni portata etica.<sup>137</sup>

---

<sup>137</sup> Ivi, pp. 35, 37.

Queste poetiche si radicano nella consapevolezza dell'atomizzazione individualistica e dell'incommensurabilità che esiste tra testo e realtà; nella loro ottica, fedeltà a sé stessi e autenticità diventano sinonimi di oscurità e resistenza alla comprensione<sup>138</sup>. L'individuo autentico è anche, fatalmente, l'individuo consapevole del proprio isolamento, dell'abisso che lo separa dal resto degli uomini: più si sprofonda dentro sé stessi, più ci si allontana dagli altri. È inevitabile allora che la lingua di questi autori presenti i segni della frattura, li esibisca in maniera tale da comunicare una condizione di disarmonia nei confronti della società e del mondo esterno.

Non bisogna mai dimenticare, tuttavia, che anche la retorica privata e la ricerca di oscurità della poesia moderna hanno come fine il riconoscimento pubblico: perché ci sia poesia è necessario che l'asocialità del poeta sia socialmente riconosciuta. Il fatto che la solitudine del poeta moderno sia percepita come una condizione conoscitiva privilegiata, infatti, non è un dato scontato, ma diventa effettivo solo se riscuote consenso.

Ad ogni modo, è chiaro che nella sua descrizione Barthes considera esclusivamente le poetiche simboliste, postsimboliste, orfiche o ermetiche che non solo hanno rappresentato per lungo tempo la dominante della poesia moderna, ma che costituiscono anche la frangia più sperimentale e di evidente rottura rispetto ai canoni classici. Come si sarà notato, queste poetiche corrispondono grossomodo a quelle in cui avevamo riconosciuto l'argomento dell'estinzione della personalità come giustificazione per riaffermare la portata universale del dettato poetico.

Esistono tuttavia delle strategie di autenticazione alternative, di cui le dichiarazioni sabiane riguardo il tema della personalità poetica rappresentano un perfetto esempio. Si leggano affermazioni come la seguente:

Come non rimaner fermi, invece, una volta ammesso che non vi è arte ove non vi è originalità, nel ritenere che non vi può essere, a sua volta, originalità ove non vi è un'autentica personalità: cioè l'uomo, oltre che d'ingegno, di carattere; l'uomo insomma, di ben definita fisionomia morale?<sup>139</sup>

Secondo il ragionamento sabiano, l'arte presuppone l'originalità, ma l'originalità a sua volta presuppone la personalità.

---

<sup>138</sup> A. Berardinelli, *La poesia verso la prosa*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, p. 80.

<sup>139</sup> Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere* cit., p. 333.

Benché esser originali e ritrovar se stessi siano 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 dell'originalità, per cui non sa rassegnarsi, quando occorre, a dire anche quello che gli altri hanno detto; non ritroverà mai la sua vera natura, non dirà mai alcunché di inaspettato<sup>140</sup>.

A questo punto bisogna chiedersi quali dispositivi retorici, testuali e paratestuali impiega Saba per costruirsi una personalità poetica e proiettarla nella mente del suo lettore. È chiaro, infatti, che con il termine «personalità» intendo un costrutto discorsivo, un «effetto di persona» prodotto dal *Canzoniere*, e non mi riferisco in alcun modo alla reale personalità sabiana, che è un dato reale inattuabile. La cosa interessante, tuttavia, è che le dichiarazioni di Saba sembrerebbero volte esattamente a farci dimenticare la differenza ontologica che esiste tra personaggio lirico e individuo empirico: il suo scopo è creare una perfetta sovrapposizione tra l'autore e la voce che dice «io». Ciò avviene da un lato per un retaggio romantico, per cui sincerità, spontaneità e onestà sono dei valori imprescindibili per il poeta lirico; ma c'è di più. In passi come quelli sopra riportati si può riconoscere, infatti, uno degli aspetti preponderanti della strategia di autenticazione sabiana: attraverso questi documenti paratestuali, infatti, l'autore sta cercando di stabilire un «patto referenziale» con il proprio lettore, di convincerlo cioè a stabilire un legame di identità tra l'io lirico del *Canzoniere*, l'Umberto Saba che è l'autore dell'opera, e l'Umberto Poli che è un individuo in carne e ossa.

In opposizione a tutte le forme di finzione, la biografia e l'autobiografia sono testi *referenziali*; proprio come il discorso scientifico e storico, esse pretendono di aggiungere un'informazione ad una «realtà» esterna al testo, dunque sottomettendosi a una prova di *verifica*. Il loro scopo non è la semplice verosimiglianza, ma la somiglianza al vero. Non «l'effetto di reale», ma la sua immagine. Tutti questi testi comportano quello che chiamerò *patto referenziale* [...]. Il patto referenziale nel caso dell'autobiografia coincide con il patto autobiografico<sup>141</sup>.

Lo scopo del patto referenziale è quello di creare un alone di autenticità attorno al dettato lirico, di modo che l'io del *Canzoniere* non appaia come un personaggio fittizio, ma come la trasposizione fedele di un individuo reale. Come ha notato anche Sereni, infatti, «Saba con tutte le sue disuguaglianze, deviazioni, cadute nella prosa, costringe sempre a non far

---

<sup>140</sup> Saba, *Quello che resta da fare ai poeti* cit., p. 676.

<sup>141</sup> Ph. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Bologna, il Mulino, 1986, p. 38.

troppe distinzioni tra la sua esperienza umana e la sua esperienza poetica»<sup>142</sup>. Questo aspetto è assolutamente cruciale per comprendere la poetica sabiana, poiché nella sua ottica l'autenticità di un testo equivale automaticamente alla sua legittimazione estetica, mentre l'inautenticità – ovvero l'aprirsi di una frattura tra personaggio lirico, voce autoriale e individuo empirico – compromette inevitabilmente la riuscita poetica. Numerosi esempi di questa posizione sabiana si possono ritrovare in *Storia e cronistoria del Canzoniere*, dove si incontrano frequentemente argomentazioni di questo tipo: «Benché il testo x non sia del tutto felice dal punto di vista estetico, è comunque una poesia riuscita, poiché quello di cui parlo l'ho vissuto per davvero, è la pura verità»; o viceversa: «Il testo x non funziona, perché il sentimento espresso non è autentico». Un esempio tra i molti possibili è l'autocommento ad *A mamma*:

Il dolore del giovane, lo strazio della sua solitudine nel paradiso perduto di una domenica dopopranzo, erano fin troppo veri e sentiti; voluto, e quindi falso, il volerne fare qualcosa di diverso. Abbiamo già definito Saba come incapace di letteratura; dove in lui manchi la sincerità di chi si confessa viene a mancare tutto<sup>143</sup>.

Dunque, dato che in Saba il soggetto dell'enunciazione (la voce che parla) è inseparabile dal soggetto dell'enunciato (l'io lirico di cui si parla) e dall'individuo empirico, l'autenticazione del discorso poetico avviene necessariamente attraverso l'autenticazione del personaggio protagonista dell'agire e del patire all'interno del *Canzoniere*. Al contrario, le poetiche individuate da Barthes, le quali perseguono l'estinzione della personalità, puntano ad autenticare una voce – ovvero il soggetto dell'enunciazione – ma, non curandosi di costruire un soggetto dell'enunciato riconoscibile, conseguentemente non sentono neppure il bisogno di autenticarlo. È proprio per questa ragione, d'altronde, che la poetica sabiana, così come ogni poetica che persegua il pathos sostitutivo, possiede una forte componente autobiografica, mentre le poetiche dell'estinzione della personalità si contraddistinguono proprio per la rimozione dei dati esperienziali.

La strategia di autenticazione di Saba consiste dunque nello stabilire un patto autobiografico con il proprio lettore e opera su tre diversi fronti: il testo, il paratesto e la revisione. Per quanto riguarda il testo, abbiamo già osservato nei capitoli precedenti il modo in cui Saba espone le proprie esperienze private e i propri sentimenti,

---

<sup>142</sup> Saba, Sereni, *Il cerchio imperfetto* cit., p. 214.

<sup>143</sup> Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere* cit., p. 131.

organizzandoli in un complesso ed esteso macrotesto. Dei paratesti, vanno segnalate innanzitutto le varie prefazioni che Saba scrive alle sue raccolte, le quali hanno certamente un valore di spicco, poiché sono collocate proprio a ridosso del testo e obbligano il lettore a soffermarsi sul discorso svolto dall'autore intorno alla propria poesia. In queste prefazioni Saba insiste sempre sullo stretto legame esistente tra autobiografia e scrittura, ricostruendo per il lettore le occasioni che hanno dato vita alle raccolte e cercando di ottenere credibilità:

*Uccelli sono nati anche da una circostanza occasionale. Il gerente la Libreria Antiquaria che porta ancora il mio nome, aveva comperato, poco tempo prima, un gruppetto di libri sulla caccia e gli uccelli. Pensando (poi si rivelò a torto) di aver fatto un cattivo affare, lo aveva nascosto in una cassetta, gettandovi sopra, per non vederlo, un sacco, che una punta di curiosità superstite o l'eccesso della mia noia sollevarono un giorno. E mi misi a sfogliare quei vecchi libri. Rimasi colpito – meglio sarebbe dire affascinato – da quelli che parlavano degli uccelli, della loro vita, dei loro usi e costumi<sup>144</sup>.*

*Potrei dire, a proposito di Quasi un racconto, le stesse parole che ho per Uccelli: che cioè anche le poesie di questa raccolta furono composte (a tre anni di distanza dalle altre) durante una breve tregua del male, e del tutto fuori di ogni mia aspettativa o speranza. Ma forse non mi si crederebbe più. E dubito che mi crediate se aggiungo che non è stato senza un senso il rimorso e quasi la vergogna che ho mancato alla promessa. Eppure io so che è così<sup>145</sup>.*

Dal nostro punto di vista, sono particolarmente significativi «il rimorso e quasi la vergogna» che Saba prova per non aver rispettato la promessa fatta al lettore, e cioè che *Uccelli* sarebbe stata la sua ultima raccolta. La sua preoccupazione è legata al fatto che la strategia di autenticazione messa in atto con *Uccelli* rischia di compromettere quella di *Quasi un racconto*: Saba infatti vuole che queste raccolte siano lette come un «miracolo», come un istante di ritrovata leggerezza nel bel mezzo del male che lo assedia. Il suo timore è che duplicare lo stratagemma, riproponendolo nella stessa forma, equivalga a invalidarlo, e ciò crea il rischio che la sua affermazione possa essere interpretata come costruita ad arte e non pienamente sincera. Per correre ai ripari, Saba non nasconde questa incongruenza, ma la porta a livello discorsivo: in questa maniera una confessione poco

---

<sup>144</sup> U. Saba, *Prefazione ad «Uccelli»*, in *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara, Milano, Mondadori, 1988, pp. 569-570.

<sup>145</sup> U. Saba, *Prefazione a «Quasi un racconto»*, in *Tutte le poesie cit.*, p. 587.

credibile è rafforzata da una nuova confessione, che serve a rassicurare il lettore e a rinsaldare il patto autobiografico. D'altronde Saba sa bene che l'autenticazione lirica non ha bisogno di una totale coerenza logica: richiede piuttosto l'unità psicologica dell'io, la quale si arricchisce anche grazie alle contraddizioni e alle oscillazioni del personaggio. Per la stessa ragione, Saba non ha bisogno di giustificare con argomenti specifici il mancato rispetto della parola data, ma gli basta riaffermare la propria fedeltà a sé stesso («*Eppure io so che è così*»). Finché la personalità lirica risulta credibile, infatti, il lettore accetterà di buon grado il patto che gli viene proposto, e sarà disposto a seguire l'autore ovunque questo decida di condurlo.

Un caso ancora più clamoroso di paratesto costruito allo scopo di autenticare il discorso sabiano è rappresentato senz'altro da *Storia e cronistoria del Canzoniere*, come si può ben comprendere da passi come il precedente autocommento ad *A mamma*. Il saggio, in ogni caso, è costellato da affermazioni di questo genere:

Essa [*Autobiografia*] doveva dargli, attraverso l'arte, l'assoluzione della sua tormentata esistenza; essere come una pubblica confessione del confessabile. Un'opera insomma – per quanto riguardava la persona dell'Autore – «catartica»<sup>146</sup>.

Poeticamente ed umanamente (o viceversa, perché mai, come per il Saba, questi termini sono arrovesciabili) il periodo della prima guerra mondiale non fu per lui dei più felici<sup>147</sup>.

il poeta coglie il frutto della sua lunga ostinazione ad affidarsi, in arte, alla spontaneità del suo istinto<sup>148</sup>.

La necessità di legittimare la propria poesia autenticando la personalità del *Canzoniere* consente di comprendere con maggiore chiarezza cosa abbia spinto Saba a comporre un'opera singolare come *Storia e cronistoria del Canzoniere*: questo testo di (auto)critica letteraria, infatti, rientra in una ben precisa strategia di autenticazione e, come molti altri paratesti sabiani, ha lo scopo di stabilire un rapporto di identità tra personaggio poetico, voce autoriale e individuo empirico. Ciò che spinge Saba a scrivere il suo saggio è infatti il tentativo di certificare la veridicità degli eventi e degli stati d'animo riportati in poesia, sostenendo così la necessità del suo dettato, anche laddove i risultati non siano dei più

---

<sup>146</sup> Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere* cit., p. 208.

<sup>147</sup> Ivi, p. 176.

<sup>148</sup> Ivi, p. 309.

felici<sup>149</sup>. Non è un caso, d'altronde, che un'opera come *Storia e cronistoria del Canzoniere* rappresenti un *unicum* nella tradizione letteraria italiana: nessun autore come Saba, infatti, investe così tante energie nel cercare di stipulare un patto autobiografico col proprio lettore. C'è anche da dire (ma su questo aspetto ci soffermeremo meglio in seguito) che nessun altro autore prima di lui ha legato così profondamente la legittimità della propria poesia con l'autenticità del proprio io lirico.

Per quanto riguarda il terzo e ultimo fronte su cui si applica la strategia di autenticazione sabiana, quello della revisione testuale, bisogna dire fin da subito che il suo effetto è ottenuto dalla collaborazione tra paratesto e variantistica: ciò che è più interessante, infatti, non è tanto il tipo di interventi compiuti da Saba, quanto il quadro interpretativo all'interno del quale vengono inseriti questi interventi già a partire dalla prefazione al *Canzoniere* del 1921:

Voglio insomma si sappia che dove ci sono modificazioni profonde, e tali che potrebbero senza questo chiarimento, riuscire stupefacenti, non è ora che le ho apportate; ho dovuto anzi compiere un lavoro non breve e non facile *per ritrovare nella memoria i versi originali*. Due anni ho messo a compiere questo lavoro, benché difficilmente io dimentichi i versi che una volta ho fatti<sup>150</sup>.  
[corsivo mio]

La giustificazione che Saba fornisce al proprio lavoro di revisione, dunque, si fonda sulla ricostruzione di un'ipotetica lezione originaria: nella narrazione sabiana, la versione perfetta non sarebbe quella ottenuta progressivamente tramite aggiustamenti e migliorie, bensì la prima, nella quale i sentimenti e gli stati d'animo sono stati espressi con maggior autenticità e fedeltà al vissuto. Ancora una volta la strategia discorsiva sabiana mira a presentare come esteticamente preferibile non la forma più lavorata, ma piuttosto quella più autentica, nella quale la distanza tra testo e vita è minore in assoluto.

La prefazione del 1921 è una mossa abilissima: per la prima volta Saba si fa interprete di se stesso, scopre alla propria poesia un senso unitario e proietta retroattivamente questa scoperta sull'opera; ne fa opera<sup>151</sup>.

---

<sup>149</sup> Fortini, *I poeti del Novecento* cit., p. 70.

<sup>150</sup> Riportato in Lavagetto, *La gallina di Saba* cit., p. 6.

<sup>151</sup> Ivi, p. 18.

Le osservazioni di Lavagetto mettono bene in evidenza come le autodichiarazioni sabiane siano tendenziose: Saba non sta ricostruendo nessun originale, ma «si fabbrica un destino»<sup>152</sup>, per cui ha bisogno di riscrivere il proprio passato, adeguandolo di volta in volta agli sviluppi narrativi che si registrano a ogni nuova edizione del *Canzoniere*. Un caso particolarmente emblematico di questa gestione del proprio materiale biografico è la storia editoriale di *Ammonizione e altre poesie* (poi *Poesie dell'adolescenza e giovanili*), che, pur essendo la raccolta di Saba più antica per datazione (1900-1907 è il periodo ufficiale di composizione, riportato sul *Canzoniere*), venne però pubblicata solo dopo *Il piccolo Berto*. Infatti la scoperta della psicanalisi, nonché della centralità dell'infanzia-adolescenza per la formazione della psicologia individuale, devono aver convinto Saba dell'importanza strutturale di quei testi, da collocare naturalmente all'inizio del *Canzoniere*.

le *Poesie dell'adolescenza* acquistano senso solo in prospettiva, solo quando vengono collocate in un corpo organico e articolato, all'interno del quale assolvono compiti precisi e dal quale ricavano una connotazione<sup>153</sup>.

Le modifiche che si susseguiranno nel tempo – e nelle quali si assiste a una evidente maturazione stilistica, tanto da eliminare ogni dubbio riguardo la pretesa originalità delle versioni di volta in volta proposte – sono dunque dei modi per «riabitare il passato»<sup>154</sup> attraverso «l'invenzione di una forma originale, calcolata e strutturata in modo da non contraddire il resto del *Canzoniere* e da non esserne contraddetta»<sup>155</sup>. La stessa logica compositiva serve a spiegare la soppressione graduale di tutti i riferimenti alla nutrice precedenti ad *Autobiografia*: se infatti nel *Canzoniere* del 1921 il personaggio di Peppa Sabaz appariva sporadicamente e in modo casuale, nelle edizioni successive la sua presenza non solo corrisponde con un momento di riscoperta del passato, ma si inserisce anche in un vasto sistema di dicotomie che attraversa tutta l'opera e che, nel caso della nutrice, si declina come opposizione tra madre biologica e madre di gioia.

Tutti questi accorgimenti servono dunque a Saba per costruire una personalità lirica credibile e complessa; ma quale utilità strategica poteva mai avere il presentare questo

---

<sup>152</sup> Ivi, p. 40.

<sup>153</sup> Ivi, p. 43.

<sup>154</sup> Ivi, p. 26.

<sup>155</sup> Ivi, p. 30.



lavoro variantistico come la riscoperta di un fantomatico originale, nascosto nella memoria dell'autore? Il punto è che per la buona riuscita del *Canzoniere* non era sufficiente un'accurata organizzazione del materiale, poiché quello che Saba aveva intenzione di scrivere non era semplicemente un «romanzo», bensì un romanzo autobiografico. Per questa ragione, è sua preoccupazione costante non solo quella di disporre correttamente il materiale, ma anche di non mettere a rischio il patto autobiografico stipulato col lettore. Si vede allora che Saba reputava delegittimanti gli interventi sui testi, che dovevano apparirgli come una manifestazione di quella che definiva con sprezzo «letteratura», e quindi doveva considerarli inconciliabili con la «poesia» sincera, spontanea, onesta. Interpretare il lavoro variantistico come una riscoperta dell'originale serviva dunque a farlo apparire come l'esatto opposto di quello che era in realtà: non un intervento sui testi, ma l'eliminazione di interventi successivi, a causa dei quali la versione prima e perfetta era andata smarrita. Stando così le cose, queste dichiarazioni (anche quelle contenute nelle lettere private) vanno lette come parte di una ben precisa strategia di autenticazione: Saba non ci sta dando consigli filologici, ma ci sta spiegando il modo in cui dobbiamo leggere i suoi testi.

In questo senso, la menzogna o il rifacimento non incrinano in alcun modo l'autenticità dell'io lirico sabiano, poiché ciò che conta non è tanto la fedeltà alla prima versione, né tantomeno l'aderenza agli eventi e alle emozioni reali; importa invece il fatto che, all'altezza cronologica in cui scrive, Saba voglia imporre sul lettore una certa visione di sé stesso e del proprio percorso vitale:

il termine ultimo di verità (se si ragiona in termini di somiglianza) non può più essere l'essere-in-sé del passato (se esistesse) ma l'essere-per-sé stabilito nel presente dell'enunciazione. Anche se nel suo correlarsi alla storia (lontana o quasi contemporanea) del personaggio il narratore si sbaglia, mente, dimentica o deforma, proprio l'errore, la menzogna, la dimenticanza o la deformazione assumeranno il valore di aspetti di una enunciazione che resta autentica. Chiamiamo autenticità quel rapporto interno proprio all'uso della prima persona nel racconto personale; non lo si confonderà né con l'identità, che rimanda al nome proprio, né con la somiglianza, che presuppone un giudizio di similitudine fra due immagini differenti, formulato da una terza persona<sup>156</sup>.

---

<sup>156</sup> Lejeune, *Il patto autobiografico* cit., p. 42.

È chiaro dunque che l'autenticità dell'io è solo parzialmente implicata con la veridicità del racconto che lo riguarda, e perciò non è del tutto inconciliabile con la menzogna e l'occultamento:

Saba è così riuscito in una difficile impresa: associare al *Canzoniere*, talvolta anche con una vena di mistificazione, un'immagine di spontaneità, di *assenza di selezione strategica*, di coincidenza tra biografia empirica e diacronia testuale.<sup>157</sup> [corsivo mio]

Ogni strategia di autenticazione, infatti, possiede una componente mistificatoria, e raggiunge il suo scopo proprio nel momento in cui il suo funzionamento non viene percepito. È una retorica che presenta sé stessa come assenza di retorica, e questo perché l'autenticità come valore risulta credibile solo nel momento in cui è in grado di presentarsi come un dato originario e 'naturale', non ottenuto tramite strumenti artificiali. Considerazioni di questo tipo sono naturalmente estendibili anche alle strategie di autenticazione delle poetiche simboliste: come avevamo visto nella prima parte, per legittimare la visceralità o l'oggettività spirituale dei loro contenuti, queste poetiche fanno ricorso a una «grammatica ermetica», ovvero a un repertorio prevedibile di forme e stilemi. Anche l'anima dei poeti ermetici parla seguendo, più o meno consapevolmente, un gergo socialmente codificato.

Prima di procedere oltre, sarà bene chiarire qualche punto. Innanzitutto, non si può ignorare che alcune delle osservazioni appena avanzate, soprattutto quelle legate alla costruzione delle personalità poetiche, non riguardano esclusivamente la lirica moderna, ma si possono facilmente estendere al genere lirico in ogni tempo. Tuttavia, ciò che appartiene esclusivamente alla modernità è questo bisogno di obliterare l'autenticità del proprio dettato poetico, pena la perdita di legittimità dell'autore. In altre parole, dato che nel regime estetico moderno il «poetico» diventa «sostanza» e non «attributo», l'autenticazione dei propri versi risulta essere un fattore legittimante indispensabile.

All'interno di questo contesto, ciò che contraddistingue Saba è non solo l'oltranza con la quale persegue questo obiettivo, ma anche la mole dell'opera sulla quale si estende il patto autobiografico stretto col lettore, e che riguarda, come abbiamo visto, non solo il *Canzoniere*, ma anche i paratesti, le lettere, la produzione critica, narrativa e aforistica. La strategia di autenticazione sabiana agisce su tutti questi scritti, anche i più privati:

---

<sup>157</sup> Scaffai, *Il poeta e il suo libro* cit., p. 172.

l'erosione della distanza tra personaggio, voce autoriale e individuo empirico, infatti, viene compiuta in modo così accurato che, leggendo le prose di Saba, si ha costantemente l'impressione di muoversi nei paraggi del *Canzoniere*. È come se la tanto agognata vicinanza tra vita e versi faccia sì che Saba non riesca mai a uscire veramente dalla sua opera, come se non smettesse mai (o quasi mai) di essere personaggio. D'altro canto, parallelamente, il suo personaggio non smette mai (o quasi mai) di assomigliare a un uomo vivo e reale, con tutte le sue mediocrità e cadute di stile. La novità di tutto ciò non dev'essere in alcun modo sottovalutata:

pochissimi testi concepiti esplicitamente quali autobiografie sono stati scritti in versi e quei pochi sono spesso di carattere francamente minore come il *Poema autobiografico* di Garibaldi. Nelle altre letterature esistono casi di testi poetici dichiaratamente presentati come autobiografie, ma, che io sappia, più tardi, come quelli del turco Nazim Hikmet e dell'americano, alfiere della *beat generation*, Laurence Ferlinghetti.

Già dunque la compresenza di autobiografismo esplicito ed espressione poetica ci dà misura dello sperimentalismo insito nel testo, in linea con l'evoluzione poetica di Saba all'inizio degli anni Venti<sup>158</sup>.

Il patto autobiografico stipulato da Saba presenta delle peculiarità assolute, che risultano palesi se si confronta il *Canzoniere* non solo con le opere dei suoi contemporanei, ma anche con gli autori delle generazioni successive. È del tutto lecito leggere *Nuove stanze* e dubitare del fatto che la partita a scacchi tra Eugenio Montale e Irma Brandeis sia realmente avvenuta: i versi non perderebbero nulla del loro significato e del loro valore. Al contrario, leggere una poesia come *Trieste* senza credere che Saba abbia mai «attraversata tutta la città», o abbia mai provato ciò che dice di aver provato, vuol dire mancare una parte essenziale di questo testo, che chiede di essere interpretato come un episodio lirico autobiografico, oppure come una confessione spassionata.

E se l'ispirazione è sincera, e subisce quindi l'influenza del particolar momento in cui nasce, c'è sempre, per quante volte si ripeta, qualcosa che la contraddistingue; una inaspettata freschezza o una più grande stanchezza, uno scorcio di spettatore o di paesaggio, una diversa stagione od ora del giorno; qualcosa che dà al verso il suo colore unico e che solo l'occhio del profano può confondere con l'impressione antecedente. [...] Così egli [chi ama l'arte] si guarda bene dallo sforzare l'ispirazione, anzi, per il dubbio d'ingannarsi, resiste ad essa, e non le cede che quando

---

<sup>158</sup> S. Carrai, *Saba*, Roma, Salerno, 2017, p. 131.

à acquistato la violenza dell'istinto. Ma proprio allora è più che mai difficile e necessario questo studio di non oltrepassarsi, di non verseggiare sopra una falsariga d'altri; è nei momenti più impetuosi che si corre il rischio di perdere la propria strada, come un cavallo lanciato ad un galoppo troppo sfrenato. 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 à generato quei versi e rilevando con eroica meticolosità la differenza tra il pensato e lo scritto<sup>159</sup>.

Proprio sull'aspetto confessionale della lirica sabiana converrà avanzare qualche osservazione conclusiva. Si è detto che l'autenticità non è una proprietà ontologicamente connessa al soggetto, ma è il risultato di un riconoscimento sociale: l'autenticazione infatti passa necessariamente attraverso l'approvazione di un altro individuo, o più spesso di un gruppo, che accordano o negano il loro consenso. In questo senso, il tentativo del poeta di legittimarsi e di affermare la fondatezza ontologica della sua opera, nonché della personalità che la sorregge, non può prescindere dalla presenza dell'altro: «io non posso far nulla se non ho presente un lettore»<sup>160</sup>. Su questo punto, d'altronde, Saba prende delle posizioni piuttosto nette:

Lei mi dice di scrivere anche solo per me stesso. Ma non si scrive mai per se stessi; si scrive sempre per gli altri, o almeno per UN ALTRO. Scrivere vuol dire confessarsi, e ci si confessa per avere l'assoluzione<sup>161</sup>.

ARTISTI Perché gli artisti, anche quelli che hanno la più intima, profonda, giustificata coscienza del loro valore, sono così inconsolabili davanti all'insuccesso? «Ma non ti basta – domandava ad uno di questi inconsolabili una donna – non ti basta sapere quello che hai fatto?»

Evidentemente non bastava. L'opera d'arte è *sempre* una confessione; e, come ogni confessione, vuole l'assoluzione. Successo mancato equivale assoluzione negata. S'immagina quello che segue<sup>162</sup>.

---

<sup>159</sup> Saba, *Quello che resta da fare ai poeti* cit., pp. 677-678.

<sup>160</sup> Da una lettera inviata da Saba a Carlo Levi il 28 novembre 1952. Cit. in U. Saba, *Notizie sui testi / Ricordi – Racconti*, in *Tutte le prose* cit., p. 1248.

<sup>161</sup> Da una lettera di Saba a Weiss, in U. Saba, *Lettere sulla psicoanalisi*, a cura di A. Stara, Milano, SE, 1991, p. 81.

<sup>162</sup> U. Saba, *Scorciatoie e raccontini* cit., p. 36.

Ma in cosa consiste questa «assoluzione» di cui parla Saba? Per rispondere a questa domanda, bisogna prima notare che Saba si confessa idealmente con due differenti tipi di figure. La prima è quella dello psicanalista, a cui chiede principalmente comprensione: abbiamo visto infatti che uno dei desideri più intensi dell'io sabiano è quello di poter essere integrato all'interno della comunità, di essere considerato un uomo «come tutti / gli uomini di tutti / i giorni». L'assoluzione che può dare lo psicanalista-confessore è il sentirsi accettato di fronte al resto del gruppo, senza doversi vergognare delle proprie pulsioni e della propria visione del mondo.

Egli non ha scoperto molte cose nuove della sua personalità e della sua infanzia, e non era opportuno di analizzare la sua resistenza, ma si sentì molto sollevato per essere accettato da me (e dalla psicoanalisi) e per essere apprezzato come era, coi suoi istinti e punti di vista, con le sue idee sociali, politiche, etiche ecc.<sup>163</sup>

L'accettazione dello psicanalista non significa solo integrazione, ma anche libertà di poter guardare al proprio interno senza filtri o timori di censura; è un passo fondamentale, questo, per approssimarsi alla «salute», per reintegrare in una visione complessiva il proprio io, che a Saba appariva costellato di zone d'ombra, sulle quali pesava la condanna dell'indicibilità, o per lo meno della vergogna. Di fronte a questo confessore, dunque, Saba può mettersi a nudo, pur senza rinunciare a una certa dose, direi quasi fisiologica, di resistenza. Ciò che è in gioco nella confessione psicanalitica si potrebbe sintetizzare così: essere visto per potersi vedere meglio.

Esiste poi una seconda figura a cui Saba rivolge la propria confessione, e cioè il suo lettore. A questo Saba chiede essenzialmente approvazione estetica, o meglio, chiede di essere riconosciuto come poeta rappresentativo della comunità. Ora: dato che, nell'ottica di Saba, la legittimità poetica è strettamente legata all'autenticazione della personalità lirica e alla stipula del patto autobiografico, bisogna concluderne che questo tipo di confessione può aspirare all'assoluzione solamente nel caso in cui il lettore riconosca la sovrapposizione tra personaggio e uomo nell'opera sabiana. È proprio per raggiungere questo obiettivo che Saba progetta molti dei suoi paratesti, dalle prefazioni delle raccolte a *Storia e cronistoria del Canzoniere*: Saba vuole spiegare la sua poesia, chiarire il modo in cui è nata, ma soprattutto vuole mostrare quanto di sinceramente e passionatamente umano – e dunque di personale e al contempo universale – si trovi nei suoi testi.

---

<sup>163</sup> Commento di Weiss riguardo la terapia con Saba, in Saba, *Lettere sulla psicoanalisi* cit., p. 91.

Tuttavia, mentre la confessione rivolta alla figura ideale dello psicanalista va generalmente incontro a successi, il rapporto tra Saba e il lettore è molto più altalenante. Piuttosto significativa in questo senso è la poesia con cui Saba avrebbe idealmente voluto concludere il suo *Canzoniere*:

*Epigrafe*

Parlavo vivo a un popolo di morti.  
Morto alloro rifiuto e chiedo oblio.

Saba lamenta il suo tardivo riconoscimento come poeta e reagisce al desiderio frustrato rifiutando il legame; il narcisista ferito si vendica sottraendosi, rendendosi irraggiungibile, nella convinzione implicita che il proprio «oblio» rappresenti una perdita irreparabile per l'altro. Il motivo di questa incomprensione, che, come abbiamo visto, durerà almeno fino al secondo dopoguerra, è dovuta al fatto che il lettore ideale a cui Saba si rivolge nei suoi paratesti era ben diverso dal pubblico reale che leggeva e valutava il *Canzoniere*. L'autenticazione della personalità ricercata da Saba, con tutti gli stilemi e le scelte inventive che le erano connesse, veniva interpretata dal pubblico del primo Novecento come un eccesso di autobiografismo, e perciò, al contrario di quel che si attendeva Saba, finiva per risultare delegittimante. Solo a partire dal secondo dopoguerra, quando cambiano radicalmente i criteri di autenticità, la strategia sabiana potrà mostrare tutta la sua efficacia.

*Saba pseudonimo*

L'oltranza con cui Saba ha perseguito la sua strategia di autenticazione ha finito per mettere in sordina un dato di primo piano, su cui è necessario insistere: «Come tutti i veri poeti, Saba stesso fa parte della propria poetica, e in essa dobbiamo vederlo»<sup>164</sup>. Autenticare la propria personalità ha infatti lo scopo di rendere pubblicamente credibile l'io lirico sabiano, occultando la frattura ontologica che esiste tra l'individualità privata e l'immagine pubblica di sé. Per distinguere questi due concetti, le scienze sociali di tradizione anglosassone impiegano i termini *self* e *persona*, dove il primo indica la sfera emotiva e percettiva dell'individuo, che è sempre magmatica e soggetta a oscillazioni perenni, mentre il secondo indica l'identità sociale, ovvero un sé organizzato e

---

<sup>164</sup> G. Piovene, *Discorso sull'Opera di Umberto Saba*, in U. Saba, *Tutte le prose* cit., p. 1260.

condivisibile con gli altri. In quest'ottica, il passaggio tra *self* e *persona* avviene attraverso una «rhetorical redescription»<sup>165</sup>, che consiste in una selezione e in una riconfigurazione formale e narrativa di tutto il materiale fornito dal *self*. La *persona* finisce così per strutturarsi intorno a un numero limitato di trame e di stili che la identificano, e in questa maniera si distingue radicalmente dal *self*, che al contrario non ha trame e parla linguaggi differenti e in disarmonia tra loro. La *persona* nasce dunque da un processo finzionale – intendendo questo termine in un senso molto vicino a quello della sua etimologia latina: *fictio*, «plasmare», «creare» –, la sua ontologia è sociale, poiché esiste solamente nel momento in cui può essere mostrata a un altro, reale o virtuale che sia.

Tuttavia, ciò non deve portare a credere che le trame della *persona* siano perfettamente coerenti e non contraddittorie, anzi: data la loro natura finzionale, possono essere riscritte e modificate, adeguandosi agli interessi del momento e alle strategie comunicative che si vogliono perseguire in una certa situazione. Inoltre, l'accumulazione di nuovi materiali e l'aggiornamento continuo degli stimoli proveniente dal *self* fanno in modo che anche la *persona* sia caratterizzata da una certa instabilità nel tempo. Le storie che la identificano, infatti, «are not part of a linear non-contradictory autobiography (as autobiographies usually are in their written form), but rather, the cumulative fragments of a lived autobiography»<sup>166</sup>. Un buon racconto autobiografico non restituisce mai l'immagine di un io monolitico, ma si definisce piuttosto come un processo di scoperta progressiva, di accumulazione di frammenti che, stabilendo relazioni tra loro, creano una rete di senso sempre più complessa e varia.

Tutto ciò si verifica anche nel processo di costruzione dell'io sabiano:

La narrazione, il racconto della vita di un poeta che, a dispetto degli equivoci che una lettura poco attenta aveva suscitato, non si dedica a comporre la propria autobiografica, ma una sorta di «ritratto d'ignoto» dai toni in qualche capitolo più personali, in qualche altro addirittura romanzeschi o melodrammatici<sup>167</sup>.

---

<sup>165</sup> R. Harré, L. van Langenhove, *Positioning theory*, Oxford, Blackwell, 1999, p. 70.

<sup>166</sup> Ivi, p. 39.

<sup>167</sup> A. Stara, *Un'irresistibile salute precaria. Saba, Il Canzoniere e altri saggi di letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2015, p. 49.

Al centro del *Canzoniere* si trova dunque «un protagonista quasi romanzesco che si conosce attraverso le proprie azioni, che dà forma alla sua identità man mano che l'esposizione procede»<sup>168</sup>.

Come abbiamo già visto, tuttavia, Saba stabilisce un patto autobiografico con il suo lettore, e pertanto ci chiede di considerare questo personaggio «quasi romanzesco» come perfettamente sovrapponibile alla persona reale che ha scritto l'opera. Perché ci sia autobiografia, d'altronde, è sufficiente che si stabilisca un rapporto di identità tra io lirico, autore e scrittore in carne e ossa; tutto ciò che riguarda invece la veridicità della personalità lirica, ovvero la «fedeltà»<sup>169</sup> dell'immagine prodotta al soggetto reale, coinvolge dei fattori di ordine extratestuale sui quali non sarebbe né possibile né – probabilmente – utile condurre un discorso approfondito. Ciò che conta è che, virtualmente, ogni poesia di Saba porti la sua firma, e che dietro il suo io lirico si avverta sempre la presenza di un io reale, che si identifica con il nome scritto sulla copertina del libro: «lo spazio riservato a questo nome è capitale: è legato, per convenzione sociale, all'impegno di responsabilità di una *persona reale*»<sup>170</sup>. Il nome proprio è il segno di riconoscimento pubblico di un individuo, e dunque è ciò che denota la sua esistenza sociale (la *persona*), distinta da quella fisica e personale (il *self*). In questo senso, «Il soggetto profondo dell'autobiografia è il nome»<sup>171</sup>.

Ora: nel caso specifico del *Canzoniere*, la centralità del nome riportato in copertina solleva dei problemi di primo piano. Dal punto di vista anagrafico, infatti, alla dicitura «Umberto Saba» non corrisponde nessun individuo reale, o meglio, non corrisponde l'individuo che ha realmente scritto il *Canzoniere*, e che porta il nome di Umberto Poli. La scelta di utilizzare uno pseudonimo è tanto più significativa, in quanto rappresenta una costante all'interno della scrittura sabiana, sia in prosa che in versi. A partire da Umberto Chopin Poli e Umberto da Montereale, fino a Umberto Saba, Berto, Ernesto, Odone Guasti, Giuseppe Carimandrei, Saba non firma mai un suo scritto con il proprio nome di battesimo, o comunque parla di sé senza pronunciare mai il suo vero nome. A partire dal 1911, quando viene coniato il nome «Umberto Saba» in una lettera inviata all'amico

---

<sup>168</sup> Ivi, p. 56.

<sup>169</sup> Lejeune, *Il patto autobiografico* cit., p. 27. La questione della fedeltà diventa invece centrale quando si tratta di determinare l'appartenenza o meno di una certa opera al genere dell'*autofiction*.

<sup>170</sup> Ivi, p. 22.

<sup>171</sup> Ivi, p. 35.



Amedeo Tedeschi<sup>172</sup>, il vero nome di Saba sparirà persino dalla sua corrispondenza epistolare. Né «Umberto Saba» è il solo pseudonimo impiegato nelle conversazioni private: numerose (soprattutto nel periodo di stesura del *Piccolo Berto*) sono le lettere a firma Berto, mentre altre, più tarde, portano il nome di Ernesto<sup>173</sup>. In altri casi, gli pseudonimi diventano dei veri e propri alter ego, a cui Saba si rivolge direttamente, oppure nomina come si trattasse di altri individui:

Mandami (o portami) anche, se la trovi, la fotografia del piccolo Berto, quella la riprodurrei assieme al saggio sui versi che da lui si intitolano<sup>174</sup>.

### *Congedo*

O troppo per te stesso d'amor cupido  
– come i deboli, ahimè! – piccolo Berto,  
molto m'hai detto.

La cosa che colpisce è che Saba mantiene questo atteggiamento anche in contesti teoricamente non sorvegliati, come gli scambi di lettere con amici. Anche per questa ragione, non c'è dubbio che i molteplici pseudonimi a cui fa continuamente ricorso Saba «costituiscono altrettanti sintomi di un'acuta insofferenza nei confronti del proprio essere reale, e insieme della tenace volontà di affermare una identità poetica capace di redimere le stimmate dell'identità sociale»<sup>175</sup>. In effetti, lo pseudonimo può essere senz'altro impiegato come un nascondiglio, soprattutto da parte di chi, come Saba, viveva un rapporto contrastato con la propria comunità di riferimento, dalla quale si sentiva estraniato e incompreso:

Un uomo che si maschera o si ammanta di uno pseudonimo, si rifiuta a noi. Ecco perché ne diffidiamo e tentiamo di smascherarlo, volendo sapere da chi cerca di nascondersi, di quale Potere ha paura, di fronte a quale Sguardo si sente arrossire; e inoltre, com'è il suo volto se ha ritenuto di dovere nascondere. E a queste domande se ne aggiunge poi un'altra: cosa vuol dire il nuovo

---

<sup>172</sup> Saba, *La spada d'amore* cit., p. 69.

<sup>173</sup> Ne è un esempio una missiva indirizzata Bruno Pincherle. Cfr. *Il punto su Saba*, a cura di E. Guagnini, Roma-Bari, Laterza, 1987, p. 43.

<sup>174</sup> Saba, *Atroce paese che amo* cit., p. 49.

<sup>175</sup> F. Pappalardo, *Lo «spetro ideale». Saggi su Gozzano Saba Montale*, Bari, Palomar, 2006, p. 115.

volto di cui si fregia, che senso dà ai suoi comportamenti mascherati, quale personaggio sta ora simulando, dopo aver dissimulato quello che voleva far scomparire<sup>176</sup>.

Prima ancora che un contrasto rispetto alla società e all'ambiente di appartenenza, tuttavia, l'uso degli pseudonimi rimanda a una disarmonia con le proprie origini, la propria estrazione familiare, e soprattutto il proprio padre, il cui cognome viene esplicitamente rifiutato.

Assumere uno pseudonimo, significa innanzitutto ripudiare, per vergogna o risentimento, il nome trasmessoci dal padre. Se il nome è davvero un'identità, dove può essere raggiunta e violentata l'essenza di un essere umano, il rifiuto del patronimico equivale all'assassinio del padre ed è la forma meno crudele dell'uccisione in effigie<sup>177</sup>.

In quest'ottica, la scelta degli pseudonimi è una delle forme in cui si manifesta il senso di inappartenenza sabiano, il suo ripudio della cultura e dei valori a cui era stato educato nell'infanzia. Gli pseudonimi sono infatti la spia di un isolamento indesiderato che, nonostante in alcuni momenti venga rivendicato con orgoglio, in realtà è causa di grande inquietudine e di destabilizzazione interiore. Un nuovo nome proprio, dunque, significa una nuova identità pubblica, e perciò un nuovo tentativo di stabilire con il gruppo e con la società un rapporto di riconoscimento reciproco. Allo stesso tempo, però, questa seconda possibilità fornita dallo pseudonimo appare destinata all'insuccesso, poiché si basa su un'insincerità di fondo, su un malinteso iniziale che non è mai stato risolto, ma soltanto aggirato

Senonché l'individuo romantico, restituito a se stesso e confermato nella propria singolarità solitaria, protetto dalla maschera che lo rende impenetrabile, soffre di essere separato dal mondo e diviene una coscienza infelice. [...] Si ritrova in disaccordo col proprio desiderio, e dopo essersi data tanta pena per essere finalmente riconosciuto dalla società, è costretto a non fare nessun conto di questo successo, a constatare di persona che mascherandosi per «arrivare», si è fatto riconoscere per quello che non è, sicché è costretto a vivere nell'impossibilità di manifestarsi a sua volta, e l'alienazione, alla resa dei conti, non viene soppressa<sup>178</sup>.

---

<sup>176</sup> J. Starobinski, *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud*, trad. it. G. Guglielmi, Torino, Einaudi, 1975, p. 161.

<sup>177</sup> Ivi, pp. 161-162.

<sup>178</sup> Ivi, pp. 196-197.

Bisogna chiedersi, dunque, se l'impiego di uno pseudonimo, infiltrando il dubbio che la natura della personalità lirica non sia altro che una finzione, possa ledere in qualche modo la pretesa autenticità sabiana. La contraddizione, in realtà, è solo apparente. Innanzitutto, come abbiamo visto, l'autenticità presuppone sempre degli atti preliminari di autenticazione, e pertanto anche l'«effetto di autenticità» non è che il frutto di un processo finzionale, ovvero di una strategia discorsiva e retorica finalizzata a creare una certa impressione sul pubblico. In questo senso, lo statuto ontologico di qualunque individualità ritenuta autentica – lirica, romanzesca o di qualsiasi altro tipo – è sempre una finzione, ovvero una presentazione del sé compiuta in una certa maniera. Autenticità e finzione, dunque, non sono due termini antitetici, bensì complementari.

In secondo luogo, bisogna ricordare che, nel patto autobiografico, ciò che conta è la perfetta sovrapposibilità tra personaggio, autore e individuo reale, cosa che in Saba non viene mai messa in discussione. Anzi: l'identificazione tra l'uomo Umberto Poli e l'autore Umberto Saba è così forte che, come abbiamo visto, lo pseudonimo viene utilizzato anche in contesti del tutto privati, dove apparentemente non ci sarebbe alcun bisogno di nascondere il proprio nome. Il fatto è che Poli, a un certo punto della sua vita, decide volontariamente di diventare Saba, sceglie questa nuova identità come si trattasse di una seconda nascita e, di conseguenza, il nuovo nome finisce per aderirgli completamente, diventa inscindibile dalla sua persona. In questa maniera Umberto Poli – nevrotico ossessivo, ebreo disprezzatore dei costumi ebraici, piccolo imprenditore culturalmente isolato – sovverte le trame della sua vita e diventa poeta.

Tutto ciò non può che indurre una riflessione: gli pseudonimi utilizzati da Saba non hanno solamente lo scopo di nascondere; contemporaneamente, infatti, gli consentono anche di dare un significato alla propria esperienza e di rivelare qualcosa di sé, con delle protezioni, e cioè in seguito a un processo di sublimazione estetica. La moltiplicazione di figure interne a cui si assiste, ciascuna ipostatizzata e dotata di nome proprio, assume delle ben precise funzioni autoanalitiche: Ernesto gli occorre per parlare delle pulsioni omosessuali, Odone Guasti per l'amore-odio nei confronti della madre, Berto per l'infanzia e la nutrice, Carimandrei per la poesia di Umberto Saba. Ognuno di questi personaggi serve dunque a illuminare una zona interna rimasta nell'ombra, o comunque non immediatamente accessibile e controllabile. Le fratture della psiche nevrotica generano delle aree isolate che non possono essere reintegrate totalmente nell'io; la soluzione trovata da Saba – che è una soluzione estetica – consiste nel nominare quelle

zone, trasformarle in figure che restano altro dall'io, ma con le quali diventa possibile relazionarsi e dialogare. La proliferazione degli pseudonimi a cui si assiste serve dunque per entrare in contatto con degli Altri interiori, e cioè delle personalità con ricordi, con un modo di pensare e sentire il mondo che sono interne alla psiche dell'individuo, pur non appartenendo al suo io attuale.

Se è vero che «il secondo nome è autentico quanto il primo, indica semplicemente una seconda nascita: la scrittura pubblicata»<sup>179</sup>, ciascuno dei «secondi nomi» impiegati da Saba si può far corrispondere alla riscoperta di una parte del proprio passato rimasta fino a quel momento inespressa. Tuttavia, bisogna sottolineare come non tutti gli pseudonimi sabiani abbiano la stessa importanza, così come non tutte le seconde nascite siano ugualmente essenziali; tra queste, quella che riveste un peso centrale, attorno a cui gravitano tutte le altre figure interne, è senza dubbio la nascita dell'autore del *Canzoniere*, Umberto Saba. A lui, infatti, è demandato il compito più difficile: evitare la moltiplicazione incontrollata degli altri interiori – che causerebbero la disgregazione dell'io – collocandoli in uno spazio accogliente, in un disegno unitario all'interno del quale possa compiersi la «*sintesi dell'eterogeneo*»<sup>180</sup>, ovvero l'incontro tra entità differenti e spesso respingenti, tra il già detto e il non ancora detto, tra il rassicurante e il perturbante. «Umberto Saba», l'autore del *Canzoniere*, nasce esattamente con questa missione: consentire il processo di sublimazione estetica, salvando Umberto Poli dalla nevrosi e conducendolo, se possibile, alla salute, e cioè all'integrità.

Come abbiamo visto, questo compito non sarà mai portato a compimento: il desiderio di unità resta un'aspirazione, qualcosa a cui tendere, ma non diventa mai una concreta possibilità di pacificazione. Tuttavia, anche se fallimentare, la funzione di «Umberto Saba» resta essenziale, poiché costituisce una contropinta, una forza centripeta opposta a un'altra forza, quella della malattia, che invece tende alla polverizzazione della vita interiore.

## **Una postura socievole**

---

<sup>179</sup> Lejeune, *Il patto autobiografico* cit., p. 24.

<sup>180</sup> Ricœur, *Tempo e racconto* cit., vol. I, p. 8.

Come è stato osservato<sup>181</sup>, il binomio «figure e canti» rispecchia con notevole precisione la doppia anima della poesia sabiana: le figure sono il risultato dell'osservazione psicologica e della postura socievole adottata da Saba, mentre i canti rappresentano i momenti eminentemente lirici, in cui prevale l'autoespressione e l'introspezione. Le figure, che sono personaggi differenti dall'io lirico, svolgono infatti un ruolo centrale nella poetica del *Canzoniere*: l'io sabiano, essendo un io collocato, si definisce come un soggetto inserito in un ambiente fisico e sociale ben determinato. In questo quadro, le figure costituiscono ovviamente dei termini essenziali alla rete di relazioni in cui l'io è implicato, e confermano quella «socialità del solitario Saba»<sup>182</sup> che è, certamente, uno dei tratti psicologici che più caratterizza la personalità del *Canzoniere*. La costruzione di figure diventa così un'altra delle forme in cui si manifesta la capacità di Saba di bilanciare il suo sguardo tra interno e esterno, di sprofondare in sé stesso ma anche di comprendere ciò che lo circonda.

Una lunga, lenta, paziente ricognizione del mondo sentimentale fu, in principio, necessaria a Saba. Del mondo; e di proposito non dico del suo mondo<sup>183</sup>.

La costruzione di personaggi poetici differenti dall'io lirico rappresenta una delle novità più significative dell'opera sabiana, se non altro perché ha contribuito a marcare la distanza esistente tra la sua poesia e quella degli ermetici. Secondo Debenedetti, infatti, Saba riesce a «rappresentare psicologicamente» l'essenza dell'ermetismo, ovvero a trasformare in personaggi o in voci concrete quello che negli ermetici restava a un livello astratto o puramente effusivo, in ogni caso disincarnato.

L'identificabilità, la riconoscibilità del personaggio distrugge l'ermetismo, in quanto lo incarna, gli conferisce connotati, tratti, movenze coi quali è possibile un dialogo, un confronto diretto sul terreno della vita quotidiana, dei sentimenti accessibili alla nostra esperienza più comune: sentimenti dei quali sappiamo solo i nomi<sup>184</sup>.

---

<sup>181</sup> Ad esempio Carrai, *Saba* cit., p. 148; G. Debenedetti, *Saggi critici. Prima serie*, Milano, il Saggiatore, 1969, p. 111.

<sup>182</sup> Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento* cit., p. 128.

<sup>183</sup> Debenedetti, *Saggi critici. Prima serie* cit., p. 111.

<sup>184</sup> Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento* cit., p. XVI.

Saba ha la capacità di mettere a fuoco ambienti o sentimenti incarnandoli in figure concrete, che agiscono avendo un certo grado di indipendenza dall'io lirico. In questo senso, è indispensabile sottolineare la presenza di un modo drammatico, pervasivo all'interno del *Canzoniere*, che coopera con il modo narrativo, lo completa e arricchisce. Le trame del *Canzoniere*, infatti, non sono mai egocentrate, ma possono contare su un complesso sistema di personaggi, che si relazionano con l'io e tra loro e hanno diritto di parola. In tutto questo, naturalmente, è ancora evidente l'influsso che Saba ha ricevuto dal melodramma:

il paragone col melodramma è persuasivo in quanto questa forma ci offre personaggi caratterizzati, che da situazioni personali, quelle che sono esposte e dialogate nei recitativi, salgono ai momenti assoluti dell'aria, della melodia che trasforma quella situazione personale in un toccante, memorabile proverbio del cuore [...]. Ma soprattutto l'accostamento col melodramma riesce illuminante per la poesia di Saba, in quanto il melodramma usa un mezzo artistico, la musica, come strumento per fissare certe situazioni drammatiche, non come fine a se stesso<sup>185</sup>.

Come ha notato Mengaldo, l'interazione tra narratività e impianto drammaturgico ha conseguenze fondamentali non solo sulla struttura delle trame sabiane, ma anche sulla composizione del suo impasto linguistico:

Certamente una buona dose del linguaggio «rasoterra» è collegata alla forte componente *narrativa* della lirica sabiana [...]. Altro importante punto d'incontro fra strutture e lingua è la frequente impostazione dialogica, specie in due zone, i *Versi militari* e i *Nuovi versi alla Lina*. (Più spesso ancora si tratta di dialoghi dell'autore con se stesso, che movimento una «azione»: «Poi esco, e penso: Vado all'Isoletta?» ecc.); si citino poi gli appelli al lettore [...]. Altrove, specialmente nelle *Poesie scritte durante la guerra* e nei *Versi militari*, il dialogato potrà assumere in sé anche espressioni gergali come *Te la sgugni* ('svigni') o dialettali come *Podi minga* ('Non posso'), e perfino mimare, o meglio citare frammenti di italiano «popolare»: «vitta disperatta» e «io sono un cuore che con quista molti quori»<sup>186</sup>.

Il desiderio, o l'istinto, di bilanciare «figure» e «canti» diventa così il corrispettivo formale di una ricerca di equilibrio tra narcisismo e socialità, tra lirica e dramma:

---

<sup>185</sup> Ivi, pp. 130-131.

<sup>186</sup> Mengaldo, *Storia della lingua italiana. Il Novecento* cit., pp. 202-203.

Forse le sue «figure», le sue frequenti obbiettivazioni, per le quali – dice Claudio Varese – «Saba più di altri poeti italiani è stato capace di sentire altre persone, di guardare il destino di altre figure umane, di uscire dalla liricità individuale» furono, istintivamente trovate, un correttivo a quell'eccesso di lirismo. (È chiaro che dopo l'*Autobiografia* Saba non poteva scrivere che *I Prigioni*)<sup>187</sup>.

Proprio gli autocommenti che si concentrano sulla scrittura dei *Prigioni*, e sul rapporto con la precedente *Autobiografia*, risultano in questo senso abbastanza espliciti, segno che la tensione esistente tra io e altri all'interno del *Canzoniere* delinea una polarizzazione di cui Saba è perfettamente consapevole: «Rimanere a lungo in compagnia di noi stessi, genera il bisogno d'uscirne. L'idea dei *Prigioni* è nata in Saba anche da questo bisogno»<sup>188</sup>. La specularità di queste due raccolte è ancora più evidente, se si considera che entrambe sono composte da quindici sonetti: «È come se Saba avesse voluto dire: do al mondo esterno tanto quanto ho dato a me stesso»<sup>189</sup>.

Detto questo, proprio una raccolta come quella dei *Prigioni* ci impone di formulare una distinzione tra le varie figure che prendono corpo nel *Canzoniere*. È innegabile, infatti, che in una raccolta come questa si verifichi un «versamento all'esterno»<sup>190</sup> da parte di Saba; è altrettanto evidente, però, che il risultato finale restituisce delle «figure» profondamente differenti da veri e propri personaggi, con cui l'io possa interagire e confrontarsi, quali sono, ad esempio, Lina, Linuccia, Carletto o Federico Almansi. Nei *Prigioni*, infatti, la costruzione di un'alterità indipendente è infirmata dalla

fondamentale impossibilità di fermare in sé, di elaborare consapevolmente la chiarezza etica che è arrivato a cogliere poeticamente nell'*Autobiografia*. Non pensiamo che, in lui, possa l'indagine psicologica spingersi a tal grado di articolazione, da fargli distendere, con ragionata ed esperta minuzia, gli svolgimenti di un tipo. A lui basta la commossa e partecipe rappresentazione di un gesto. Vuole schierare intorno a sé alcuni uomini e ci dà delle belle pose monumentali, degne di un'interessante gipsoteca<sup>191</sup>.

---

<sup>187</sup> Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere* cit., p. 116.

<sup>188</sup> Ivi, p. 211.

<sup>189</sup> Ivi, p. 211.

<sup>190</sup> Montale, *Umberto Saba* cit., p. 126.

<sup>191</sup> Debenedetti, *Saggi critici. Prima serie* cit., p. 103.

Più che dei veri e propri personaggi, infatti, le figure dei *Prigioni* appaiono come dei tipi psicologici, ovvero delle rappresentazioni plastiche di aspetti ben precisi del carattere umano, che Saba cerca di restituire incarnati in forma ‘pura’, senza nessun tipo di spinta divergente. *I prigioni* sono privi di umanità e complessità perché ciascuno racchiude in sé un unico tratto psichico, che totalizza la loro natura e non genera alcuna dinamica interna.

Abbiamo già accennato come il drammaturgo sia portato a energiche semplificazioni per afferrare i lineamenti visibili, riconoscibili dei suoi personaggi; insomma, a trovare un’immagine semplificata, a cui possa poi affidare, senza tema che esso sfugga, tutta la possibile complessità<sup>192</sup>.

Seguendo Saba, propongo di chiamare questo tipo di figure «obbiettivazioni» («Come *I prigioni*, le *Fanciulle* appartengono alle obbiettivazioni di Saba»<sup>193</sup>), consistenti nell’ipostatizzazione di un tratto psicologico, come avviene nei *Prigioni*, ma anche in *Fanciulle*:

Oh quanto amor nei suoi sdegni nasconde  
questa che invan tu molci,  
che se le dici dolci  
cose con una mossa ti risponde.

Più t’ama e più nel suo poco si stringe,  
da nemico ti tratta. Non è che finga; è fatta  
così Malvina; se adora respinge.

Solo a taluno ell’è cortese a dare  
tutto di sé, fin’anco  
un sorriso. È allo stanco  
della vita, a chi ha sol certezze amare.

Ma nel sogno, nel sogno che dismente  
la veglia, e annuncia il vero,  
non un caduto, un fiero,

---

<sup>192</sup> Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento* cit., pp. 153-154.

<sup>193</sup> Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere* cit., p. 215.



per dargli amore si foggia, un vincente.

In testi come questo, infatti, la figura femminile viene mostrata esclusivamente come oggetto di desiderio, senza poter mai diventare soggetto autonomo. La figura finisce dunque per obbiettivare un *topos* tra i più triti – la donna che si sottrae all'uomo amato – componendo un bozzetto piuttosto stereotipato, che solo la strofa finale (l'arrendevolezza verso «chi ha sol certezze amare» nasconde in realtà il desiderio di un uomo forte e «vincente») riesce a movimentare. Nel complesso, tuttavia, in *Fanciulle* non si delinea nessun personaggio degno di questo nome: il dominio assoluto dell'io e del suo desiderio, infatti, rendono le donne cantate degli oggetti intercambiabili e non individuati, ogni riferimento o caratterizzazione puntuale si stemperano in un'atmosfera di indefinitezza umana che pervade per intero la raccolta. L'unica eccezione, dovuta in verità più ai rapporti intertestuali che al contenuto dei testi in sé, è rappresentata dai componimenti in cui la protagonista è Chiaretta, la quale, potendo contare su una storia testuale di una certa estensione, e perciò essendo già dotata di una propria fisionomia riconoscibile, acquista nuove sfumature e si arricchisce come personaggio.

Piuttosto differente – benché comunque da includere tra le figure-obiettivazioni – è il caso di *Preludio e fughe*, dove le voci che si alternano e dialogano all'interno dei testi sono esplicitamente costruite da Saba come una personificazione di istanze psichiche in contrasto tra loro. Drammatizzando la propria vita interiore, Saba opera una mimesi formale delle proprie scissioni («Le voci sono, in realtà, la voce di Saba»<sup>194</sup>), ma anche della propria tensione verso una riconciliazione.

*Terza fuga*

*Mi levo come in un giardino ameno  
un gioco d'acque;  
che in un tempo, in un tempo più sereno,  
mi piacque.*

*Il sole scherza tra le gocce e il vento  
ne sparge intorno;  
ma fu il diletto, il diletto ora spento  
d'un giorno.*

---

<sup>194</sup> Ivi, p. 247.

*Fiorisco come al verde Aprile un prato  
presso un ruscello.*

Chi sa che il mondo non è che un larvato  
macello,

come può rallegrarsi ai prati verdi,  
al breve Aprile?

*Se tu in un cieco dolore ti perdi,  
e vile,*

*per te mi vestirò di neri panni,  
e sarò triste.*

La mia tristezza non farà ai tuoi danni  
conquiste.

Ascolta, Eco gentile, ascolta il vero  
che viene dietro,  
che viene in fondo ad ogni mio pensiero  
più tetro.

Io lo so che la vita, oltre il dolore,  
è più che un bene.  
*Le angosce allora io ne dirò, il furore,  
le pene;*

*che sono la tua Eco, ed il segreto  
è in me delle tue paci.  
Del tuo pensiero quello ti ripeto  
che taci.*

Com'è evidente, le voci di *Preludio e fughe* non sono dei personaggi individuati, bensì delle obbiettivazioni di contenuti speculari, e pertanto risultano sprovviste di una propria identità riconoscibile: ciascuna voce infatti è dotata esclusivamente di un valore posizionale, che consiste nel fronteggiare incessantemente l'altra – o le altre, nei casi delle fughe a tre voci. Ogni istanza appare dunque separata e al contempo in relazione con le altre. Per questa ragione, all'interno di *Preludio e fughe* ciò che conta non è tanto la

caratterizzazione delle singole parti, quanto la dinamica che anima i loro rapporti. In un testo come la *Terza fuga*, ad esempio, colpisce il passaggio tra la terza e la quarta strofa, in cui la seconda voce interrompe lo schema seguito fino a quel punto – i primi due versi delle quartine alla prima voce, gli ultimi due alla seconda – per porre la questione cruciale: «Chi sa che il mondo non è che un larvato / macello, // come può rallegrarsi ai prati verdi, / al breve Aprile?». Com'è possibile lasciarsi andare alla gioia sapendo che la vita è pervasa dal dolore? Questa domanda stravolge gli equilibri tra le due voci: la prima, la più disponibile al trasporto («*Fiorisco come al verde Aprile un prato / presso un ruscello*»), depono i suoi colori accesi per vestirsi di «*neri panni*», mentre la seconda, che fino a quel momento aveva assunto posizioni cupe e ombrose («*ma fu il diletto, il diletto ora spento / d'un giorno*»), si scioglie in una – non priva di ambivalenze – dichiarazione d'amore per la vita: «*Io lo so che la vita, oltre il dolore, / è più che un bene*». A questa apertura della seconda voce alla gioia, la prima risponde con una speculare concessione al dolore («*Le angosce allora io ne dirò, il furore, / le pene*»), definendo così un movimento circolare in cui ogni istanza è separata ma allo stesso tempo influenzata dall'altra. Se si volesse tentare di offrire una rappresentazione grafica di questo schema, che è costante in *Preludio e fughe*, mi sembra che si otterrebbe qualcosa di molto simile al *taijitu*, il simbolo dello yin e yang: ciò che caratterizza le obbiettivazioni di questa raccolta è infatti la ricerca di un equilibrio nella fluidità e nella conflittualità costante dei contenuti intimi, nonché della coesistenza tra molteplicità delle voci e unità dell'individuo a cui appartengono.

Con le figure-obbiettivazioni, tuttavia, non si assiste mai a una vera e propria fuoruscita dal proprio narcisismo, non c'è alcuna vera rappresentazione di un'alterità indipendente dall'io lirico.

La verità è che anche le «fughe» sono tramate, al pari di tutta la lirica di Saba, sulla narrazione, sul dramma psicologico e autobiografico, altrove più espresso, qui sottinteso. [...] Così le «fughe» non rappresentano, nel complesso dell'opera di Saba, che l'intermezzo musicale del dramma, la pensosa isola dove il poeta si ripiega sulla propria informe realtà sentimentale e ne raccoglie le vaghe e sparse voci dell'illusione del canto.

Al di fuori di questa parentesi melica, tuttavia, Saba si preoccupa costantemente di descrivere

l'uomo di fronte alla sua difficile giornata; e gli «altri», e il legame carnale che avvince il poeta ai viventi: l'unico sentimento che, nell'acerbo pessimismo di questa poesia, rappresenti una zona di calda e benefica luce<sup>195</sup>.

La «simpatia umana»<sup>196</sup> provata da Saba nei confronti degli «altri» porta dunque alla costruzione di un secondo tipo di figure, che stavolta possiamo definire come vere e proprie figure-personaggi. Rispetto alle obbiettivazioni, ciò che le caratterizza è la loro riconoscibilità (sono sempre dotate di nome proprio), il loro spessore umano (hanno una psicologia e una vicenda personale), la facoltà di parola (comunicano impiegando tratti lessicali e stilistici peculiari, in certi casi molto marcati, che si differenziano dal discorso dell'io). Questi personaggi non sono semplici oggetti di desiderio o di osservazione, ma si comportano come soggetti, hanno capacità di agire e di esprimere pensieri che possono anche andare contrasto con quelli dell'io.

L'esempio più eclatante di tutto ciò si ritrova, naturalmente, in Lina, la deuteragonista del *Canzoniere*, che dopo qualche sporadica apparizione nei *Versi militari*, ben presto si delinea come una figura autonoma e complessa.

A partire da *Trieste e una donna*, Lina è pienamente se stessa; sfugge a qualsiasi assimilazione e assume il carattere di una alterità necessaria che modifica lo statuto e la struttura del soggetto; è lei che lo situa nel mondo, che fonda la sua esistenza, gli dà forma e confini. Il protagonista del *Canzoniere* si trova sottoposto a un regime completamente diverso; non dispone più di poteri indiscriminati, deve scendere a patti. Lina pone un limite all'assimilazione alla rielaborazione del mondo<sup>197</sup>.

Costruire un grande libro di poesia con il tu in presenza è un'iniziativa non solo recisamente anticlassicista<sup>198</sup>, ma anche essenziale per l'operazione di ampliamento del materiale poetabile compiuta da Saba. La presenza fisica della donna amata, infatti, impone di includere nel discorso una serie di scenari quotidiani, intimi o erotici che, nelle raccolte con il tu *in absentia*, potevano continuare a essere aggirati, di fatto lasciando intatta una secolare interdizione nella partizione del sensibile. Inoltre, il discorso di Lavagetto mette bene in luce come la costruzione dei personaggi, e in particolare di

---

<sup>195</sup> Solmi, *Scrittori negli anni* cit., pp. 137-138. Il riferimento vale anche per la citazione precedente.

<sup>196</sup> Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere* cit., p. 137.

<sup>197</sup> Lavagetto, *La gallina di Saba* cit., p. 94.

<sup>198</sup> Scaffai, *Il poeta e il suo libro* cit., p. 46.

personaggi forti come Lina, permette di aggirare i rischi di un eccessivo egocentrismo lirico, poiché, costringendo l'io alla relazione, lo sottrae ai rischi dell'assoluto o dell'indefinito e lo radica all'interno di un contesto umano. I personaggi rappresentano un'esteriorità viva, indisponibile alla sottomissione: chiedono spazio e parola, e l'io, per concederglieli, non può che farsi da parte, anche se solo per pochi istanti. In certi casi, Lina è in grado di smascherare il protagonista del *Canzoniere*, di opporre al suo discorso un altro discorso, e alla sua visione un'altra visione. Ad esempio, in *Nuovi versi alla Lina*, 7 Saba si chiedeva:

[...]

come hai potuto tu con la tua bella  
faccia, di tanta nobiltà soffusa,  
serbar sì addentro quell'infamia chiusa  
nel cuore, adulterare i baci e il pianto,  
mentirmi ogni carezza, in tuo pensiero  
esser non mia, vivendo a me d'accanto?

[...]

Nella poesia precedente, tuttavia, Lina aveva fornito una versione differente dell'accaduto:

[...]

Dice: Non sono stata io no vigliacca,  
io una povera donna, io non pur bella  
forse, ma certo troppo combattuta.  
Dice: Sei tu, sei tu che m'hai perduta!

In questa maniera, le parole dell'io vengono relativizzate, il suo sguardo sulla vicenda non è più totalizzante, ma c'è un altro sguardo che lo contrasta, offrendo una diversa interpretazione dei fatti: «Lina [...] costringe Saba a un rapporto frontale, lo mette al presente, gli annulla pian piano ogni stratagemma»<sup>199</sup>.

Inoltre, a Lina – così come ad altri personaggi importanti del *Canzoniere*, come Linuccia o Chiaretta – è concesso un privilegio simile a quello che Saba riserva al proprio io lirico, e cioè il privilegio di non coincidere sempre con sé stessa, di essere contraddittoria e

---

<sup>199</sup> Lavagetto, *La gallina di Saba* cit., p. 95.

molteplice. Il «miracolo della mutevole identità di Lina»<sup>200</sup>, che secondo Lavagetto è il centro della poesia *A mia moglie*, è un elemento essenziale che contribuisce a rendere viva e psicologicamente credibile la figura della donna amata.

*Nuovi versi alla Lina, 6*

Io sono il prigioniero in riva al mare,  
cui l'acqua entrava nella tonda cella,  
che per non affogare  
senza posa doveva lavorare  
a ricacciarla onde torna in eterno,  
come te, come te che a volte a scherno  
mi prendi, ed altra quasi pia sorella  
mi siedì accanto, mi segui per via;  
[...]

Proprio come l'io sabiano, anche il personaggio di Lina è sottoposto a un processo ininterrotto di oscillazione interiore, che si manifesta non solo, a livello sincronico, nella conflittualità di pulsioni contemporanee, ma anche, a livello diacronico, nell'evoluzione del personaggio nel corso delle raccolte. Basti pensare, ad esempio, alla differenza che separa le prime apparizioni della donna, quando è ancora Lina-fidanzata (*Versi militari*, 3), da quelle successive della Lina-moglie (*L'appassionata*, da *Trieste e una donna*).

Ed io, se a volte di sì aspra vita  
soffro, che i sensi ne son tutti offesi;  
credi, non è la gravezza dei pesi,  
è l'inutilità della fatica.

E tu questo lo sai, mia bella amica;  
sai come in breve a consolarmi appresi.  
Lina cui poco detti e molto chiesi  
penso, e rinnovo la querela antica.

«Saperti amante e non poterti avere,

---

<sup>200</sup> Ivi, p. 66.

star lontano da te quando in cor m'ardi,  
aver la lingua e non poter parlare,

udir quest'acqua e non chinarsi a bere,  
correre in riga quando a lenti e tardi  
passi vorrei pensosamente andare».

### *L'appassionata*

Tu hai come il dono della santità.  
Nacque con te, ti segue ove ti porta  
la passione,  
fa dei peccati tuoi opere buone,  
d'ogni giudizio ti rimanda assolta.

Questa grazia che a te fors'anco è ignota  
è il nostro amore, è la tua verità.  
Quanto riguardi tosto a te si vota,  
offre a te la sua vita.  
Dell'inferta ferita  
poi sanguini così dentro il tuo cuore,  
che si chiede perdono a te, o devota,  
o appassionata, o pura  
sempre quanto la più giusta creatura;  
che perderti volessi non lo puoi  
di cui s'amano i falli perché tuoi.

La tua voce che a me giunge più amara  
e più impregnata dell'intima ambascia,  
si ascolta come una musica bassa,  
come una lenta musica di chiesa.  
Nell'anima che tu, innocente, hai lesa  
strana dolcezza lascia,  
pure al ricordo, la tua voce amara.

Rispetto alla Lina-fidanzata, la Lina-moglie è una figura molto più a fuoco, lo sguardo di Saba riesce a spingersi molto più addentro alla psicologia del personaggio, che, con l'accumularsi del materiale, risulta sempre meno stereotipato.

Le oscillazioni di Lina, naturalmente, sono legate non solo alla sua caratterizzazione, ma anche alla qualità dello sguardo che l'io lirico le rivolge, e dunque al tenore della relazione che, in un dato momento, lega i due amanti. Si noti, ad esempio, quanto ampia sia la distanza tra due testi di *Trieste e una donna*, uno precedente al tradimento di Lina (*La bugiarda*), e uno successivo (il sopracitato *Nuovi versi alla Lina*, 7):

*La bugiarda*

Perché arrossire? Io credo  
pure alle tue bugie.  
Hanno più religione delle mie  
verità; che se a volte in esse io vedo  
ghiaccio bevande di ardente calore  
che consolano e crescono la sete;  
[...]

Le menzogne della giovane moglie, che dopo la scoperta del tradimento vengono vissute da Saba con sconcerto e rimprovero, nella fase precedente sono quasi esaltate come un'emanazione di femminilità che tocca il cuore del poeta e, con movimento paradossale, riconfermano la purezza della creatura Lina, le cui bugie sono interpretate come un gesto così naturale, da essere del tutto privo di malizia:

Or tu dunque rallegrati. Io credo  
solo alle tue bugie.  
La tua voce ha le vie  
del mio cuore; né in te ricerco traccia  
di colpa; anzi più pura  
ti vedono nel male gli occhi miei.  
Altro dirti poss'io se da natura  
fatta così femminilmente sei?



Nelle sue ultime apparizioni, invece, Lina ha perso la carica sensuale e quel misto tra crudeltà e tenerezza che aveva caratterizzato le sue prime apparizioni, e si fa più inerme e livorosa.

*Lina e la coinquilina*

La vita ti racconto una e che tutto  
in lei si tiene.

Tu puoi questo ascoltare ed anche il bene  
togliermi di una breve ora, la pace  
sua illusoria. Nutrire  
odio non giusto per un'altra donna  
(sempre diversa e sempre in te la stessa).  
Era un giorno tua madre; oggi, mia Lina,  
ha un altro nome. «Al bollitore – dici –  
mi lascia sola una fiamma». Non dici:  
«So che hai ragione; so che sempre un poco  
ho raspato nei tuoi paraggi». Povera,  
vecchia e stanca, gallina.

L'insofferenza verso le condizioni materiali di vita non le impediscono tuttavia di adottare un atteggiamento di inedita pietà nei confronti del marito nevrotico, verso cui riesce a essere più comprensiva. Questa novità appare particolarmente evidente se si confrontano testi come *La moglie (Trieste e una donna)* e *Lina e la canarina azzurra (Quasi un racconto)*:

*La moglie*

«E così – dice – è così che mi torni.  
Non un bacio per me, non un sorriso  
per tua figlia; stai lì, muto, in disparte;  
si direbbe, a vederti, che tu hai l'arte  
di distruggerti. Ed io... guardami in viso,  
guarda, se alle parole mie non credi,  
questi solchi che v'ha lasciato il pianto.

Ero qui sola ad aspettarti; intanto  
la nostra casa io l'ho rimessa, vedi?  
come nel primo giorno.  
Ma tu già non m'ascolti. Che passione,  
e che rabbia mi fai!  
Non s'ha il diritto, sai,  
quando si vive con altre persone,  
di tenere per sé le proprie pene;  
bisogna raccontarle, farne parte  
ai nostri cari che vivono in noi  
e di noi».

*Lina e la canarina azzurra*

«Come a lei t'avvicini emette chiari  
argentini suoi ciu così ploranti  
che ti feriscono l'anima. Pianti  
che vengono dal fondo della vita,  
dell'esistere, e trovano la gola  
sua d'uccelletta». «I suoi non sono pianti –  
mi dice Lina – tu esageri». Mai,  
se parla a mio conforto, le ho creduto.

Ed una falsa pietà mi ha perduto.

Lina-giovane moglie appare generalmente dura verso le idiosincrasie del marito: il suo desiderio è quello di normalizzare la vita familiare, difendendo l'ordine dell'universo domestico che le ombrosità e l'incostanza umorale di Saba rischiano di far implodere. La vecchia Lina, al contrario, non solo ha meno per cui lottare, ha perso le forze e la carica combattiva della maturità, ma trascorre anche la maggior parte del suo tempo lontano dal marito, che torna a Trieste solo per brevi periodi. La distanza e la rassegnazione ne accrescono dunque la tenerezza e moltiplicano i gesti e le parole di pietà – anche se, come nel caso sopra riportato, è una pietà che non sortisce grandi effetti benefici.

In ogni caso, oltre a Lina – cui ho dedicato maggior spazio per mostrarne la complessità della costruzione – il *Canzoniere* è ricco di personaggi che, pur non possedendo la stessa

ampiezza di sviluppo e molteplicità di sfumature, costituiscono comunque delle figure ben individuate e vive. L'intuito psicologico di Saba e la capienza del suo sguardo fanno sì che anche le semplici comparse (Nino, Zaccaria, Carletto, ecc.) abbiano un loro *ethos*, una loro riconoscibilità e una collocazione sociologica. Nel *Canzoniere* persino i personaggi più esili, pur essendo privi di nome proprio, hanno una propria caratterizzazione e fisionomia: a Saba sono sufficienti poche pennellate per ritrarre delle figure credibili, se non a tutto tondo, per lo meno dotate di un certo rilievo. Si veda ad esempio un personaggio come quello del *Capitano (Versi militari)*, cui è dedicato un doppio sonetto:

Se più non posso senza lei pensare  
rea soldatesca ai piedi della croce,  
così chiara campana è la sua voce  
che un giorno soffrirò di non udirla.

Fra questi che non san che maledirla  
se a volte resto a quella voce sordo,  
è che a rendere il gran volto l'accordo  
cerco che ancor non saprei qui fermare.

Sol quando a sera andarmene soletto  
potrò, più non temendo l'importuna  
tromba, che chiama: Picchetto, picchetto!;

mi verrà fatto di fermare in una  
strofa, in un verso, quel suo aspetto un poco  
di Farinata... Ma ben più che il fuoco

dell'Eterno la cruccia: una fratina  
gente dai volti ebei o cagnazzi.  
Davanti a quei noiosi vecchi pazzi  
star sull'attenti peggio di un coscritto!

Mai un'ardita impresa, un bel delitto.  
Solo la pace, solo la tempesta  
che brontola e non scoppia, solo questa

parodia della gran carneficina.

Uno che a saccheggiare in grande è nato,  
vederlo qui, che ad aggravarli spia  
i fantaccini della compagnia!

Oh, tanto il suo destino è dei più avversi,  
che darei, per saperla liberato,  
se non tutti, metà di questi versi.

La descrizione di questo «Farinata» avvolto non dalle fiamme, ma dalla mediocrità della vita militare nel corso degli addestramenti, è uno splendido esempio della sensibilità psicologica sabiana e del rapporto profondo e costante che l'io intrattiene con le sue figure: sono molteplici infatti le apostrofi che il fantaccino Saba rivolge al suo capitano dandogli del lei («Se più non posso senza lei pensare»). L'io che osserva il personaggio, dunque, non si fa da parte, ma denuncia continuamente la propria presenza, lasciando intuire i sentimenti che suscita in lui la figura del capitano. Infatti, accanto a un certo astio, condiviso dai commilitoni, nei confronti degli ordini e dei controlli del superiore («ad aggravarli spia / i fantaccini della compagnia!»), emerge con forza il moto di pietà – forse non totalmente privo di un tocco d'ironia – verso un uomo energico costretto all'inazione («Mai un'ardita impresa, un bel delitto. / Solo la pace, solo la tempesta / che brontola e non scoppia, solo questa / parodia della gran carneficina»). Saba comprende perfettamente che le angherie del capitano sono il frutto di una frustrazione, di una forza inespressa che si sfoga sui sottoposti.

Figure come questa emergono continuamente dalle pagine del *Canzoniere* e, benché prese individualmente rivestano un ruolo secondario, nel complesso mi sembrano svolgere una funzione essenziale all'interno dell'opera: dietro ai grandi personaggi sabiani (Lina, Linuccia, Chiaretta, la nutrice, ecc.) si staglia infatti una folla di uomini e donne su cui, per pochi istanti ma con generosità, lo sguardo del poeta si posa e ci restituisce la visione di un'umanità varia, ricca, interessante. L'esistenza di questa rappresentanza umana corpuscolare e diffusa nell'intera opera di Saba ci riconferma, se ce ne fosse stato bisogno, che «Come per nessun altro poeta del nostro tempo, la tribù umana esiste per lui e occupa tutto intero l'orizzonte»<sup>201</sup>.

---

<sup>201</sup> Fortini, *I poeti del Novecento* cit., p. 70.

Saba dunque sa immergersi nel mondo umano per estrarne frammenti preziosi, con i quali costruisce i suoi personaggi poetici. In questa maniera, riesce a portare al limite – pur senza oltrepassarlo – il tradizionale approccio monologico della lirica, all'interno del quale si era soliti far esistere un solo universo emotivo, linguistico e mentale. Ponendosi in relazione con esseri diversi ma fondamentali per l'io, Saba incrina questo monologismo, espandendo le possibilità della lirica di rappresentare i pensieri e i moti interiori dell'altro.

Certo è che, collocandosi all'interno del genere lirico, anche l'operazione sabiana è sottoposta ai limiti intrinseci che perimetrano l'indipendenza dei personaggi e, benché siano ben individuati e caratterizzati, li costringono inevitabilmente ad essere parte di un flusso discorsivo più ampio e totalizzante, quello dell'io lirico, che li ingloba e concede loro spazi di libertà residuali.

Lo stile poetico è convenzionalmente staccato da ogni interazione con la parola altrui, da ogni sguardo gettato sulla parola altrui. Altrettanto estraneo allo stile poetico è una qualsiasi sguardo rivolto alle lingue altrui, alla possibilità di un altro vocabolario, di un'altra semantica, di altre forme sintattiche, ecc., alla possibilità di altri punti di vista linguistici. [...] Questo non significa, naturalmente, che la pluridiscorsività o persino l'eterolinguismo non possa affatto entrare nell'opera poetica. È vero che queste possibilità sono limitate: un certo spazio per la pluridiscorsività c'è soltanto nei generi poetici «inferiori»: satirici, comici, ecc. Eppure la pluridiscorsività (le altre lingue ideologico-sociali) può essere introdotta anche nei generi puramente poetici, soprattutto nei discorsi dei personaggi. Ma qui essa è oggettivata. Qui essa, in sostanza, è presentata come una *cosa* e non si trova su *uno stesso* piano con la lingua effettiva dell'opera: è un gesto raffigurato del personaggio e non parola raffigurante. Gli elementi della pluridiscorsività entrano qui non coi diritti di un'altra lingua, che porta i suoi particolari punti di vista e nella quale si può dire qualcosa che non si può dire nella propria lingua, ma coi diritti della cosa raffigurata<sup>202</sup>.

Benché l'architettura dei testi sabiani risenta profondamente e quasi costantemente di un solido impianto drammaturgico, questo tuttavia non serve a redimere le figure del *Canzoniere* dalla tirannia dell'io e del suo sguardo sul mondo. Per questo motivo – anche quando i personaggi prendono parola, diventano soggetti dell'enunciazione e si oppongono all'io – resta sempre chiara e inscalfibile la gerarchia tra le voci, il loro statuto e la loro funzione. Il discorso dei personaggi appare infatti «oggettivato», non ha lo stesso

---

<sup>202</sup> M.M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, trad. it. P. Rossana, Torino, Einaudi, 2001, pp. 93-95.

potere del discorso dell'io (che è un discorso «raffigurante»), ma è semplicemente una cosa «raffigurata». Secondo Bachtin, queste limitazioni della lirica vengono superate solamente all'interno del romanzo, genere massimamente accogliente e aperto alla pluridiscorsività, nel quale le parole dei personaggi possono raffigurare altri oggetti o altre figure e, pertanto, possono collocarsi allo stesso grado gerarchico delle parole del narratore.

E tuttavia, nonostante questi limiti intrinseci alla rappresentazione dell'alterità nella lirica, l'istinto drammaturgico e la postura socievole assunta da Saba si riveleranno particolarmente preziosi per il rinnovamento della lirica che avrà luogo nel secondo dopoguerra: la costruzione di personaggi differenti dall'io, infatti, verrà impiegata come una delle soluzioni più efficaci per arginare il narcisismo lirico che aveva caratterizzato la poesia italiana precedente al conflitto. Porre l'io in relazione con figure socialmente e psicologicamente individuate, o comunque dotate di un ruolo ben preciso all'interno della 'messa in scena' poetica, consente infatti alla lirica di includere delle forme di alterità, infrangendo così l'assolutezza delle poetiche ermetiche e postsimboliste.

Particolarmente fortunata sarà la ripresa del tu in presenza, con la conseguente rappresentazione di scenari quotidiani e domestici che costituiscono il contesto della relazione. Come vedremo meglio nella terza parte, tutto ciò denota un rinnovamento non solo dei processi di elaborazione formale e inventivi, ma anche, e in più in generale, della «percezione stessa del mestiere di scrivere in rapporto al reale»<sup>203</sup>.

---

<sup>203</sup> Scaffai, *Il poeta e il suo libro* cit., p. 47.

## Penna e Saba

### Lingua e forme

Tra gli autori in cui agisce la funzione Saba, Penna rappresenta certamente il caso più precoce, ma anche più scivoloso, in primo luogo perché il *Canzoniere* letto e ripreso da Penna presenta delle differenze rispetto a quello che leggiamo noi oggi, nella sua versione finale. Bisogna anche tener presente che il rapporto tra i due poeti non è unidirezionale, dal più anziano al più giovane, ma si assiste, soprattutto per raccolte come *Parole o Mediterranee*, al fenomeno dei «prestiti di ritorno», che riguardano soprattutto l'impostazione strofica, una certa levigatura metrica – per cui Saba riduce il tasso di incidenza di cesure forti o *enjambement* che avevano caratterizzato la sua precedente produzione non melica – e uno sveltimento dei nessi logici della frase. A questo proposito, il modello della poesia penniana – che Saba leggeva in rivista o nella corrispondenza privata con Penna – non agisce in solitaria, ma coopera con un breve e del tutto idiosincratico avvicinamento di Saba a Ungaretti, così come con la lettura dei primi mottetti, anche questi pubblicati in rivista. Come si capirà, nel corso di queste pagine mi limiterò a ricostruire l'influsso esercitato dal *Canzoniere* sull'opera penniana, accennando solo rapidamente ad alcuni aspetti del processo contrario.

Sappiamo con certezza che Penna entrò in contatto con la poesia di Saba in gioventù, probabilmente intorno agli anni 1927-1928: «Lessi molto presto tre cose: gli *Ossi di seppia* di Montale, *Senilità* di Svevo, e Saba»<sup>1</sup>. Sappiamo anche, tuttavia, che la produzione giovanile di Penna si svolge tutta sotto il segno dell'influenza simbolista – in particolare del simbolismo francese (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé), ma anche di D'Annunzio – che agisce tanto sulla lingua, quanto sulla selezione di *topoi* e temi trattati. L'adesione di Penna a un simbolismo vissuto principalmente nelle sfumature del maledettismo, o come ricerca dell'estasi allucinata, finisce però per raffreddarsi intorno al 1926. I modelli francesi, per lo meno nella reinterpretazione francamente adolescenziale che ne aveva dato il giovane poeta, comportavano un attaccamento compiaciuto al proprio malessere, un crogiolarsi nella propria malattia che ben presto

---

<sup>1</sup> S. Penna, *Autoritratti, note critiche, interviste*, in *Poesie, prose e diari*, a cura di R. Deidier, Milano, Mondadori, 2017, p. 760.

Penna sente il bisogno di oltrepassare. Stando alle sue riflessioni poetiche, la sua arte dovrà invece orientarsi verso la ricerca del piacere, di salute e di luce.

C'è ora nel mio cuore convalescente  
l'attesa di una chiara  
voluttà d'azzurro  
una calma nostalgia  
di antichi risvegli luminosi alla mattina.  
E l'anima mollemente s'adagia  
in questa sanità di sensazioni.  
Addio Wilde, Poe, Baudelaire  
malefici assistenti  
del mio cuore malato di nevrosi,  
magnifici tormentatori  
di chiusi uragani di passione.  
Addio, cari amici di ieri  
io sono infine guarito  
e sarò nuovo da oggi.  
Non più desidero la magica sera  
eccitatrice a mille voluttà morbose,  
non più gioisco satanicamente  
del mio stesso dolore  
fatto di nulla e pur grande come l'infinito  
e com'esso misterioso.  
Era allora il risveglio  
uno stupido e vano ritorno  
alla realtà che non è bellezza  
era una sorda rabbia noiosa  
e solo viveva il mio spasimo:  
l'attesa della sera.  
Ma ora sono guarito e sento un acuto bisogno  
di sole, di cielo e di colore...  
Addio Baudelaire, io più non t'amo  
se torno al mio caro D'Annunzio adolescente  
lascerò i tuoi oscuri turiboli  
per tuffarmi, con un ardore che i miei  
anni reclamano, nell'azzurro del cielo e



del mare.

Una dichiarazione di poetica come questa (che risale al gennaio del 1926) è interessante innanzitutto perché, nel progetto penniano, si intravede la stessa «aspirazione alla salute» che attraversa il *Canzoniere*, e dunque la stessa intenzione di sublimare nell'arte la nevrosi. Tuttavia, bisogna anche notare come il desiderio di Penna di uscire da un certo stile, che porta con sé una disposizione d'animo e una partizione del sensibile ben determinate, si arena di fronte alla mancanza di una nuova lingua che sia in grado di esprimere i nuovi contenuti. L'autore indugia volentieri su una retorica ancora riconducibile al modo simbolista («la magica sera / eccitatrice a mille voluttà morbose», «lascero i tuoi oscuri turiboli»), senza contare che la decisione finale di tornare «al mio caro D'Annunzio» indica chiaramente come i referenti penniani fossero ancora legati all'immaginario decadente. Il proposito formulato in questo testo, dunque, va interpretato semplicemente come uno scarto tonale ricercato da Penna, che cercava in D'Annunzio il modello non tanto per rivoluzionare il suo stile, quanto per aprire la sua poesia a sentimenti panici e gioiosi, ristabilendo una connessione libidica con la realtà esterna. Tuttavia, nonostante sussistano queste differenze macroscopiche rispetto al Penna maturo, bisogna anche notare che lo sguardo dell'autore ha già selezionato una serie di motivi essenziali ai suoi processi inventivi: la «calma nostalgia», il «risveglio», il «sole», il «cielo», il «mare» sono già tutti qui presenti, benché immersi nelle scorie della retorica dannunziana.

*C'è ora nel mio cuore convalescente* testimonia un'inquietudine poetica che il giovane Penna stava attraversando, ma che ancora non era giunta a una crisi formale, ovvero alla messa in questione dello stile e dell'impianto dei suoi testi. La vera svolta avverrà solo qualche anno più tardi, nel 1929, e avrà come protagonista proprio Umberto Saba. Verso la fine di novembre, infatti, Penna (sotto lo pseudonimo di Bino Antonione) invia al poeta triestino un gruppo di poesie, per avere un suo giudizio. La risposta di Saba arriva circa un mese più tardi:

Caro Signor Bino, a parte che pronunciare dei giudizi è cosa contraria alla mia natura; come vuole che possa dare un giudizio «completo» sopra un materiale scarso e insufficiente? Delle poesie che ha avuto la bontà di mandarmi, la prima (Sensazione) mi è sembrata deliziosa; meno – per diversi motivi – mi sono piaciute le altre. In tutte però, ed anche nei poemetti in prosa (genere che non è riuscito a nessuno; eccezion fatta per Baudelaire), ci sono momenti d'ispirazione, e non mancano pregi formali. [...] L'impressione che ho riportato dai suoi componimenti è che lei ha certamente

un diritto a scrivere e a scrivere versi; più di così non posso dirle, perché l'esperienza mi ha insegnato che se pochi sono quelli che promettono, quasi nessuno poi mantiene. Per resistere alla vita bisogna avere in noi stessi molto di molte cose, ed anche di disperato dolore. Non mi rimane che da ringraziarla per il dono che ha voluto farmi. E per concludere con un'immagine (già so che i poeti le amano) le dirò che la prima delle sue poesie mi è stata come un ramoscello verde che mi fosse pervenuto nel pieno di un rigido inverno. Affettuosi saluti. Saba<sup>2</sup>.

Il testo che Saba giudica come migliore tra i ricevuti, *Sensazione*, non è altro che *La vita... è ricordarsi di un risveglio*, che venne pubblicata da Penna senza il titolo. Da questo momento in poi, Penna non scriverà più poemetti, ma resterà ben centrato sulla 'sua' maniera, che gli si era rivelata improvvisamente e che, anche grazie al parere di Saba, riusciva adesso a riconoscere con maggior sicurezza.

Certo, non è da escludere che il triestino avesse rivisto qualcosa di sé in quella poesia. Non c'è dubbio, infatti, che Penna sia stato uno dei primi poeti italiani a comprendere e rielaborare la lezione del «“realismo” sabiano», avendo così la «capacità di anticipare esperienze poetiche di timbro realistico e anti-ermetico del dopoguerra, che in taluni casi diviene anche influenza sugli stessi sviluppi postbellici degli ermetici [in particolare Gatto]»<sup>3</sup>. In entrambi, dunque, era forte la consapevolezza di essere tra i pochi autori italiani dell'anteguerra del tutto estranei alla poetica e allo stile ermetici. Per questa ragione, Saba non solo esalta in Penna la stessa «spontaneità, l'ingenuità, il [...] bisogno di confidenza e di appoggio»<sup>4</sup> che rivendicava anche per i suoi testi, ma mette anche l'amico in guardia verso i rischi dell'oscurità poetica:

Le tue poesie hanno il profumo (insostituibile) della spontaneità. Vuoi diventare oscuro? Non credo che ci guadagneresti, in nessun senso. Se ti esprimi in geroglifici, nessuno ti legge; e poi anche i geroglifici sono oggi facili ad essere interpretati<sup>5</sup>.

Questi giudizi sabiani sono interessanti in primo luogo perché denotano la scelta di ben precise opzioni stilistiche e lessicali che accomunano i due poeti, distinguendoli dal resto della poesia italiana sia precedente che successiva al conflitto mondiale. Va detto con chiarezza, infatti, che di tutti gli autori interessati dalla funzione Saba, o comunque in

---

<sup>2</sup> Lettera riportata in E. Pecora, *Cronologia*, in S. Penna, *Poesie, prose e diari* cit., p. XCVIII.

<sup>3</sup> F. Fortini, *I poeti del Novecento*, Roma, Donzelli, 2017, p. XVII.

<sup>4</sup> U. Saba, *Lettere a Sandro Penna (1929-1940)*, a cura di R. Deidier, Milano, Archinto, 1997, p. 15.

<sup>5</sup> Ivi, p. 5.

generale influenzati dal *Canzoniere*, Penna è certamente il poeta linguisticamente più vicino al triestino.

È sempre da vedere come, Penna a parte, il modello sabiano abbia influito sui migliori della generazione poetica successiva, magari suggestivamente incrociato con quello più difficile e individualizzato di Montale. L'incrocio [...] è però – contro le prime impressioni – notevole proprio in Penna, che, detto alla buona, *versa spesso una sostanza linguistica «sabiana» entro contenuti metrici e strutturali «montaliani»* [...]<sup>6</sup>. (corsivo mio).

Per quanto riguarda la lingua, infatti, «non c'è in lui [Saba] tangenza alcuna con l'espressionismo vociano, anzi egli è l'unico grande del nostro Novecento, con Penna, del tutto privo di elementi espressionistici»<sup>7</sup>; in secondo luogo, e soprattutto, ciò che accomuna la lingua di questi due poeti è l'armonica commistione tra aulico e quotidiano<sup>8</sup> che Mengaldo aveva riconosciuto nel *Canzoniere*, ma che si ritrova anche all'interno dell'opera penniana:

appare lo straordinario equilibrio fra prosaicità e letterarietà, questa naturalezza del dire poetico che sono stati la grande conquista di Saba, in ciò ripetuto, a suo modo, solo da Sandro Penna<sup>9</sup>.

L'elemento aulico della poesia penniana è determinato pressoché dagli stessi caratteri che fanno l'aulicità di Saba: a partire dagli arcaismi grafici («su la riva», *Se la notte d'estate cede un poco*; «ne l'acqua morta», *M'hanno battuto. A te solo, fanciullo*. Da notare che nel *Canzoniere* del 1921 arcaismi grafici di questo tipo erano più frequenti che nelle edizioni successive) e le inversioni (soprattutto aggettivo-sostantivo: «nude belve», *Se sono malato vago tra la folla*; «Altro respira qui, dolce animale», *La luna di settembre su la buia*; «Oh desolato all'alba / volo di basse rondini», *Oh desolato all'alba*. In alcuni casi più rari anche verbo-soggetto: «Sorge sull'ultimo sudore il sole», *Se la notte d'estate cede un poco*) fino alle apocopi («In lui ricerco amor non vile», *Il mio fanciullo ha le piume leggere*), gli aulicismi (soprattutto per preposizioni e pronomi: «sovra» e «indi»,

---

<sup>6</sup> P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Quinta serie*, Roma, Carocci, 2017, p. 52.

<sup>7</sup> P.V. Mengaldo, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, il Mulino, 1989, pp. 200-201.

<sup>8</sup> F. Miliucci, *Sandro Penna e i pittori*, «Paragone», LXIX, 135-136-137, febbraio-giugno 2018, pp. 49-60, p. 52.

<sup>9</sup> Mengaldo, *Storia della lingua italiana. Il Novecento* cit., p. 206.

*Paesaggio*; «Ei nell'età gentile», *Piove sulla città. Piove sul campo*), ma anche il conservatorismo metrico e rimico.

C'è da dire che, pur essendo elementi comuni a entrambi gli autori, i tratti appena elencati hanno frequenze e finalità differenti nelle relative opere: ad esempio, Saba usa spesso le inversioni a scopo espressivo, per conferire al verso una certa intonazione; Penna, al contrario, possiede una gamma intonativa più ristretta, e generalmente impiega le inversioni al solo fine di soccorrere la rima:

Trovato ho il mio angioletto  
fra una losca platea.  
Fumava un sigaretto  
e gli occhi lustrati avea...

Per quanto riguarda gli elementi più quotidiani del lessico, spicca l'aggettivazione 'facile', anche questa in comune con Saba: «felice», «dolce», «chiaro», «calmo» sono frequentissimi, e in alcuni casi assumono addirittura il ruolo di parola-chiave. Appartenente a entrambi è anche l'uso dei diminutivi: «viuzze», *Ero per la città, fra le viuzze*; «fanciulletto», *Paesaggio*; «pastorello», *Qui brucio la mia vita. Fra le rare*; «bacetto», *Prenditi una ragazza, e piano piano* (questo termine potrebbe essere stato ripreso da Saba in *Canarina azzurra*: «saltò da te per un bacetto»). Peculiari di Penna sono invece quei termini appartenenti al registro scatologico o basso creaturale: «sputo», *Se sono vuoti gli alberi e il gennaio*; «Un ragazzo si stacca dalla mamma / e piscia», *La tomba del padre*; «orinatoio», *Nel fresco orinatoio della stazione*.

Come in Saba, dunque, anche in Penna l'apertura al lessico quotidiano accompagna l'ampliamento del materiale poetabile: nominando il basso e il prosastico, questi due autori aggirano il sistema di censure poetiche e contribuiscono a riconfigurare il sensibile lirico, rendendo visibile ciò che, prima di loro, non era possibile vedere a un poeta di stile non-comico. Al rafforzarsi del legame con il mondo della prosa corrisponde, inoltre, una proporzionale difesa della letterarietà, che si traduce nell'uso abbondante e diversificato degli aulicismi e nel conservatorismo metrico.

Pasolini fa discendere dallo psicogramma di Penna, – a cui attribuisce una psicologia «così profondamente lesa da funzionare quasi fuori dall'umano»; dotata di reazioni alle percezioni esterne assolutamente imprevedibili, autonome e perfette e insieme sfuggenti e sconcertanti, una psicologia insomma che produce «in modo diverso» –, la diagnosi del suo stile: libertà,

leggerezza, gratuità d'espressione, che non diventa però né sperimentale né innovativa, che non agisce sugli istituti. La ragione di questa sorta di irresponsabilità linguistica va cercata per Pasolini nel conformismo proprio dell'anormalità<sup>10</sup>.

È senz'altro vero che Penna, come Saba, impiega gli istituti formali come puntello per contenere le spinte divergenti dell'*inventio*, che lo portavano in direzione decisamente antitradizionale; il rispetto dei rituali conferisce ordine alla spinta erotica – e potenzialmente disgregatrice – che muove lo sguardo penniano, risolvendo la perversione in calma contemplazione. L'uso difensivo delle forme in Penna emerge con particolare chiarezza nel meccanismo di desublimazione discorsiva e risublimazione linguistica, che avevamo riconosciuto anche nella poesia sabiana. Nelle opere di entrambi gli autori, infatti, l'*inventio* liberata – soprattutto per quanto riguarda i riferimenti alla sessualità e alle funzioni corporali – viene controbilanciata dalla nobilitazione formale che smorza il potenziale impoetico di questi elementi e tutela la dignità lirica del dettato. Nel descrivere questo fenomeno, Garboli fa ricorso alla categoria spitzeriana di «sordina classica»<sup>11</sup> che, nel caso di Penna, assumerebbe le forme dell'eufemismo, della reticenza o dell'allusione. Come esempio, si veda la strofa finale di *L'estate se ne andò senza rumore*:

Lunga distesa sopra un muro nella  
canicola dormiva un'altra età.  
Nella mano stringeva il suo più caro  
oggetto. Non per pudore ch  non ha pudore  
il sonno, e il sogno   solo anche in citt .

In altri casi, la risublimazione avviene attraverso la copertura dei tropi, in particolare metafore e personificazioni:

La sala buia, anche se timidezza  
ti lega,   un paradiso  
ai tuoi sensi, fanciullo.  
Per quelle danze assurde,

---

<sup>10</sup> G. Nava, *La lingua di Penna*, «Paragone», 494, aprile 1991, pp. 52-69, p. 52.

<sup>11</sup> C. Garboli, *Penna, Montale e il desiderio*, Milano, Mondadori, 1996, p. 21. Il concetto di «sordina» o «smorzatura classica» viene descritto in L. Spitzer, *La smorzatura classica nello stile di Racine*, in *Saggi di critica stilistica*, Firenze, Sansoni, 1985, pp. 95-225.

fra quelle falsissime luci  
la tua vergine lussuria adesso canta.

Tuttavia, bisogna sottolineare come, a differenza che nel *Canzoniere*, la sordina classica di Penna presenta dei tratti di instabilità, e in certi casi sembra andare in cortocircuito, lasciando che la desublimazione discorsiva agisca senza troppe restrizioni:

*La rinuncia*

Ma quando fu perduto – e l’acqua intorno  
alla sua fine si fece più nera –  
libero e solo sulla riva accanto  
vide in un soffio di sole un ragazzo.  
Nudo piegato sulle gambe, usciva  
dal suo corpo la cosa giornaliera.  
Gridò più volte, e con minore angoscia  
si risentì nel mondo e nella noia.  
Guardò il sesso che apparve umile e assente.  
Altra cosa pendeva; e fu con gioia,  
quasi con gioia che guardò l’immota  
immagine invocata, come assente  
guardare alla sua fine, fu con gioia  
che in un guizzo felice entro di sé  
si chiuse ancora.

In un testo come questo, la smorzatura del materiale osceno viene demandata in parte a un eufemismo, che tuttavia non lascia dubbi su quale sia il vero oggetto del discorso («Nudo piegato sulle gambe, usciva / dal suo corpo la cosa giornaliera»); in parte, al sentimento di gioia evocato, dal quale promana un senso di castità e di contemplazione innocente, in forte contrasto con l’impostazione voyeuristica del testo.

In altri casi, infine, salta qualunque copertura lessicale, e solo la compostezza metrica e stilistica – sempre presente d’altronde – consente al testo di compensare il cedimento linguistico, riaffermando quel decoro formale che in Penna non viene mai meno.

*La tomba del padre*

Cimitero nell'est. Un sole insiste  
inutilmente sulla nuvolaglia.  
Un ragazzo si stacca dalla mamma  
e piscia verso il coro dei soldati  
sui campi desolati lieto e triste.

Come ha notato Garboli, questi esempi di abbassamento delle difese lessicali fanno pensare che molti degli eufemismi penniani, piuttosto che una deliberata scelta stilistica, vadano spiegati con la necessità di aggirare la censura fascista, che avrebbe impedito la pubblicazione di testi contenenti elementi osceni o scabrosi<sup>12</sup>. Questo fattore, benché certamente possa aver influito su alcune scelte dell'autore, non mi sembra comunque sufficiente a spiegare l'uso così frequente, ma anche così integrato nel sistema stilistico penniano, degli eufemismi, delle reticenze e delle allusioni. Bisogna dunque considerare questi tropi come degli ingranaggi che si inseriscono 'naturalmente' nel più generale meccanismo di risublimazione linguistica, il quale attraversa in profondità e segna l'intera produzione penniana.

Oltre a questi procedimenti stilistici, la poesia di Saba e quella di Penna sono accomunate dall'abbondante ricorso alle figure di ripetizione. Nella prima parte di questo lavoro avevamo notato che le iterazioni del *Canzoniere* hanno perlopiù una funzione enfatica, oppure di mimesi dell'oralità, e appaiono per questo legate a doppio filo con l'influenza che Saba ha ricevuto dal genere melodrammatico. Tutto al contrario, in Penna la ripetizione – che assume generalmente la forma di parallelismo, anafora o rima identica – crea spesso un effetto distensivo, o di leggero distacco dalla scena<sup>13</sup>.

Il mare è tutto azzurro.  
Il mare è tutto calmo.  
Nel cuore è quasi un urlo  
di gioia. E tutto è calmo.

In un testo come questo, le numerose ripetizioni («il mare», «calmo», «è» in tre versi su quattro nella medesima posizione), insieme a un andamento giambico quasi ipnotico per la sua ripetitività, una sintassi elementare, priva di connessioni complesse, e

---

<sup>12</sup> Garboli, *Penna, Montale e il desiderio* cit., pp. 77-78.

<sup>13</sup> Nava, *La lingua di Penna* cit., p. 56.

un'intonazione quasi sempre discendente a fine verso – con l'unica eccezione del v. 3; tutto ciò concorre a generare un'atmosfera onirica e al contempo a fornire un'espressione pacificata della propria vita interiore. All'interno di questo quadro, è piuttosto interessante la funzione svolta dal terzo periodo della poesia («Nel cuore è quasi un urlo / di gioia»), che movimentata l'intero componimento infrangendo i limiti del verso e producendo un'anomalia intonativa piuttosto vistosa, benché subito riassorbita nel verso successivo. Questo guizzo testimonia la straordinaria capacità di Penna di giocare con scarti minimi (l'intonazione, in questo caso, e la corrispondenza sintassi-verso), che negli ingranaggi minuti e perfetti dei suoi testi finiscono per assumere risonanze vaste e profonde.

In altri casi, estremamente significativi dal punto di vista della poetica penniana, le ripetizioni assumono la forma della tautologia, soprattutto quando il linguaggio sembra incepparsi di fronte a un accadimento intimo e gioioso, che Penna vuole restituirci non attraverso la precisione analitica, ma insistendo su uno o due termini essenziali.

*Ritornava il borghese alla sua casa*

[...]

Quando in fine apparì dietro l'altera  
espressione una luce limpidissima –

ma quanto limpida.

Tornò il borghese  
alla sua casa con la nuova luce.

*La luna di settembre sulla buia*

[...] Ma un tumulto  
di vita in me ripete antica vita.

Più vivo di così non sarò mai.

In alcuni casi le ripetizioni compongono un disegno quasi circolare:

Qui brucio la mia vita. Fra le rare



luci del vicoletto adesso appare  
un pastorello su di un mulo. Bruci  
tranquilla la mia vita a queste luci.

La tautologia in sé vive di uno statuto ambiguo poiché, da un lato, il suo significato è assolutamente nullo; dall'altro lato, proprio per il suo riferirsi a qualcosa che si chiarisce solo riaffermando sé stessa in maniera identica, è stata spesso utilizzata per significare la divinità, l'ineffabile, ciò che non può essere contenuto nel linguaggio ordinario. Come vedremo meglio in seguito, una simile ambiguità è costantemente presente nelle apparizioni penniane, che si caratterizzano per essere allo stesso tempo meravigliose e insignificanti.

Il fenomeno dell'iterazione in Penna si manifesta anche sotto forma di ripetizione fonica, ovvero attraverso la creazione di catene allitteranti:

*Mi nasconda la notte e il dolce vento*

[...]

Da casa mia cacciato e a te venuto  
mio romantico amico fiume lento.

Guardo il cielo e le nuvole e le luci  
degli uomini laggiù così lontani  
sempre da me. [...]

Questo tipo di ripetizione, solitamente unita a un ritmo con cadenze regolarissime, genera un effetto ipnotico e ricrea la sensazione di un mondo percepito immediatamente, tra sonno e veglia, approdando così a un esito derealizzante che riscatta la prosasticità del materiale inventivo e alimenta ulteriormente il meccanismo della risublimazione<sup>14</sup>.

Ad accomunare il sistema stilistico penniano con quello del *Canzoniere* c'è anche il frequente ricorso a ossimori e antitesi, i quali assumono un valore particolarmente pregnante poiché costituiscono la formalizzazione di un io franto e di una vita percepita come tensione irresolubile tra istanze polarizzate. L'«accettazione di una compresenza del male e del bene, del dolore e della gioia che contemporaneamente scandiscono ogni

---

<sup>14</sup> Nava, *La lingua di Penna* cit., p. 57.

esperienza»<sup>15</sup>, oltre a rimandare al modello nietzschiano comune a entrambi, testimonia una stessa concezione della vita interiore come disunita, costantemente attraversata da pulsioni contraddittorie. A questo proposito, è interessante notare come molte di queste antitesi ruotino attorno a motivi ricorrenti: «Mi fermavo / sorpreso dalla nuova voce, antica / voce felice» (*Ribrillava una strada, alta sul buio*); «L'anima mia che una sua pena ha vinta, / con occhi nuovi nell'antica sera» (*Dopo la tristezza*). In questo caso, l'accostamento di «nuovo» e «antico» è un *topos* comune a entrambi gli autori, per i quali la verità sull'uomo e sulle sue passioni di volta in volta mutevoli si radica sempre in un luogo originario, al quale resta eternamente fedele. Frequente in entrambi è anche il *topos* dell'impasto pulsionale, ovvero della compresenza di istinti aggressivi e attrazione erotica:

*Paesaggio*

[...]

Questi saluta a pugni amorosissimi,  
tira quegli alla mano e vuol giostrarlo.  
Indi abbracciati vanno verso il bosco  
sepolto fra le case popolari.

*L'ultima tenerezza*

Così ti vedo; e dopo tanta guerra,  
dopo tante per te notti affannose,  
dentro il mio cuore a Dio rendo amorose  
grazie per non averti ancora uccisa.

Allo stesso modo, ricorsiva nell'opera di entrambi è la coesistenza di gioia e dolore, felicità e angoscia:

*Ritorna dunque il tempo*

[...]

---

<sup>15</sup> Saba, *Lettere a Sandro Penna* cit., p. 97.

È tempo. Forse aggiorna  
e la mente vacilla.  
Ecco. E un'angoscia brilla  
piena di gioia in me.

*All'anima mia*

Dell'inesausta tua miseria godi.  
Tanto ti valga, anima mia, sapere;  
sì che il tuo male, null'altro, ti giovi.  
[...]

Altro motivo comune a Saba e Penna, che si manifesta attraverso una figura di antitesi, è l'esibita amoralità della pulsione amorosa, per cui Eros, con il suo tocco, purifica ciò che la morale cattolico-borghese considera peccaminoso e impuro: «Ma innocenti / peccati in me la pioggia riaccende», (*Piove sulla città. Piove sul campo*); «e maledire più non so il peccato / d'amor gentile» (*Il dolore*). Grazie alla loro operazione di riconfigurazione del sensibile, l'erotismo umano diventa «rispettabile quanto ogni altro argomento necessario alla rappresentazione del dramma reale; tanto più, anzi, è funzione di poesia tragica, essendo il primo elemento naturale delle relazioni e dell'amore»<sup>16</sup>.

Per quanto riguarda la metrica, abbiamo già accennato al conservatorismo delle misure che accomuna Saba e Penna; Debenedetti, in questo senso, ha parlato di una medesima «fisionomia ritmica»<sup>17</sup>, consistente nell'uso di un endecasillabo non alterato che li accomuna. Da questo punto di vista, non particolarmente importanti per Penna sono state, al contrario, le sezioni meliche del *Canzoniere*, caratterizzate da una versificazione breve e cantabile:

Saba non mi persuade più dove aspira a risultati più tecnici: diventa teso e impersonale. Le sue «fughe» ad esempio riportano ispirazioni che si indovinano genuine solo per la conoscenza

---

<sup>16</sup> E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, in *Opere*, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Milano, Mondadori, 1988, p. 1525.

<sup>17</sup> G. Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Garzanti, 2000, p. 177.

dell'opera totale del poeta. Ma quello sforzo di fare una poesia orchestrata avvilisce la semplicità elementare della sua ispirazione, che è tutta semplice terra o semplice carne<sup>18</sup>.

Anche la difesa dell'istituto della rima, praticata con regolarità tanto da Saba quanto da Penna, è un carattere saliente del loro conservatorismo formale, che li distingue in maniera netta delle coeve esperienze ermetiche<sup>19</sup>.

Tuttavia c'è anche da dire che non tutte le scelte metriche compiute da Penna si possono considerare conservative: infatti, pur non essendo accompagnata da una versificazione o da schemi rimici particolarmente innovativi, l'uso che fa Penna della strofa breve isolata o reduplicata, soprattutto della quartina, non ha un vero precedente nella poesia italiana e può essere accostata solo ai mottetti montaliani, che comunque furono composti e pubblicati molti anni dopo le prime prove penniane. Una simile delimitazione dello spazio strofico è assolutamente centrale per la poesia di Penna: in accordo con l'esaltazione postcrociana del frammento, nei suoi testi tutto è essenziale, non esistono dettagli secondari perché ogni cosa è in primo piano, come a mimare lo sguardo ossessionato del poeta, che si posa unicamente su ciò che per un istante lo inamora, dimenticando ogni altra cosa. E però, contemporaneamente, quel minimo di ampiezza strofica gli garantisce lo spazio per disegnare esili quadri narrativi, che distinguono in maniera macroscopica la poesia di Penna da qualunque altro tipo di poetica coeva che lavorasse sulla concentrazione verbale.

Uno dei pochi modelli – benché profondamente rifunzionalizzato – che si può individuare per le strofe penniane è il proprio *Canzoniere*, soprattutto per quanto riguarda le strofe di maggiore estensione (eptastiche, ottastiche, ennastiche e decastiche di endecasillabi)<sup>20</sup>. Particolarmente interessante è il caso di una strofa esastica come quella di *Un altro mondo si dischiude: un sogno*:

Un altro mondo si dischiude: un sogno  
fanciulla mia beata sotto il sole  
medesimo (oh gli antichi  
e dorati fanciulli). Un lieve sogno  
la vita...

---

<sup>18</sup> S. Penna, *Pagine di diario. 1922-1976*, in *Poesie, prose, diari* cit., p. 889.

<sup>19</sup> Saba, *Lettere a Sandro Penna* cit., p. 100.

<sup>20</sup> L. Marcuz, *Intertestualità nella poesia di Sandro Penna*, «Studi novecenteschi», 25, 1998, pp. 305-329, p. 308.

Ricordati di me dio dell'amore.

Un perfetto corrispettivo di questa struttura, con un unico trisillabo precedente alla chiusa che spezza la serie di endecasillabi, si ritrova nella *Stazione (Poesie scritte durante la guerra)*<sup>21</sup>:

La stazione ricordi, a notte, piena  
d'ultimi addii, di mal frenati pianti,  
che la tradotta in partenza affollava?  
Una trombetta giù in fondo suonava  
l'avanti;  
ed il tuo cuore, il tuo cuore agghiacciava.

Questa versione della strofa rappresenta la variazione di uno schema più frequente in Penna, nel quale il trisillabo occupa la posizione finale.

Se sono vuoti gli alberi e il gennaio  
comincia appena, a un puro sole brilla  
sulla ghiaia del parco ora deserto  
lo sputo del fanciullo ch'è passato  
forse correndo mosso dall'aprile  
lontano...

Una misura breve che Penna potrebbe aver appreso dal *Canzoniere* è forse la terzina isolata, sul modello di *Milano 1917 (Poesie scritte durante la guerra)*:

Per ogni via un soldato – un fante – zoppo  
va poggiato pian piano al suo bastone,  
che nella mano libera ha un fagotto.

Si può pensare che un testo come questo abbia colpito in profondità l'immaginario penniano, non solo per le misure (si veda a tal proposito l'affinità, anche rimica, con *Se torna il dolce miele sciroccale*), ma anche per il soggetto rappresentato e per il tipo di messa a fuoco cui va incontro.

---

<sup>21</sup> Ivi, p. 308.

C'è un solo poeta italiano in grado di inquadrare e risolvere il proprio contenuto poetico più rapidamente di quanto faccia Penna, ed è il primo Ungaretti. Bisogna dire, tuttavia, che l'autore dell'*Allegria* era del tutto libero dagli istinti difensivi che spingevano Penna a salvare certi dispositivi formali, arginando così le spinte centrifughe provenienti dalla nevrosi e dalla frustrazione di un desiderio perpetuamente offeso. Inoltre, la densità ungarettiana aveva il soccorso dei processi analogici, che rappresentano il principio connettivo basilare della sua poesia; Penna, al contrario, non si concede quasi mai questa libertà nei nessi: i pochi elementi che compongono i suoi testi interagiscono nel rispetto dei legami logici, le sue scene non sono mai avvolte nella vaghezza, ma tutte le cose assumono un profilo così pulito e netto da sembrare irreali. In questo senso, come vedremo meglio in seguito, se si può parlare di trasfigurazione (o meglio di mitizzazione) per le realtà descritte da Penna, è una trasfigurazione cui si giunge non attraverso un processo fantastico-analogico – ovvero stabilendo corrispondenze nuove tra oggetti e altri oggetti, oppure tra oggetti e stati interiori – ma per via di sottrazione, rimuovendo cioè ogni dettaglio e ogni nesso fuorché i due-tre di volta in volta essenziali e collocandoli in uno spazio che non è quello assoluto della lirica pura, ma piuttosto quello immaginario del desiderio.

Certo, nella poesia di Penna non sono del tutto assenti alcuni tipi di forzature logico-sintattiche riprese dalla grammatica ermetica. Solitamente, queste forzature hanno lo scopo di creare o rafforzare catene allitteranti; si veda ad esempio l'uso transitivo del verbo «salpare» in *La luna di settembre su la buia* («quasi lento / respiro di animale, nel silenzio, / *salpa la valle* se la luna sale»). Il procedimento analogico agisce in maniera più profonda in un testo come *Le nere scale della mia taverna*, che, per questa ragione, rappresenta un caso non completamente isolato di continuità con la retorica simbolista delle prove giovanili.

Le nere scale della mia taverna  
tu discendi tutto intriso di vento.  
I bei capelli caduti tu hai  
sugli occhi vivi in un mio firmamento  
remoto. [...]

Numerosi sono anche i casi di uso libero delle preposizioni, in particolare della preposizione «a», generalmente impiegata per sveltire il verso sacrificando, almeno in parte, il rigore logico della connessione: «Non rivedrò il paese ove la sera / cala *alla lenta*

*nebbia l'angelo del lavoro» (Non rivedrò il paese ove la sera, corsivo mio). Affine a questo, ma molto più rilevante dal punto di vista delle ricorrenze, è l'impiego del «ma» ingiustificato, che costituisce una cifra dello stile penniano. Tra i molti esempi possibili, si veda *La veneta piazzetta* (il corsivo nel testo è mio):*

La veneta piazzetta,  
antica e mesta, accoglie  
odor di mare. E voli  
di colombi. *Ma* resta  
nella memoria – e incanta  
di sé la luce – il volo  
del giovane ciclista  
vòlto all'amico: un soffio  
melodico: «Vai solo?»

Qui, come in molti altri testi penniani, il «ma» non svolge alcuna funzione avversativa, ma segnala uno scatto, un'accensione vitalistica o un'apparizione, che generalmente costituiscono il centro visivo o emotivo del componimento.

### **Un soggetto desiderante**

L'elemento da cui intendo partire per discutere le somiglianze tra il soggetto lirico del *Canzoniere* e quello delle poesie penniane è ciò che Saba definisce «la brama». Nel corso delle pagine che seguono, mi riferirò a questo concetto chiamandolo «il desiderio», e considerandolo come un tratto fondante delle personalità risultanti dalle opere dei due poeti. Il fatto che i rapporti esistenti tra io lirico e mondo, tanto in Penna quanto in Saba, si svolgano sotto il segno e la spinta assidua del desiderio, ha costituito un fattore determinante per spiegare l'ampliamento del materiale poetabile che si verifica in questi due autori. L'erotizzazione della superficie delle cose comporta infatti una supervalutazione delle componenti del reale, e dunque la loro elevazione a dignità poetica.

In questo senso, in entrambi il desiderio risulta inestricabile dal gusto per la trasgressione, che in termini poetici si traduce nell'infrazione degli istituti inventivi dominanti, per cui

alla liberazione di eros finisce per corrispondere una proporzionale liberazione immaginativa.

La determinazione dell'oggetto sessuale di desiderio (i ragazzi e non le donne) libera un bisogno d'infrazione che è alla radice della vicenda descritta da Penna; ma il richiamo, il bisogno dell'infrazione sorpassano l'esperienza omosessuale: essi connotano ossessivamente ogni *libido* che rivendichi la vita *contro* l'istituzione della vita. [...] Come ogni *libido* di tipo «anti-genitoriale», cioè portata a far coincidere desiderio e trasgressione, la sessualità di Penna si ribella all'istituzione della vita *in nome* della vita<sup>22</sup>.

Bisogna sottolineare, tuttavia, come la componente trasgressiva del desiderio rivesta in Saba e in Penna due pesi molto differenti. Certo, Saba è bisessuale, e condivide con Penna una pulsione pederasta; tuttavia il *Canzoniere* non getta mai uno sguardo chiaro e netto sulla bisessualità sabiana, che diventa davvero visibile solo nella prosa *Ernesto*. Senza quest'opera tarda, infatti, sarebbe stato assai complicato argomentare in favore di un istinto omoerotico presente nel *Canzoniere*: persino le poesie in cui si registra un certo grado di ambiguità, come quelle per Federico Almansi, potevano facilmente essere interpretate come una manifestazione dell'amore sabiano per gli umili, o per le creature che vivono al di sopra della morale. Saba – piccolo borghese, commerciante, marito – punta molto più sull'ampiezza delle sfumature emotive e sull'inclusività tematica che sull'approfondimento della trasgressione sessuale, che invece rappresenta per Penna un'ossessione totalizzante. Il personaggio lirico di Penna, infatti, si identifica quasi completamente con la propria pederastia, intorno alla devianza sessuale costruisce l'intero edificio della propria personalità:

Mi pare d'aver scoperto perché, nel mondo, non m'interessi che la sensualità. Gli uomini sono divisi in classi. I loro sentimenti fissati e le loro reazioni più istintive sempre le stesse [...].

Ma forse solo nell'abbandono sensuale l'uomo ritrova in brevi istanti se stesso. Questo se stesso è forse più fisso, più monotono che quello sociale, che quello di cui si parlava insomma. Ma quale sapore di estraneità. Quale ricchezza di dimenticanza. Pare di andare in un sogno. Gli uomini non sanno più chi sono. Non sanno più cosa fanno. Chi si ricorda più di essere milanese o parigino? Chi si ricorda più di avere di «questo» fatto un'idea? Tanto che, dopo, si rientra nella realtà stupiti e con noia si rivestono i panni consueti<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> C. Garboli, *Penna papers*, Milano, Garzanti, 1996, p. 15.

<sup>23</sup> Penna, *Diari 1922-1976* cit., p. 898.



Il punto è che, mentre l'io sabiano possiede un'identità frastagliata, scostante e in divenire, il personaggio di Penna trova nell'atto ripetitivo della trasgressione sessuale un luogo dell'essere, uno spazio di autenticità sottratto alla repressione dove poter essere veramente sé stesso.

Già a partire da questo aspetto, si possono cominciare a intravedere importanti caratteristiche che differenziano il desiderio sabiano da quello penniano. Come avevamo visto nella seconda parte di questo lavoro, inoltre, l'esigenza sabiana di rappresentare il mondo della prosa non deriva semplicemente da un'attrazione verso i *realia*, ma è anche legata a un percorso di apprendimento: interrogare il mondo esterno è un passaggio propedeutico all'autoanalisi, per comprendere sé stesso Saba ha bisogno di collocarsi in una rete di relazioni con l'ambiente, la storia e gli altri. In Penna, al contrario, il rapporto «con la realtà passa soltanto attraverso il piacere»<sup>24</sup>: la forza del desiderio è totalizzante, occupa l'intero canale di comunicazione con l'esteriorità, escludendo la possibilità di qualunque sviluppo complesso del personaggio.

Tuttavia, prima di analizzare con maggior attenzione le differenze, bisogna sottolineare un carattere che accomuna il desiderio sabiano a quello penniano. In entrambi, infatti, l'azione del desiderare si proietta esclusivamente su oggetti materiali e concreti, e assume spesso la forma di «piacere sensuale dei corpi adolescenti»<sup>25</sup> – benché sia una sensualità costantemente sottoposta al processo di risublimazione:

è quasi sempre un moto di gratitudine che spinge Penna a scrivere i suoi versi sensuali, ma senza il peso della sensualità, appunto perché la sensualità è vinta da quel dolcissimo patetico che è la sua gratitudine per una vita sempre sorprendente, prodiga, tutta già predisposta al rimpianto<sup>26</sup>.

L'attenzione che questi due autori dedicano alla corporeità è un dato estremamente originale all'interno della poesia italiana del Novecento, poiché comporta un legame con le cose esperite nella loro presenza viva, fisica e non trasfigurata. In quegli anni, infatti, la rappresentazione canonica del soggetto desiderante era quella che emergeva dalla poesia dannunziana, nella quale il desiderio, intriso di estetismo e superomismo, assumeva connotazioni paniche, e comportava l'impadronimento e l'interiorizzazione

---

<sup>24</sup> Garboli, *Penna papers* cit., p. 115.

<sup>25</sup> Fortini, *I poeti del Novecento* cit., p. 67.

<sup>26</sup> P.P. Pasolini, *Saggi giovanili*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, Milano, Garzanti, 2000, p. 349.

della realtà esterna. Più che gli oggetti, per D'Annunzio contano le loro rifrazioni interne, la loro disponibilità a sciogliersi in musiche o sensazioni. In Saba e in Penna, al contrario, il desiderio non entra mai in contraddizione con la resa fedele delle realtà su cui si esercita, anzi: la precisione referenziale diventa una delle manifestazioni stesse di questo amore per le cose.

Bisogna anche tenere in considerazione questo aspetto: che Saba e Penna sono i due autori più radicalmente materialisti e agnostici della poesia italiana almeno fino al secondo dopoguerra. Lo spazio su cui si esercita il loro desiderio, dunque, è interamente confinato nell'al di qua, e non c'è un solo momento, all'interno della loro produzione, in cui si lascino andare alla tentazione di ricercare gratificazioni al di fuori del mondo delle cose concrete e visibili.

La centralità del desiderio, ma anche il limite intrinseco che a questo viene imposto, fanno sì che le personalità liriche di Saba e di Penna vivano in un continuo alternarsi tra stato euforico e stato depressivo, tra esaltazione della sensibilità e il vuoto che ne segue. Certo, questa oscillazione non era del tutto estranea neppure alla poesia postsimbolista o ermetica, anch'esse in bilico tra estasi e frustrazione; è chiaro, tuttavia, che nei lirici puri questi sentimenti erano attraversati da tensioni metafisiche o ontologiche che non hanno nessun corrispettivo nelle poetiche di Saba e di Penna. La «“felicità” di cui spesso Penna parla (e che ha in comune col suo solo vero antecedente italiano, cioè Saba) è condizione di leggerezza, vacanza, irresponsabilità»<sup>27</sup>; al contrario, la tristezza significa distanza dalla gioia e, dunque, ritorno alla disperazione di sempre. Le raccolte sabiane che, in questo senso, hanno avuto maggiore influenza su Penna, sono senz'altro *Cose leggere e vaganti* e *Preludio e canzonette*, dove l'alterarsi tra slancio e malinconia è continuamente tematizzato<sup>28</sup>. È piuttosto interessante il fatto che Penna – in poesia così poco disposto a includere fattori storico-culturali –, inserisca questa sua dinamica interna nel quadro dei valori dell'epoca e ne riconosca l'origine nella repressione delle pulsioni omosessuali:

D'altra parte, dico questo per spiegare come io ritenga la mia passione una «causa» sì, ma soltanto causa del mio squilibrio nervoso, siccome non si può nascondere per tutta una vita quello che è in noi il sentimento più bello, normale o anormale che sia, e allora vengono i momenti di folle reazione, di estremo impeto psichico che poi finiscono ripiegandosi stanchi su altri momenti di

---

<sup>27</sup> Fortini, *I poeti del Novecento* cit., p. 111.

<sup>28</sup> A. Girardi, *Cinque storie stilistiche: Saba, Penna, Bertolucci, Caproni, Sereni*, Genova, Marietti, 1987, p. 58.

estrema timidezza, tristezza cupa, momenti in cui, per chi sa osservare, sembra di essere delle spie dei poliziotti e che tutti indovinino il vostro segreto. L'anima liricamente folle si è fatta fredda e vile, e la morale degli uomini che avete intorno finisce per soffocarla. Per un momento ritornerete anche a dar loro ragione, e a vergognarvi sinceramente della vostra passione che nasconderete e con ogni forza. Poi il ciclo ricomincia, ed è questo alternarsi di atmosfere così differenti che a lungo andare corrode i vostri nervi e la vostra anima per sempre<sup>29</sup>.

Si delinea così un andamento circolare della vita sentimentale dell'io, che passa attraverso stati emotivi ricorrenti e polarizzati e che, come abbiamo visto in precedenza, trova un perfetto corrispettivo formale nell'impiego diffuso di antitesi e ossimori. Tuttavia, mentre in Saba questa circolarità possiede anche un proprio sviluppo verticale, comportato dalla progressiva rivelazione di sé a cui l'io del *Canzoniere* va incontro, in Penna le oscillazioni interiori vengono proiettate in uno spazio perfettamente bidimensionale, e pertanto sono prive di qualsiasi evoluzione nel tempo.

Il suo è un problema elementare: non c'è altra legge che quella dettata dagli alti e bassi dell'energia erotica e vitale, con le sue ierofanie della pienezza e della perdita, della presenza e dell'abbandono<sup>30</sup>.

Il soggetto penniano è infatti un soggetto «monotono»<sup>31</sup> nel senso pavesiano del termine, per cui resta fissato alle sue poche ossessioni centrali, senza intraprendere alcun percorso autoanalitico o di svelamento interiore. L'unica eccezione riguarda un certo incupirsi dei suoi testi più tardi, nei quali, al sopraggiungere della vecchiaia, corrisponde un'espansione della componente depressiva su quella euforica:

a mano a mano che la poesia di Penna avanzava nel suo originale corso, sembrava oscurarsi la felice e pagana istintività gioiosa della prima maniera. Sembrava oscurarsi l'orizzonte impressionistico già così limpido e subentrare, intermittente e alternato talvolta nel breve svolgersi di uno stesso componimento, un dolore che raggiungeva toni cupi, a pochi passi dalla disperazione<sup>32</sup>.

---

<sup>29</sup> S. Penna, relazione scritta durante la terapia psicanalitica, in *Poesie, prose e diari* cit., p. 1277.

<sup>30</sup> A. Berardinelli, *La poesia verso la prosa*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, p. 150.

<sup>31</sup> «La monotonia è un pegno di sincerità. Ciascuno ha il suo gorgo, e basta che vi palpiti dentro l'estrema tensione di cui la sua coscienza è capace: raccontare vorrà dire lottare per tutta una vita contro la resistenza di quel mistero» (C. Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1991, p. 308).

<sup>32</sup> G. Pozzi, *La poesia italiana del Novecento. Da Gozzano agli ermetici*, Torino, Einaudi, 1969, p. 323.

Questa presa di coscienza dolorosa costituisce l'unica effettiva linea di sviluppo ravvisabile nella produzione penniana, che per il resto appare solidamente incentrata su stile, misure e motivi ricorrenti. Un passaggio del genere, tra l'altro, contribuisce ad avvicinarlo alla poesia del vecchio Saba, che a partire dal dopoguerra sente di aver perso «ogni “libido” per la vita»<sup>33</sup>, si sente incapace di rivivere le accensioni sentimentali del passato e si limita a riconoscere la forza e la gioia in altri più giovani (*Vecchio e giovane*) o nel mondo animale (*Uccelli, Dieci poesie per un canarino*). Oltre a ciò, secondo Garboli le poesie del tardo Penna, scritte tra gli anni Quaranta e Cinquanta, risentono non solo del clima neorealista – influenzato a sua volta dal *Canzoniere* –, guadagnando «in varietà di vocabolario e in precisione di segno quel che andava perdendo come poeta di epifanie»; ma si aprono anche a una più distesa vena narrativa, permessa dal fatto che «Penna ha imparato a raccontare le sue poesie, a farle camminare, per così dire, con andanti in prosa un po' sabiani»<sup>34</sup>.

Ad ogni modo, le osservazioni precedenti ci portano a rilevare una differente concezione della temporalità esistente nelle due poetiche: se, come avevamo visto, il *Canzoniere* si presenta inserito all'interno di una durata, nei testi di Penna non c'è estensione temporale, o perlomeno c'è un'estensione minima, il tempo di un innamoramento fulmineo. L'assenza di durata si riscontra, d'altronde, anche a livello macrotestuale: nell'opera penniana non esistono connessioni di trasformazione fra componimenti, ma solo di uguaglianza o di opposizione. Per questa ragione, è proprio nella «capacità di vivere il desiderio nel tempo» che Siti individua uno dei caratteri distintivi del desiderio sabiano rispetto a quello di Penna. Questo aspetto, insieme al «concetto di responsabilità del desiderio», aprono all'io lirico del *Canzoniere* «la possibilità di uno spazio etico estremamente più articolato: le verità della psicologia si immettono nel contenente perfetto della metrica, la cui serenità è in rapporto diretto con la scandalosità di quelle»<sup>35</sup>. Nella seconda parte di questo lavoro avevamo osservato, d'altronde, come i personaggi sabiani, essendo dotati di un certo grado di autonomia, hanno la facoltà di opporsi all'io, di sottrarsi al suo volere e di rappresentare un ostacolo per i suoi desideri. Niente di simile si registra in Penna: i suoi fanciulli non hanno un nome, una storia personale, una

---

<sup>33</sup> U. Saba, V. Sereni, *Il cerchio imperfetto. Lettere 1946-1954*, a cura di C. Gibellini, Milano, Archinto, 2010, p. 137.

<sup>34</sup> Garboli, *Penna papers* cit., pp. 111-112.

<sup>35</sup> W. Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana*, Torino, Einaudi, 1980, p. 63.

psicologia; solo raramente hanno una vaga connotazione sociale (il «pastorello», gli operai, i marinai). L'unica forma di relazione che li lega all'io è quella, completamente passiva, dell'essere osservati. I fanciulli di Penna non sono delle individualità ma un capriccio momentaneo, un supporto che si illumina dal momento in cui l'io vi proietta il proprio desiderio.

A questo punto, è arrivato il momento di chiedersi se è possibile parlare di epifanie per la poesia di Penna. I suoi componimenti infatti risultano totalmente incentrati su un evento, una visione luminosa, e pertanto sviluppano «una gracile trama di racconto»<sup>36</sup> nella quale una situazione depressiva (esplicitamente dichiarata o virtuale) viene interrotta da un incontro che riattiva le energie vitali, ma che esaurisce in fretta la sua carica, e presto restituisce l'io a una nuova situazione depressiva (esplicitamente dichiarata o virtuale). La necessità dell'illuminazione a sostegno dell'ispirazione poetica, d'altronde, è dichiarata dallo stesso Penna, che proprio in questo aspetto ritrovava uno dei principali punti di distacco tra la sua poesia e quella del *Canzoniere*:

ribattere Saba e capire che lui pensa così perché l'unico pregio della sua poesia è dato dal complesso dell'opera che lo mostra un «uomo», un «sognatore», mai però un «poeta», ed è logico che egli che cerca nella poesia «una vita» addirittura, sappia che solo può riconoscerla o no quando ne abbia i «*lunghi*» elementi. Pare che nemmeno lui sappia (e per un temperamento opposto a Valéry), che esiste un certo stato di *illuminazione* [...] Fuori dunque sono dalla vera poesia e Valéry [...] e chi faccia come Saba un dono di tutti i suoi moti interni, sia pure nobili e pieni di grazia umana e di non enfasi<sup>37</sup>.

In passi come questo risulta evidente quanto fosse stretto il legame culturale tra Penna e la tradizione simbolista (la scelta della forma corsiva per il termine «*illuminazione*» porta a pensare che l'autore stesso citando esplicitamente Rimbaud), legame che è stato corretto e controbilanciato dal modello del *Canzoniere*.

Tuttavia, bisogna sottolineare che, se nei testi di Penna viene rispettata la struttura dell'epifania, non si può dire lo stesso del suo valore: infatti, al di là della mancanza di

---

<sup>36</sup> P.P. Pasolini, *Passione e ideologia*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte* cit., vol. I, p. 1129. In questo passo Pasolini stava riportando un brano di Tullio Cicciarelli pubblicato sul «Secolo XIX» il 26 luglio 1941.

<sup>37</sup> Penna, *Pagine di diario. 1922-1976* cit., p. 868.

ogni tensione ontologica, le apparizioni penniane non hanno neppure una vera portata gnoseologica; il soggetto non apprende nulla su di sé, la sua esperienza non ha alcun significato particolare.

Si legga, in questo senso, quanto afferma Penna in *Un giorno in campagna*:

Il nostro entusiasmo, la nostra felicità, erano alti assai, direi acuti, su quella campagna lavata e brillante. Ma eravamo come ebbri e infelici insieme. [...] Forse mancava una direzione precisa al nostro amore delle cose, e quel verde, quella poesia sensuale inasprivano la nostra gioia senza indicarci nulla, non so come dire, lasciandoci soli.

Poi, svoltando un sentiero, ricordo l'apparizione di un ragazzino, esile e dritto verso di noi. Ci venne incontro calmo e lucente senza dir nulla. Ci guardava fisso ma senza osservarci, come l'arrivo esatto e indifferente di un treno alla stazione. «È Quintilio» gridò mia cugina accarezzandolo e aggiustandolo tutto. Ma lui restava immobile senza chiedere chi fossi io, senza guardarmi più.

Dopo l'allontanamento di Quintilio, Penna commenta: «E ci lasciava di nuovo soli, con le nostre frenesie e i nostro languori poetici, vuoti e avidi»<sup>38</sup>. La «cosa», l'oggetto della visione e del desiderio è contemporaneamente presente e fantasmatica, essenziale e superflua: «vivere nel presente, con tutta l'avidità degli adolescenti [...]. L'esperienza esiste, solo come una cosa necessaria alla maggior gioia, senz'altro attributo, né di ritegni, né di salvazione vitale»<sup>39</sup>.

Quello che sta emergendo, dunque, è lo statuto fortemente contraddittorio che caratterizza il desiderio dell'io penniano: da un lato, infatti, è un desiderio rispettoso della referenzialità delle cose, per cui evita sistematicamente lo scavalco del reale contingente, mentre dall'altro lato è un desiderio che tradisce l'alterità e l'individualità degli oggetti, poiché li abbraccia il tanto che basta per godere della loro visione, e poi li rimuove; rifugge da qualunque tipo di trascendenza, proprio come la poesia sabiana, ma allo stesso tempo rifiuta di calarsi in una durata e in delle coordinate spazio-temporali riconoscibili; funziona come si trattasse di un'epifania, benché l'epifania vera e propria sia un evento carico di senso, mentre le apparizioni penniane consistono in un godimento fugace e senza conseguenze.

---

<sup>38</sup> S. Penna, *Un po' di febbre*, in *Poesie, prose e diari* cit., pp. 574-575. Il riferimento bibliografico è per entrambi i brani.

<sup>39</sup> Penna, *Pagine di diario. 1922-1976* cit., p. 854.

Riprendendo un'autodefinizione penniana, possiamo chiamare «febbre» questo assetto interiore, il quale si nutre di «una sorta di religiosità sottratta a qualsiasi rovello metafisico, consumata – a volte con strazio, ma sempre in grandissima letizia – con la realtà, dentro la realtà»<sup>40</sup>.

La «febbre» si attesta pertanto [...] come occasione di una diversa rielaborazione della realtà, di un suo effettivo «trasognamento»: si tratta, da parte di Penna, di una più moderna riduzione (la «cheta follia») – rispetto alle esaltazioni e alle ebbrezze dannunziane, ma anche agli avventurosi entusiasmi del primo Comisso – a uno stato che poggia su base corporale<sup>41</sup>.

L'aderenza referenziale dei testi penniani, dunque, entra in contraddizione con un sottile ma onnipresente senso di allucinazione che non distorce gli oggetti rappresentati, ma ce li mostra con una luce e una vividezza irreali. Come nota Garboli, infatti, «lo strano è che nessuno di questi materiali [rappresentati nei testi penniani] gode di realtà, perché a tutti è stato tolto, con una mutilazione di radicalità soavemente semplificatrice, il rapporto col referente»<sup>42</sup>. In questa maniera, Penna finisce per risultare al contempo concreto e rarefatto, «cronistico ed evasivo»<sup>43</sup>.

Ora: per comprendere meglio il senso di questa contraddizione, mi sembra essenziale ritornare sul desiderio, cercando di definirlo in maniera più precisa di quanto abbiamo fatto sin qui. Secondo Lacan, il desiderio appartiene alla dimensione dell'immaginario e nasce come prima difesa di fronte alla condizione di «derelizione» – e cioè il senso di angoscia causato da una mancanza ontologica del soggetto, un vuoto di essere. Questo vuoto originario viene colmato dalla relazione con un altro immaginario, ovvero con un fantasma:

la funzione del fantasma è di offrire al desiderio del soggetto un livello di messa a fuoco, di collocazione. Proprio per questo il desiderio umano ha la proprietà di essere fissato, adattato, ricordato non già a un oggetto ma sempre essenzialmente a un fantasma<sup>44</sup>.

---

<sup>40</sup> G. Raboni, rivolto a S. Penna, *Un po' di febbre*, ora in *Poesie, prose, diari* cit., p. 1218.

<sup>41</sup> R. Deidier, *Note e notizie sui testi*, in S. Penna, *Poesie, prose, diari* cit., p. 1222.

<sup>42</sup> Garboli, *Penna, Montale e il desiderio* cit., p. 5.

<sup>43</sup> Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento* cit., p. 178.

<sup>44</sup> J. Lacan, *Il seminario. Libro VI. Il desiderio e la sua interpretazione*, a cura di A. Di Ciaccia, trad. it. L. Longato, Torino, Einaudi, 2016, p. 23.

Il fantasma ha dunque lo scopo di supplire alla mancanza ontologica, di colmare con l'immaginario ciò di cui il soggetto è costitutivamente privo:

Questa formula ci indica la direzione che consente di concepire come quell'oggetto immaginario sia in condizione di condensare in sé quelle che possiamo chiamare le virtù o la dimensione dell'essere, fino a diventare quel vero e proprio abbaglio dell'essere che è l'oggetto del desiderio umano<sup>45</sup>.

Trattandosi dunque di un semplice «abbaglio dell'essere», la soddisfazione del desiderio si può ottenere solamente all'interno di uno scenario allucinatorio. Nell'ottica lacaniana, infatti, lo stato di privazione è connaturato al soggetto, perciò ogni miraggio di redenzione si colloca inevitabilmente su un piano di irrealtà.

In fin dei conti la realtà umana si costruisce secondo Freud su un fondo di allucinazione preliminare, il quale costituisce l'universo del piacere nella sua essenza illusoria<sup>46</sup>.

Per questa sua «essenza illusoria», il desiderio viene nettamente distinto da altri due concetti, il bisogno e la domanda, i quali ispirano ugualmente una tensione al possesso ma, a differenza di quanto osservato sin qui, si relazionano con oggetti esterni all'io:

Il desiderio nasce dallo scarto tra il bisogno e la domanda; è irriducibile al bisogno, poiché non consiste in una relazione con un oggetto reale, indipendente dal soggetto, bensì con il fantasma; è irriducibile alla domanda, in quanto cerca di imporsi senza tenere conto del linguaggio e dell'inconscio dell'altro ed esige un riconoscimento assoluto<sup>47</sup>.

Dunque, se il desiderio si colloca nella dimensione dell'immaginario, e pertanto è costretto a interfacciarsi unicamente con dei fantasmi, ovvero con delle proiezioni dell'io, al contrario il bisogno e la domanda appartengono al piano del simbolico, perciò non si possono accontentare di soddisfacenti allucinatori: la loro gratificazione passa sempre attraverso una relazione con oggetti reali, o con dei significanti esterni al soggetto.

Lacan sostiene anche che il fantasma del desiderio si materializza di fronte a dei caratteri ricorrenti – nel caso di Penna, l'adolescenza, l'estrazione sociale proletaria, una vita

---

<sup>45</sup> Ivi, p. 344.

<sup>46</sup> Ivi, p. 75.

<sup>47</sup> J. Laplanche, J.-B. Pontalis, s. v. «Desiderio», *Enciclopedia della psicanalisi*, Laterza, Bari, 1968, p. 117.



lavorativa che comporta fatica fisica (*topoi*, questi, già presenti all'interno del *Canzoniere*); tuttavia, alla costanza di questi tratti, corrisponde una infinita intercambiabilità degli oggetti<sup>48</sup>, che non vengono scelti per la loro singolarità, quanto per la loro disponibilità a inserirsi in una matrice comune. Questa capacità del fantasma di manifestarsi in oggetti differenti presuppone tuttavia la presenza di due elementi basilari e costanti, e cioè un certo grado di opacità e la distanza dal soggetto:

La *a*, questo altro immaginario – che cosa vuol dire? Vuol dire che può esservi incluso qualcosa di più ampio di una persona: una catena, un intero scenario. [...] Che cosa è importante in quell'elemento strutturale del fantasma immaginario che si situa al livello di *a*? È innanzitutto il suo carattere opaco, quello che nelle sue forme più accentuate lo specifica come il polo del desiderio perverso, in altri termini quello che ne fa l'elemento strutturale delle perversioni<sup>49</sup>.

La verità prima che dobbiamo apportare a questo proposito è che la nozione di distanza è talmente essenziale da essere forse, dopo tutto, ineliminabile dal desiderio, intendo dire necessaria al mantenimento, al sostegno e perfino alla salvaguardia della dimensione del desiderio. In effetti è difficile concepire come il desiderio possa sostenersi laddove si realizzasse infine il mito di un rapporto privo di distanza con l'oggetto<sup>50</sup>.

Il «mistero» è un plusvalore che rende qualunque oggetto effettivamente desiderabile, almeno nell'ottica penniana; si pensi, in questo senso, alla frequenza con cui Penna ricorre all'aggettivo «lontano» per collocare nello spazio i propri feticci. Per esemplificare il funzionamento di questo meccanismo all'interno dell'opera penniana, si veda un testo come il seguente:

Questo prato già pieno di fanciulli,  
pur ne la tramontana al sole vivo,  
questa sera, in un'aria inumana  
di primavera improvvisa, un mistero...  
Così vuoto e presente. Io solo vero.

---

<sup>48</sup> «Penso che troppo presto tradisco il mio amore di questo luogo umido e leggero, se già godo di quelle immagini confortevoli e cittadine. Ma non vale. Ogni amore ha la sua durata e l'uno cede all'altro il posto» (Penna, *Un po' febbre* cit., pp. 625-626).

<sup>49</sup> Lacan, *Il seminario. Libro VI* cit., p. 345.

<sup>50</sup> Ivi, p. 486.

Le immagini dei fanciulli – così come, altrove, quelle degli operai o dei «pastorelli» – non contano come oggetti individuali, la loro virtù è semplicemente quella di fornire un supporto per far scaricare una forza. Per questa ragione, si potrebbe dire che, al di là dell'avvicinarsi di amori fugaci e di passioni fulminee, ciò che resta costante nella poesia di Penna è una medesima forma del desiderare. Quando a parlare è il desiderio, infatti, la rappresentazione di altri oggetti reali, per quanto insistita, è sempre illusoria; in realtà, ciò di cui si discute è sempre e soltanto il soggetto con le sue proiezioni e i suoi fantasmi («Io solo vero»). A tal proposito, si veda anche un testo come *Traversare un paese... e lì vedere*:

Traversare un paese... e lì vedere  
cheti fanciulli ridestarsi a un soffio  
di musica e danzare. S'allontana  
forma o colore: un sogno. Viva resta  
la dolce persuasione di una fitta  
rete d'amore ad inquietare il mondo.

Dopo il diradarsi della visione, tutto ciò che resta al soggetto non sono, naturalmente, i «cheti fanciulli» sognati, bensì la «persuasione di una fitta / rete d'amore» che avvolge l'intera realtà esterna, ovverosia il desiderio che lega il soggetto al mondo.

Ben diversa, invece, appare la situazione del *Canzoniere*. Riproponendo due delle categorie precedentemente introdotte, infatti, si potrebbe dire che la poesia di Saba stia piuttosto dalla parte del bisogno e della domanda, collocandosi non sul piano dell'immaginario, ma su quello del simbolico. Questa dimensione costringe il soggetto a rapportarsi con dei significanti esterni e autonomi, sui quali l'io non può esercitare alcun potere, ma con cui deve cercare di entrare in relazione. Tutto ciò permette a Saba non solo di creare un sistema di personaggi credibili che ruotano a distanza variabile intorno all'io, ma anche di inserire quelli che avevamo definito «argomenti di contesto», e che collocano la poesia del *Canzoniere* all'interno di un quadro storico-geografico-sociale ben riconoscibile. In Saba, infatti, la regressione narcisistica, pur essendo una tentazione costante, viene continuamente bilanciata da una spinta verso l'esterno che è anche un atto di bontà, e impone al poeta di riconoscere il diritto dell'altro a esistere. Questa

caratteristica, che si ritrova sia nel trattamento dei contenuti, sia nel classicismo formale, viene letta da Siti «come tragedia del limite, come negazione e mancanza», e rappresenta «forse l'aspetto più arduo di Saba, un aspetto che non ebbe imitatori»<sup>51</sup>.

Il vizio – che è anche la virtù poetica – di Penna sta invece nel non offrire nessuna contropunta alla sua regressione narcisistica, nel mostrare il desiderio così com'è, nella sua forma perversa e mortificante nei confronti dell'altro, con la sola, sottile smorzatura della risublimazione linguistica. In questo senso, l'atteggiamento penniano si conforma a

una delle [forme] più esemplari del desiderio, già evidenziata dalla frase di Simone Weil: *Se sapessimo che cosa l'avaro racchiude nella sua cassetta, sapremmo molto sul desiderio*. Certo, è senz'altro per salvaguardare la sua vita che l'avaro racchiude in un recinto – notate che si tratta di una dimensione essenziale – *a* minuscola, l'oggetto del suo desiderio. Ma per ciò stesso questo oggetto si trova a essere un oggetto mortificato. Ciò che è rinchiuso nella cassetta è estromesso dal circuito della vita, viene sottratto per essere conservato come l'ombra di niente, ed è a questo titolo che è l'oggetto dell'avaro. [...] La *a* minuscola è un termine oscuro, un termine opaco che ha a che fare con un niente al quale si riduce. È al di là di questo niente che il soggetto cercherà l'ombra della sua vita inizialmente perduta<sup>52</sup>.

L'oggetto destinato a incarnare il fantasma subisce così un processo di imbalsamazione, viene escluso dalla vita in modo che il soggetto possa rivendicarne il dominio assoluto. In quest'ottica diventa particolarmente esplicita la vena sadico-orale che caratterizza l'erotismo penniano:

E io, allora, come farò? Tutto per me il mio amore? Sempre così? Ma perché? La poesia. Ecco la vera essenza. Più soli di un santo! Ma cosa vorrei, infine, da te? Baci non mi sazierebbero. Niente mi farebbe entrare in te, veramente, più di così... A meno che io non ti sbrani. Forse se ti torturassi infinitamente... sarebbe questo l'unico possesso vero. Avrei delle implorazioni da te, dolcezza unica<sup>53</sup>.

Questa tendenza di Penna a impadronirsi degli oggetti desiderati, senza cercare con loro una vera relazione, giustifica la componente voyeuristica della sua poesia, e ci consente

---

<sup>51</sup> Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana* cit., p. 64.

<sup>52</sup> Lacan, *Il seminario. Libro VI* cit., p. 412.

<sup>53</sup> Penna, *Un po' di febbre* cit., p. 671.

di comprendere in maniera più chiara il valore di possesso immaginario assunto dal motivo della masturbazione:

Quando discese la svelta lattaia  
un cespo sentì crescere nell'aia  
l'assonnato garzone, e in sulla cima,  
aperta come rosa mattutina,  
ma quale una rugiada assai più calda,  
il latte a lui restò, non la lattaia.

Dunque: opacità, distanza, mortificazione, intercambiabilità, assenza di relazione sono alcune delle caratteristiche essenziali dei fantasmi-fanciulli penniani. Bisognerà adesso insistere ancora su un ultimo tratto, quello dell'allucinazione, per comprendere più a fondo il suo significato, ma anche i *topoi* che la accompagnano. A questo proposito, si legga la seguente considerazione di Brooks:

il desiderio si costituisce come perenne bisogno di una soddisfazione che la realtà non può offrire, e resta intrinsecamente inappagato e inappagabile perché *legato a tracce memoriali* e mirante a una sua realizzazione nella riproduzione allucinatoria dei segni indistruttibili della soddisfazione infantile; perché poggia in pratica su scenari fantasmatici di soddisfazione<sup>54</sup>. [corsivo mio]

Il piano dell'immaginario, sul quale si collocano tutti gli oggetti e le rappresentazioni penniane, è dunque prodotto anche da varie tipologie di mediazioni interne che si frappongono tra io e mondo. La memoria, il sonno, la semi-veglia costituiscono lo spazio all'interno del quale il mondo esterno non subisce un vero e proprio processo di trasfigurazione, ma sembra perdere di referenzialità e proiettarsi in una dimensione aurorale, come di un mondo visto per la prima volta.

Anonime stazioni, a un calmo treno  
riemergeva il mio corpo addormentato.  
E il mondo lieto s'incrociava all'angolo  
dei miei calzoni di fresco soldato.

---

<sup>54</sup> P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, trad. it. D. Fink, Torino, Einaudi, 1995, p. 60.

Assolutamente esplicito in questo senso è il testo più emblematico di Penna, dove si dichiara il rapporto di uguaglianza esistente tra vita e ricordo:

La vita...è ricordarsi di un risveglio  
triste in un treno all'alba: aver veduto  
fuori la luce incerta: aver sentito  
nel corpo rotto la malinconia  
vergine e aspra dell'aria pungente.

Ma ricordarsi la liberazione  
improvvisa è più dolce: a me vicino  
un marinaio giovane: l'azzurro  
e il bianco della sua divisa, e fuori  
un mare tutto fresco di colore.

In questo senso, il vitalismo di Penna, così come il suo amore per le realtà umili, è profondamente scollegato dal qui e ora della vita: «Se la vita è il ricordo di un risveglio, non possiamo arretrare mai fino al punto in cui ci svegliamo o ci siamo svegliati. Siamo sempre e solo i protagonisti del dopo»<sup>55</sup>.

Questo modo di sfruttare le tracce memoriali, che è quasi del tutto estraneo alla poesia di Saba, sembra rimandare piuttosto al modello proustiano, secondo il quale l'uomo vive alla superficie di sé stesso, e pertanto è lontano dalla sua vera vita, finché questa non gli si ripropone grazie alla memoria involontaria. L'incontro con la vita vera avviene sempre dopo la vita vissuta, per cui la poesia può esistere in virtù di questo scarto temporale, nel quale ha luogo un processo involontario di decantazione e ripulitura interna dell'esperienza grezza. Dal punto di vista lessicale, questa idea penniana si traduce nell'abbondanza di verbi con suffissi iterativi, alcuni dei quali anche molto marcati: «ribrillava» (*Ribrillava una strada, alta sul buio*), «riluccicare» (*Il fanciullo che ascolta nei libri*), «rividi» (*Io lo rividi allora entro quel giuoco*), «ricercavo i compagni di allora» (*Quando tornai al mare di una volta*), «Rivestivo» (*Lasciavo l'ospedale. Rivestivo*).

Il rivivere sensibilmente eventi o stati interiori del passato, infatti, costituisce per Penna la sfida, ma anche il limite espressivo dell'arte, poiché libera l'esperienza dalle sue componenti accidentali, consentendo una consumazione tutta interiore del reale.

---

<sup>55</sup> Garboli, *Penna, Montale e il desiderio* cit., p. 6.

Pensate poi a quei rari momenti di grazia in cui improvvisamente «*risentite*» (non ripensate) uno stato d'animo vostro ma lontano già dall'anima. Il piacere è immenso appunto perché il cozzo tra le due sensazioni (l'antica e l'attuale) è inaspettato e fresco, come non può l'Arte<sup>56</sup>.

In altre occasioni memoria involontaria e sogno finiscono per intersecarsi, determinando una percezione stralunata delle cose, che l'autore interpreta come una dimensione di autenticità:

Dopo tutta una giornata trascorsa nelle cose reali e in mezzo ad uomini animali, la sera, con la stanchezza fisica, col vuoto spirituale, ho risentito quella vita sognata, proprio come una cosa di sogno. [...] le cose reali mi sembravano di un sogno, ma al punto di confondermi. Una, e sola, felicità di *conoscere* quest'altra vita: anche però un senso di follia<sup>57</sup>.

Alla trasgressione sessuale corrisponde dunque una complementare trasgressione percettiva, che spalanca una dimensione immaginaria, libera dalla repressione, dove il desiderio possa spaziare illimitatamente:

Io vivo altrove, ma non so dove e con quali lontani desideri. Perché mi sento l'anima farsi chiara e luminosa ora che vedo dei ragazzi semplici e sani dalle gambe scoperte sotto il sole, intorno ad una bicicletta che splende? Sento che quella è la vita vera, ma soffro come se quelle gambe e quel luccichio del metallo al sole, fossero per me un sogno impossibile e lontano, intravvisto da un antro profondo e buio. Vorrei lasciare la mia compagnia, dire che io appartengo alla natura e non al mio mondo borghese, ma [...] [*sic*]<sup>58</sup>.

In Proust, tuttavia, le tracce memoriali facevano parte di un percorso di apprendimento su sé stessi e sul mondo, ed erano inscindibili dal senso che il personaggio poteva attribuire loro; tutt'al contrario, come abbiamo già visto, in Penna i segnali diventano perfettamente opachi, il dominio del desiderio li priva di qualunque valore che non sia la loro mera presenza e la loro capacità di evocare il fantasma.

Più che la vita, dunque, per Penna contano i segni che la vita ha lasciato, poiché il segno assicura nello stesso tempo la presenza e la distanza: la sua esistenza è autonoma, ma si lascia addomesticare con meno sforzo. Queste tracce, naturalmente, non si traducono

---

<sup>56</sup> Penna, *Diari 1922-1976* cit., p. 805.

<sup>57</sup> Ivi, p. 837.

<sup>58</sup> Ivi, p. 803.

semplicemente nel ricordo di scene passate, ma anche in resti materiali che rimandano a un evento.

Felice è stata oggi la mia casa.  
Cani giovani e belli l'hanno invasa.  
Ogni cosa hanno messo a soqquadro  
di loro a me lasciando il più bel quadro.

Il disordine domestico si fa segnale di creature libere e irrequiete che sono state presenti: diventa cioè il segno di una vita che è accaduta e si è conclusa, ma di cui il poeta può godersi le tracce. La poesia di Penna è dunque costretta a una condizione di posterità, di perpetuo ritardo sugli eventi esterni, da cui deriva inevitabilmente un senso di perdita e di malinconia che, in maniera più o meno esplicita, accompagna molti dei testi penniani, persino – e in maniera sublime – quelli più esplicitamente osceni:

Poi fu una cosa povera, avvilita,  
nascosta da una mano, il segno della vita.

### **Topoi e contatti intertestuali<sup>59</sup>**

#### *Proletariato urbano*

##### - *Marinai*

Penna: «un marinaio giovane: l'azzurro / e il bianco della sua divisa» (*La vita... è ricordarsi di un risveglio*); Saba «Un marinaio inglese ad un esterno / tavolo siede tranquillo. Ha il berretto / bianco, il vestito colore del cupo / mare» (*Due felicità*).

Penna: «Nella fumosa taverna / ora è l'odore del porto e del vento. / Libero vento che modella i corpi / e muove il passo ai bianchi marinai» (*Le nere scale della mia taverna*); i motivi ricorrenti della taverna e del marinaio si trova intrecciati nell'*Osteria «All'Isoletta»*: «infine mi rifugio a una taverna», «ritrova il marinaio la sirena». La rima *vento* : *firmamento* è presente anche *Favoletta (Cose leggere e vaganti)*, vv. 1,3, anche se le due parole sono in posizione inversa.

---

<sup>59</sup> Molto utili per ricostruire i contatti intertestuali tra Saba e Penna sono stati R. Deidier, *Note e notizie sui testi* cit. e Marcuz, *Intertestualità nella poesia di Sandro Penna* cit.

- *Operai*

Penna: «Eccoli gli operai sul prato verde / a mangiare: non sono forse belli? / [...] / Passan le genti piene di giornali. // Ma gli operai non sono forse belli?» (*Eccoli gli operai*); Saba: «la via / nera è tutta di gente, ben che il cielo/ [...] / Passeggiano i borghesi lungo il fiume / [...] // Guardi le donne, gli operai (quel bene, / mamma, non scordi) gli operai che i panni / d'ogni giorno, put tanto utili e belli» (*A mamma*). Notare anche la somiglianza tra le genti piene di giornali in Penna e i borghesi in Saba, nonché la posizione di «belli» in chiusa di verso.

*Passione e desiderio*

Penna: «La vita... è ricordarsi di un risveglio» (*La vita... è ricordarsi di un risveglio*); l'incipit potrebbe essere ispirato alla *Prima fuga*, «La vita, la mia vita, ha la tristezza».

Penna: «Ho puntato la brama in ogni luogo» (*Ho puntato la brama in ogni luogo*); il termine «brama» è utilizzato da Saba per indicare il desiderio. Si veda il testo *La brama* (*Cuor morituro*).

Penna: «ritorna un vago amore / alle cose vaganti» (*Fantasia per un inizio di primavera*);

Saba: «ed altre cose leggere e vaganti» (*Ritratto della mia bambina*), ma anche «E tu, leggera / e vagante, che pensi tu che ai vivi» (*Forse un giorno diranno*).

Penna: «Non posso soffocare io questo / amore della vita» (*Ecco, fanciullo, io ti ho portato a questo*); Saba: «Sento per lei di non vivere invano, / di amare ancora gli uomini e la vita» (*Il canto dell'amore*).

Penna: «Ritornano le vele alla mia spiaggia / e ritrovano me fisso a una brama monotona. Ripartono le vele. E tornino a sorprendere, nel rosso / della mia sera incerta, più confuse / voglie...» (*Ritornano le vele alla mia spiaggia, corsivo mio*); su questo testo influisce profondamente il modello della *Brama*. Per l'immagine delle vele: «Sopra vi pinge vele / nel sole, accesi incontri / di figure»; per la «brama monotona»: «tu la più immota / fra le cose del mondo, antica brama!»; per l'evocazione della sera: «Ti riconosce colui che alla sera, / con lotta e pena, della vita è giunto»; per le «confuse voglie»: «indistinte voglie».

Penna: «nuovi cuori sempre riconduce» (*Nell'alto arido eremo salmastri*); Saba: «lo sofferi a formarmi un cuore nuovo» (*Caffè Tergeste*).

In *Tra due malandri in fiore* di Penna è presente la rima *fiore* : *cuore* : *amore*, particolarmente significativa perché presente anche in *Amai*.



Penna: «Ed io dovrò lasciarlo» (*Il mio amore è furtivo*); Saba: «Precipita. Per lui dovrò lasciarti» (*Distacco*).

- *Amoralità della passione*

Penna: «ma il peccato non esiste più» (*Sole senz'ombra su virili corpi*); Saba: «e maledire più non so il peccato / d'amor gentile» (*Il dolore*).

*Solitudine*

Penna: «Ero solo e seduto. La mia storia»; benché non sia da escludere una variazione sul petrarchesco «solo e pensoso», potrebbe anche aver agito il modello di *In riva al mare*: «presso all'ampio mare / solo seduto».

Penna: «l'unica compagna ch'io non posso / odiare ormai se son rimasto solo» (*Camicia*); Saba: «Ogni anno un passo avanti e il mondo / dieci indietro. Al fine son rimasto solo» (*Per una favola nuova*).

Penna: «Ma se mi destò nella buia stanza» (*Ricomporre la mia*); Saba: «In un canto sedeva in buia stanza» (*Autobiografia, 5*)

- *Esaltazione del proprio dolore e isolamento*

Penna: «Ed io non so chi voglio / amare ormai se non il mio dolore». Saba: «Il vero, il vivo, il presente dolore / m'è quasi amico» (*Il dolore*).

*La folla*

- *Passeggiare tra la folla*

Penna: «Se son malato vago tra la folla / del sobborgo» (*Se son malato vago tra la folla*); Saba: «Vent'anni avevo quella volta, ed ero / malato. Per le nuove / strade del Borgo». In generale, tutta la poesia *Il borgo*, con la sua ansia di partecipazione a un moto comunicatorio, è un modello centrale in questo componimento penniano.

Penna: «Mi perdo nel quartiere popolare / tanto animato se la sera è prossima. / Sono fra gli uomini da me così / lontani: agli occhi miei meravigliosi / uomini: vivi e chiari, non valori / segnati. E tutti uguali e ignoti e nuovi» (*Mi perdo nel quartiere popolare*); per il fermento delle vie e il verbo *perdersi* si veda di Saba *Fiera di San Nicolò* («Dove cresce il frastuono della fiera, / oggi e un tempo, mi perdo»), che però è probabilmente

successivo al testo penniano. In generale, anche qui si segnala l'influenza di un testo come *Il borgo*.

- *Purezza del popolo*

Penna: «Ma supremo fra tutto era l'odore / casto e gentile della povertà» (*Ero per la città, fra le viuzze*); il concetto è affine alla chiusa di *Città vecchia*, benché nel testo di Penna venga maggiormente valorizzato l'elemento fisico-sensuale: «Qui degli umili sento in compagnia / il mio pensiero farsi / più puro dove più turpe è la via».

*Il sonno*

Penna «Io vivere vorrei addormentato» (*Io vivere vorrei addormentato*); Saba «e vivere vorrebbe addormentato» (*Dopo la giovinezza, 2*)

*La luce*

Penna: «Il sole di settembre indora i canti / degli operai. [...] / Adesso brilla / deserto il fiume» (*Il sole di settembre indora*); Saba «Il sole / indora la città, brilla nel mare» (*Principio d'estate*). Da tener presente però che i due testi sono quasi coevi.

*Nel buio della stanza* e *L'accusato non ha* di Penna è presente la rima *sole : parole*, già impiegata da Saba in *Parole* e in *Solo*.

*Fanciulli*

Penna: «Incerto e solo resta / fra le sue grosse mani il mio fanciullo» (*Se appare il mio ragazzo all'osteria*); le «grosse mani» del fanciullo potrebbe essere un ricordo del celebre «è come un ragazzaccio aspro e vorace, / con gli occhi azzurri e mani troppo grandi / per regalare un fiore» (*Trieste*).

Penna «Ci guardammo in silenzio» (*La sera*); Saba «Ed a lungo / ci guardammo in silenzio» (*Berto*).

Penna: «Fanciullo tutte queste tue bellezze» (*Fanciullo tutte queste*); Saba: «O canta, Carmen, le bellezze tue» (*Durante una marcia*).

Penna: «Poi festosamente arriva / il grido umano della ragazzaglia» (*Favola*); Saba: «L'allegra ragazzaglia urge e schiamazza» (*La ritirata di piazza Aldrovandi a Bologna*).

Penna: «dormiva un ragazzaccio» (*Interno*); Saba: «è come un ragazzaccio aspro e vorace» (*Trieste*). La forma in *-accio* viene impiegata da entrambi come suffisso affettuoso, anche se tecnicamente sarebbe dispregiativo.

Penna: «E il garzoncello che non ha rialzato» (*Passaggio a livello*); Saba: «E il garzoncello che alla legge esperto» (*L'Uomo*).

Penna: «Fumava un sigaretto / e gli occhi lustrati avea» (*Trovato ho il mio angioletto*); su questo testo, soprattutto per l'elemento del «sigaretto», potrebbe aver influito la versione di *A mamma* contenuta nel *Canzoniere* del 1921, dove si leggeva: «fanciulli con nudi i ginocchi / forti, con lunghe su attoniti occhi / ciocche di biondi capelli, il vietato / sigaretto taluno ha fra le labbra / pallide, di fanciulla».

### *Paesaggi*

Nel *Mio amore è furtivo* la rima *colle : molle* (vv. 6, 10) può essere un ricordo del *Fanciullo appassionato* di Saba, dove sono presenti le rime *molle : cipolle* e *molle : satolle*.

Penna: «Veleggiavano nuvole di marmo» (*Il balcone*); Saba: «Guardavo in alto rosea nuvoletta / veleggiar» (*Sognavo, al suol prostato...*).

Penna: «a noi del verde colle» (*Un giorno che alla terra*); Saba: «in cima al verde sovrastante colle» (*Tre poesie a Linuccia, 2*).

Penna: «intorno a una fontana, solitario e di sera?» (*Qualcuno vi parlava*); Saba: si veda il titolo della poesia *Intorno ad una fontana*, dal *Canzoniere apocrifo*.

Penna: «Scende la sera. Se resiste il verde» (*Scende la sera*); Saba: «Scende intanto la sera, e tinge in rosa» (*Il giovanetto*).

### - *Il mare*

Penna: «Quando tornai al mare di una volta, / nella sera fra i caldi viali» (*Quando tornai al mare*); Saba: «Onde poi ritornando all'oziosa / pace dei sogni [...] / il mar, gl'interminabili viali» (*Così passo i miei giorni*) con viali sempre in chiusa di verso.

Penna: «L'acqua del mare si fa più turchina» (*Il treno tarderà*); Saba: «come il mare è turchino, esisti solo» (*Variazioni sulla rosa*).

### *Ambienti domestici*

- *I vetri*

Penna: «Viene l'autunno sonnolento. Brillano / dietro i *lucenti vetri* due lucenti / occhi» (*Viene l'autunno sonnolento*, corsivo mio); Saba: «Sono a letto ammalato. E gli occhi intorno / giro per la mia stanza. Oltre i *lucenti / vetri* un mobile antico a sé li chiama» (*La vetrina*)

- *Il letto*

Penna: «Poi mi chiudo nel letto» (*Già mi parla l'autunno. Al davanzale*); Saba: «del suo letto / in un canto sedeva in buia stanza» (*Autobiografia*, 5).

*Spazi urbani*

Penna: «Grava, sulla città, colma l'estate» (*Grava, sulla città*); Saba: «che l'estate è al suo colmo, ed offre tanti / [...] / Di buon mattino la città attraversi, / variopinta città dove sei nato» (*Fanciulli al bagno*).

- *Osterie e taverne*

Penna: «Io siedo all'osteria» (*Il viaggio*); Saba: «Seduto / all'osteria» (*Contovello*). Ma il testo di Penna è stato pubblicato in rivista nel 1940, mentre *Contovello* appartiene a *Ultime cose* (1935-1943), per cui qui potrebbe essere Penna ad aver funzionato da modello.

- *Vie e strade*

Penna: «avevo corso tutta la città» (*Cercando del mio male le radici*); Saba: «Ho attraversato tutta la città» (*Trieste*).

## Sereni e Saba

### Lessico del sentimento e decoro formale

Il primo incontro tra Saba e Sereni avvenne a Milano, nella casa di Giansiro Ferrata, nel 1939. La loro frequentazione si fa più intensa a partire dal 1945, quando Saba era ospite in casa di Emanuele Almansì, mentre Sereni era da poco rientrato dalla prigionia algerina. Superati i primi momenti, che sembra siano stati di reciproca diffidenza<sup>1</sup>, si stabiliscono le basi di un solido rapporto a partire dal 1946, dopo che Sereni aveva recensito *Scorciatoie e raccontini*. Il 24 settembre di quell'anno Sereni scriveva ad Alessandro Parronchi: «Vedo poca gente (quasi quotidianamente Saba che mi è sempre più caro e che mi interessa e conforta più di tutti i giovani che conosco qui)»<sup>2</sup>. La vicinanza della casa degli Almansì, in via Andrea Doria 7, a quella dei Sereni, in via Scarlatti 27, favorì in effetti una frequentazione pressoché quotidiana.

Per comprendere appieno il legame umano e poetico che unisce Sereni all'«amato-rifiutato»<sup>3</sup> Saba è indispensabile tenere fin dall'inizio a mente un punto che approfondiremo in seguito, ma che può essere sintetizzato in questa maniera: all'interno dell'opera sereniana «si alternano una funzione-Montale e una funzione-Saba»,<sup>4</sup> le quali non rappresentano semplicemente due modelli stilistici e retorici ma, più radicalmente, due orizzonti di sensibilità che convivono conflittualmente, contribuendo a definire il personaggio sereniano come una figura perplessa, perennemente irrisolta. Queste due funzioni, infatti, pur essendo caratterizzate da un'incidenza variabile nel corso degli anni, riescono a bilanciarsi reciprocamente, smussandosi, o in certi casi svuotandosi, a vicenda. Certo è che Sereni arriva ad avvicinarsi a – e dunque ad appropriarsi di – Saba solo dopo un lungo percorso di maturazione, poiché i suoi esordi poetici si collocavano su un versante quasi diametralmente opposto a quello del *Canzoniere*, sia per quanto riguarda gli aspetti linguistici, sia per la visione del mondo e i processi inventivi. Una raccolta come *Frontiera*, infatti, benché non si possa definire pienamente ermetica, certamente

---

<sup>1</sup> S. Carrai, *Saba personaggio degli Strumenti umani*, in «*Gli strumenti umani*» di Vittorio Sereni, a cura di G. Fioroni, Pensa Multimedia, Lecce-Rovato, 2015, pp. 67-80, p. 70.

<sup>2</sup> *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi (1941-1982)*, a cura di B. Colli e Giu. Raboni, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 125.

<sup>3</sup> A. Zanzotto, *Gli strumenti umani*, in *Scritti sulla letteratura*, vol. II, a cura di G.M. Villalta, Milano, Mondadori, 2001, p. 42.

<sup>4</sup> G. Mazzoni, *Anni dopo. Per Vittorio Sereni*, <http://www.leparoleelecose.it/?p=8716>, p. 2.

partecipa a quel clima poetico, non solo in quanto a rarefazione degli scenari, censura del mondo della prosa e costruzione di una soggettività non collocata – o meglio, collocata in un universo di simboli e segnali del tutto privati –, ma anche in quanto a adozione di stilemi tratti dalla grammatica ermetica. A quell'altezza, solo il modello montaliano interveniva a correggere certe derive postsimboliste, alimentando una tensione oggettuale che garantiva un minimo di presa sulle cose.

Resta però il fatto proprio questa esigenza di chiudere in contorni fermi la propria inquietudine esistenziale determina un'individuazione rigorosamente riduttiva dei *realia* e dei materiali adibiti a nominarli. Sicché, sia pure per eterogenesi dei fini, il risultato, in *Frontiera* e nel *Diario* del '47, è una lingua poetica diversa, ma non meno aristocraticamente selettiva di quella degli adepti dell'orfismo fiorentino. Non volendo, a scanso di equivoci, chiamarla ermetica, di potrebbe dirla «petrarchesca», se è lecito nominare dal Petrarca, per analogia, qualsiasi processo di decantazione della complessità del reale per estrarne delle levigate essenze primarie, tali da riassumere in sé, sublimandolo, l'intero universo<sup>5</sup>.

La vera svolta della poesia sereniana, nonché l'installazione della funzione Saba all'interno della sua scrittura, avviene nel passaggio da *Poesie* (raccolta che conteneva una revisione di *Frontiera* e il primo nucleo del *Diario d'Algeria*) al *Diario* vero e proprio:

tanto i primi [versi] gravitavano verso il polo sin qui descritto della poesia più ritirata in se stessa [...], altrettanto, i nuovi, si levano appena al di sopra della prosa [...]. Siamo, per intenderci alla svelta, nei paraggi ben noti di certo Saba<sup>6</sup>.

L'episodio emblematico di questo passaggio si può ritrovare nella storia testuale di *Rinascono la valentia*, la cui prima versione, risalente al 1944, si apriva con quello che attualmente è il sesto verso del componimento («O tu così leggera e rapida sui prati»). In un momento successivo Sereni commenta così quel testo:

---

<sup>5</sup> D. Isella, *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 268-269.

<sup>6</sup> Ivi, p. 272.

Mi era sempre rimasta l'impressione che il preciso rapporto di cui sopra, tra circostanza e testo, fosse stato falsato, in qualche modo sacrificato alle pure ragioni espressive; che ne fosse seguita, se non proprio un'oscurità del significato, un'astrattezza in me insolita e a me non gradita<sup>7</sup>.

L'aggiunta dei cinque versi iniziali allora ha lo scopo di chiarire «l'occasione-spinta» che aveva ispirato il testo, e che, nella prima versione, era stata montalianamente soppressa:

Rinascono la valentia  
e la grazia.  
Non importa in che forme – una partita  
di calcio tra prigionieri:  
  specie in quello  
laggiù che gioca all'ala.

Al Sereni degli anni '50, che ha assorbito pienamente la lezione di inclusività sabaiana, «Non importa in che forme» si manifesta lo scatto poetico, e perciò ritiene di migliorare il suo testo specificando quello che, un decennio prima, aveva sentito il bisogno di omettere, ovvero che «l'ombra che si dilunga / nel tramonto tenace» non è nient'altro che un prigioniero che gioca nel ruolo di ala. L'effetto più vistoso della funzione Saba nell'opera sereniana consiste in questa progressiva reintegrazione di elementi rimossi, che va interpretata non solo come una dichiarazione di fedeltà nei confronti della vita odiata-amata, ma anche come l'esigenza di prendere di petto una realtà che a Sereni si presentava come enigma o grumo da esprimere, e poi, se possibile, da districare. Il *Canzoniere* agisce dunque come una sorta di messa a terra per certi impulsi che in *Frontiera* risultavano ancora immersi in un'atmosfera di rarefazione.

Si può dire, allora, che se Montale ha contato in Sereni soprattutto per la sua verticalità – ovvero per la sua capacità di innalzare anche il dettaglio prosastico a un tono elevato –, Saba al contrario opera nel senso dell'estensione, come ampliamento orizzontale del poetabile, secondo quanto riconosce lo stesso Sereni: «la poesia di Saba si è posta spesso come un'alternativa generosa, a largo orizzonte, ad altre linee della poesia italiana di questo secolo».<sup>8</sup> L'inclusività poetica del *Canzoniere*, che riguarda certamente i motivi dell'*inventio* ma anche, come vedremo in seguito, alcuni modi dell'*elocutio*, rappresenta

---

<sup>7</sup> Ivi, pp. 266-267.

<sup>8</sup> U. Saba, V. Sereni, *Il cerchio imperfetto. Lettere 1946-1954*, a cura di C. Gibellini, Milano, Archinto, 2010, p. 240.

per Sereni un modello di poesia che riesce a fare i conti con gli aspetti quotidiani dell'esistenza, restando allo stesso tempo indiscutibilmente lirica. In un periodo, come quello del secondo dopoguerra, in cui gli autori sentono urgentemente la necessità di lasciarsi alle spalle l'ermetismo e di rinnovare la forma lirica, «la poetica dell'audacia»<sup>9</sup> di Saba autorizzava un'apertura e una libertà nella selezione del materiale poetabile del tutto inedite per la poesia italiana di quegli anni.

Bisognerà notare che questo ampliamento inventivo non comporta solamente l'inclusione dei *realia*, ma anche l'accesso a un vasto repertorio lessicale inerente alla vita intima e alla sfera dei sentimenti. In Saba, Sereni poteva ritrovare un perfetto modello di aderenza emotiva agli eventi e all'esperienza personale, attraverso il quale poter giungere all'espressione di una liricità piena, non intaccata dal negativo gnoseologico e linguistico che interpone un diaframma non solo tra poeta moderno e mondo, ma anche tra scrittura e vita intima. In questa maniera, all'interno dell'universo morale sereniano, la poesia del *Canzoniere* – che fa della scissione dell'io uno dei suoi *leitmotiv* – finisce per diventare paradossalmente un emblema di integrazione, di rispondenza armonica tra interno e esterno, di strenua fedeltà a sé stessi e al proprio sentire.

Saba si presentava veramente come una totalità, come una immagine del mondo, dell'universo, dolorosa come si vuole, magari, ma con risvolti invece di tutt'altro che dolore, di pienezza, di vitalità, di gioia [...] la presenza di Saba significava questo: un aiuto ad andare incontro, forse, a un aspetto della mia natura vera, al di là degli schemi letterari<sup>10</sup>.

Stando così le cose, è inevitabile che Sereni attinga abbondantemente dal vasto lessico del sentimento e dell'emotività presente nel *Canzoniere*, insistendo in particolare su temi come l'amicizia, la gioia, l'odio, la paura, la giovinezza, il legame coi luoghi d'elezione, i ritorni dell'estate-primavera. Proprio come i versi di Saba, infatti, anche quelli di Sereni sono attraversati da un profondo amore per la vita e per le sue forme, e pertanto sono animati da un sogno di adesione alle cose e di partecipazione vitalistica che per entrambi – anche se per Sereni più che per Saba – risulta costantemente minacciato e in regresso.

---

<sup>9</sup> V. Sereni, *Gli uccelli sono un miracolo*, in *Poesie e prose*, a cura di Giu. Raboni, Mondadori, Milano 2013, p. 975.

<sup>10</sup> Intervista rilasciata da Sereni nel 1967 e citata da G. Alfano, «Lo diceva all'Italia». Sereni e Zanzotto leggono Umberto Saba, in «Si pesa dopo morto», «Rivista di letteratura italiana», 2-3, XXVI, 2008, pp. 75-81, p. 78.



Questo aspetto passionale, che svolge un ruolo di primo piano all'interno dell'opera sereniana, gli consente di propugnare valori esclusivamente terreni e «impuri», senza che questo comporti in alcun modo una diminuzione o un sospetto di debolezza intrinseca in quei valori.

E quando altrove si cerca la purezza, Saba fa dell'impurità un programma, prende i sentimenti di petto, corre in impudenza sul limite della banalità. Si permette anche (ed è il gioco più pericoloso, quello che dovrebbe far misurare di colpa la sua «bravura») qualche civetteria col sentimentalismo: raramente ci affonda dentro, più spesso trova una materia di splendido vigore, una luce che scava gli scarti, i «resti» e restituisce loro un'insospettabile capacità di vita<sup>11</sup>.

Proprio come Saba, infatti, Sereni non ha alcuna ansia metafisica in base alla quale ridimensionare il peso della propria esperienza umana, né alcuna prospettiva di autenticità da cui poter sminuire la propria vita emotiva scostante e incerta; entrambi ritengono che i propri moti interni siano interessanti e universalmente significativi, e per questa ragione concedono loro ampio spazio. Le stesse strategie di rappresentazione della sfera emotiva finiscono in alcuni casi per convergere, come avviene nel caso di *Principio d'estate* (*Ultime cose*) e *Appuntamento a ora insolita* (*Gli strumenti umani*):

Dolore, dove sei? Qui non ti vedo;  
ogni apparenza t'è contraria. Il sole  
indora la città, brilla nel mare.  
D'ogni sorta veicoli alla riva  
portano in giro qualcosa o qualcuno.  
Tutto si muove lietamente, come  
tutto fosse di esistere felice.

La città – mi dico – dove l'ombra  
quasi più deliziosa è della luce  
come sfavilla tutta nuova al mattino...  
«...asciuga il temporale di stanotte» – ride  
la mia gioia tornata accanto a me  
dopo un breve distacco.  
[...]

---

<sup>11</sup> M. Lavagetto, *La gallina di Saba*, Torino, Einaudi, 1989, p. 232.

L'apostrofe e la personificazione del sentimento, con conseguente drammatizzazione della propria interiorità, è senz'altro un modulo di ascendenza melodrammatica, che Saba recupera e trasmette a sua volta a Sereni. Ugualmente sabiana è questa capacità di sfumare i contorni tra gli stati emotivi, mostrandoli come un processo dinamico e non come una contrapposizione rigida tra forze inconciliabili: è questa la ragione per cui Saba, con splendida intuizione, comincia una poesia sulla gioia apostrofando il dolore, mentre Sereni afferma che «l'ombra / quasi più deliziosa è della luce».

Questa esigenza di sentire la vita dall'interno, di coltivare costantemente una visione partecipata delle cose e degli eventi, senza mai fingere neutralità o oggettività di sguardo, produce a sua volta un modo tutto soggettivo di rendere i dati di realtà e il paesaggio:

Sereni vive il paesaggio dall'interno, ed è per ciò che esso emerge dai suoi versi come continuità e atmosfera, e che la descrizione è tutta risolta nel processo del monologo narrativo, galleggiandovi in modo pulviscolare. Anche in questo la sua poesia si opponeva a quella della maggior parte dei contemporanei, nei quali esterno e interno possono mettersi in contatto solo per improvvise accensioni, per poi separarsi nuovamente, e stava semmai con quella degli amati Saba, Bertolucci, Caproni<sup>12</sup>.

La presenza in Sereni di un simile lessico del sentimento è un dato tanto più interessante, in quanto si trova in netta contrapposizione con l'altro polo della sua sensibilità e della sua poetica, quelle cioè segnate dalla figura di Montale. Come ha notato Contini, infatti, le prove montaliane

perpetuano un non-sentimento; e questa mancanza di sentimento vive fuori d'una dialettica, produce scarse proteste, pallide ribellioni. [...] È una situazione dell'ordine gnoseologico, negativa; che rende improbabile la nascita delle liriche effettive, cioè di sentimenti concreti discorsi nella loro articolazione dialettica. [...] La vera salute (nell'ordine del concreto, e perciò della lirica) della poesia montaliana è, sempre fuori da questo mondo, presente e distrutto, nel sospetto d'un altro mondo, autentico e interno, o magari «anteriore» e «passato»<sup>13</sup>.

Di conseguenza, la componente sentimentale della poesia sereniana, nonché i suoi miti privati (la giovinezza, l'estate-primavera, l'amicizia, l'amore), sono interamente radicati

---

<sup>12</sup> P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Einaudi, Torino 2003, p. 318.

<sup>13</sup> G. Contini, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Einaudi, Torino 2002, p. 19.

all'interno del *Canzoniere*, benché vengano poi complicati e sviluppati in chiave personale:

gli elementi della cordialità e della «umanità» sabiana ora tornano nella poesia di Vittorio Sereni [...] ma ormai come trasformati in frammenti angosciosi, circondati da tenebre ben più terribili di quelle di Maeterlinck e di Pascoli perché rivelatesi tenebre storiche<sup>14</sup>.

In effetti, com'è naturale, Sereni non riceve passivamente gli schemi dell'emotività sabiana ma, a partire dal modello di partenza, opera due correzioni essenziali: la prima consiste nella rimozione di tutte le componenti più regressive e scopertamente narcisistiche della personalità sabiana<sup>15</sup>, a partire dall'orgoglio di essere poeta, fino all'esaltazione del dolore come segno distintivo dal resto degli uomini. La seconda, già accennata nella precedente citazione di Fortini, è legata al profondo e tormentato senso di storicità di Sereni, che lo porta non solo a reagire emotivamente di fronte a eventi e mutamenti culturali, ma anche a negare i diritti del sentimentalismo spiegato e assoluto. Tutto ciò ingenera un conflitto insolubile tra interiorità e storia: l'una viene utilizzata per falsificare l'altra, per sostenerne la non essenzialità, definendo quella particolare *impasse* che costituisce una caratteristica centrale del personaggio sereniano. In questa maniera, già a partire dal *Diario d'Algeria*, ma con maggiore intensità nelle raccolte successive, coesistono nella sua poesia

la estrema spontaneità di una dizione naturale e protetta (quella nativa disposizione alla liricità, che Sereni sentiva di avere in comune con Saba) e la volontà di superarne i limiti per una più incisiva e aperta compromissione e riflessione o meglio «comunione» con la realtà<sup>16</sup>.

All'accettazione incondizionata del sentire che si riscontra in Saba – per il quale ogni moto interno è legittimo e potenzialmente prezioso –, Sereni oppone una supplementare attività raziocinante che lo porta a triangolare la propria visione di sé, concependosi contemporaneamente come soggetto di sensazioni e come oggetto di riflessione critica. Il risultato finale è un personaggio in grado di sorprendere in sé stesso atteggiamenti e valori contraddittori, di armarsi contro di sé, demistificando o ponendo in questione persino i suoi moti più intimi, pur senza privarli di uno sbocco espressivo. Il quadro psicologico

---

<sup>14</sup> F. Fortini, *I poeti del Novecento*, Roma, Donzelli, 2017, p. 72.

<sup>15</sup> Zanzotto, *Gli strumenti umani* cit., p. 42.

<sup>16</sup> Giu. Raboni, *Nota introduttiva*, in V. Sereni, *Poesie e prose* cit., p. 6.

che ne deriva è estremamente ricco e complesso: l'intensità dell'espressione emotiva – che in Sereni non manca di certo – è accompagnata dall'acutezza dell'autoanalisi, che comporta una continua messa in questione di sé.

*In salita*

«Insomma l'esistenza non esiste»

(l'altro: «leggi certi poeti,

ti diranno

che inesistendo esiste»)

[...]

Proprio non ha senso

se non per certi trapassanti amari

quando si stampano per sempre in loro

interi pezzi di natura

gelandosi nelle pupille.

Ma ero

io il trapassante, ero io,

perplesso non propriamente amaro.

Benché non è certo che Sereni, scrivendo questo testo, avesse la mente rivolta al *Canzoniere*, la distanza che separa «certi trapassanti amari» dal «perplesso» io sereniano sembra offrire una descrizione sintetica non solo di ciò che lo distingue dal triestino, ma anche di quale siano le perdite e i guadagni poetici comportati da questa perplessità.

Non bisogna dimenticare, d'altro canto, che il pudore, o in certi casi il vero e proprio senso di colpa, suscitati in Sereni da un lirismo troppo spiegato, vanno contestualizzati all'interno dei grandi sommoventi letterari e culturali che si registrano in Italia a partire dal dopoguerra. In primo luogo, per lo meno a partire dagli *Strumenti umani*, Sereni si trova costretto a considerare un'emotività offesa dalla storia e dalle manipolazioni del neocapitalismo<sup>17</sup>, le quali hanno definitivamente rivelato che l'individualismo non è un valore e punto di forza – com'era considerato tra gli autori tardo-ottocenteschi e primonovecenteschi – ma uno stato di alienazione rispetto a sé stessi e alla propria

---

<sup>17</sup> L. Lenzini, *Interazioni. Tra poesia e romanzo Gozzano, Giudici, Sereni, Bassani, Bertolucci*, Firenze, Cadmo, 1998, p. 125.

comunità. In questo Sereni si trovava in perfetto accordo con Saba, che in una lettera del dopoguerra gli scriveva:

nella tua generazione vive allo stato di vizio quello che nella mia era virtù. La virtù che si è trasformata in vizio è l'individualismo [...]. Pensa che mesi fa, quando stavo, malgrado tutto, un pochino meno male, ho tentato di rileggere Nietzsche: non regge più nemmeno lui. [Nazismo e comunismo] hanno, per un momento almeno e nella sua antica forma, distrutto l'individualismo e le sue vane complicazioni del quale e delle quali la mia funesta generazione è vissuta o s'è illusa di vivere<sup>18</sup>.

In secondo luogo, il senso di colpa legato all'autoespressione è strettamente legato all'esigenza di rinnovamento lirico, che presupponeva il lasciarsi alle spalle un'esperienza ermetica con la quale Sereni, pur non avendovi mai fatto pienamente parte, aveva ugualmente contratto numerosi debiti stilistici e inventivi. In quest'ottica, l'esposizione troppo marcata del sé era sospettata di regressione narcisistica: ricadere nella trappola di una soggettività assoluta, indifferente alla storia e agli altri uomini, era considerato un pericolo imminente, in particolar modo da quegli autori che si erano formati e avevano scritto le loro prime raccolte negli anni dell'anteguerra. Il senso di colpa derivante da un'eccessiva esposizione del sé agisce dunque come una sorta di ipercorrettismo, una difesa sempre pronta a castigare il canto ovunque si accinga ad affiorare. Contro questa riserva di parola Sereni trova la forza di riproporre una lirica in versione umiliata, svuotata da molti dei suoi presupposti tradizionali (la legittimità dell'autoespressione, l'autenticità dell'io, l'efficacia della comunicazione col lettore), ma senza che abbia perso nulla in quanto a tensione linguistica, intensità del dettato e, soprattutto, urgenza del contenuto di verità da esprimere. Tutto ciò a Sereni riesce grazie all'adozione di un atteggiamento tipicamente sabiano, e cioè non nascondendo nulla di sé, che nel suo caso significa portare l'aporia a livello rappresentativo, descrivendo il desiderio e al contempo la vergogna della poesia.

Questa capacità di difendere prerogative e intenti della lirica anche dopo la fine della liricità – o meglio, di una certa liricità – non potrebbe sussistere in Sereni senza la strenua difesa di un «decoro formale»<sup>19</sup> che, nel suo caso, avviene non attraverso un atto di reverenza verso gli istituti metrici e formali, quanto stabilendo con loro un rapporto

---

<sup>18</sup> Saba, Sereni, *Il cerchio imperfetto* cit., p. 141.

<sup>19</sup> F. Fortini, *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, p. 116.

dialettico. Inserendosi nel solco del classicismo moderno, Sereni difende l'idea di un grande stile inteso come linguaggio separato dalla lingua comune, sostenuto da una tradizione autorevole e intriso di valori umanisti. In ciò, il suo rapporto con le forme si allontana recisamente da quello sabiano, essendo basato sul principio della revisione, e non del semplice recupero.

Bisogna sottolineare, tuttavia, come gli ingredienti che compongono l'*ornatus* sereniano, soprattutto a partire da *Diario d'Algeria*, intrattengano un legame di primo piano con il sistema stilistico del *Canzoniere*. L'aggettivo in posizione appositiva o enfatica, l'impiego del genitivo latino, i chiasmi, le inversioni sintattiche, il mescolamento tra lingua colta e lingua colloquiale<sup>20</sup> sono tutte soluzioni che il Sereni maturo condivide con Saba. Sereni, in particolare, è un maestro nell'arte di «collocare le parole» e ciò gli consente, proprio come avviene in Saba, di «variare all'infinito le intonazioni del suo parlato interiore»<sup>21</sup>. Per quanto riguarda le inversioni, particolarmente emblematico è l'attacco di *Anni dopo* («La splendida la delirante pioggia s'è quietata / con le rade ci bacia ultime stille»); ma si veda anche, per l'inversione soggetto-verbo: «quelli non bastano di tutta una vita» (*Mille miglia*); aggettivo-sostantivo: «scherniva la turpe gola» (*Il male d'Africa*); oppure nella variante participio-sostantivo: «Come mi frughi riaffiorata febbre / che mi mancavi e nel perenne specchio» (*Algeria*); posposizione del verbo: «tutte le mie ragazze tra loro per mano / in semicerchio incontro a me venire» (*Frammenti di una sconfitta*); chiasmo, anche con iterazione: «Di colpo – osservi – è venuta, è venuta di colpo la primavera» (*Finestra*).

Ciò è tanto più significativo, in quanto testimonia in maniera incontrovertibile il passaggio ideologico e poetico che Sereni compie a partire da *Diario d'Algeria*. A questa altezza, infatti, Sereni sta prendendo le distanze dalle influenze quasimodiane e ungarettiane che avevano caratterizzato la prima raccolta, e pertanto diminuisce progressivamente l'incidenza della grammatica ermetica sulla sua lingua. Parallelamente, nell'intento di conservare la sua adesione al grande stile, le inversioni, gli iperbati, le prolessi aggettivali vengono accolte sempre più massicciamente, riallacciandosi in questa maniera a una retorica di fattura essenzialmente premoderna<sup>22</sup> che proprio Saba aveva contribuito a svecchiare, piegandola a esigenze espressive pienamente novecentesche.

---

<sup>20</sup> Fortini, *I poeti del Novecento* cit., p. 284.

<sup>21</sup> Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Seconda serie* cit., p. 327.

<sup>22</sup> G. Mazzoni, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002, p. 141.

Questo tipo di infiltrazioni all'interno del sistema stilistico sereniano porta alla luce un dato molto interessante: il grande stile modernista non costituisce affatto un codice retorico e valoriale rigido, ma una galassia instabile e parzialmente incoerente, nella quale lo spirito umanista e aristocratico di Montale poteva convivere con un'etica ugualmente altoborghese, ma di certo meno elitaria e più disposta alla relazione, come avviene in Sereni. Certo, resta in lui il senso nettissimo della discontinuità esistente tra la dignità della lingua poetica e il mondo, fino al prodursi di un vero e proprio «scontro fra la realtà e il decoro che la prima persona continua a difendere»<sup>23</sup>. In questo, Sereni si distanzia fortemente dall'atteggiamento di Saba, nella cui ottica non c'era opposizione ma continuità tra il mondo delle forme e il mondo della vita, e gli istituti della tradizione – avendo nutrito per secoli la cultura e i valori di un popolo – garantivano la facoltà di parlare a tutti gli uomini che quella cultura aveva respirato e fatto propria.

Questa diversa visione delle forme mi sembra che serva a inquadrare un altro elemento essenziale del rapporto stilistico tra Saba e Sereni: mi riferisco al plurilinguismo, che in entrambi significa inclusione di tessere lessicali e di giri sintattici provenienti dal parlato, e dunque recanti una forte impronta di oralità.

Negli *Strumenti umani* [ma anche in *Stella variabile*] il parlato conquista spazio e diventa meno impressionistico, più funzionale a una partitura multidiscorsiva; come abbiamo visto, le parole dei numerosi personaggi poetici che il libro ospita contrappuntano la voce lirica senza lasciarsene assorbire, a volte anzi esibendo la loro alterità, irriducibile a qualsiasi trattamento evocativo<sup>24</sup>.

In alcune occasioni questi inserti plurilinguistici consistono in citazioni dirette di canzoni, di estratti di lettera, di conversazioni o di proverbi. Un solo esempio, tra i molti possibili, proviene da *Il piatto piange*, in cui Sereni riporta la frase di uso comune a cui si fa ricorso nel poker per ricordare quale seme domina sull'altro (*come quando fuori piove* – cuori quadri fiori picche): «e per giorni e per notti tappati dentro sprangati / gli usci turata ogni fessura: *vedo passo rilancio / come quando fuori piove* al riparo dall'esistere [...]». In tutti questi casi, «la lezione sabiana consiste nell'accettare anche le parole più abusate»<sup>25</sup>, mantenendo comunque intatta la rigida impostazione monostilistica del dettato poetico.

---

<sup>23</sup> Ivi, p. 177.

<sup>24</sup> G. Simonetti, *Dopo Montale. Le «Occasioni» e la poesia italiana del Novecento*, Lucca, Pacini Fazzi, 2002, p. 306.

<sup>25</sup> Ivi, p. 300.

Il risultato è una peculiare commistione tra aulico e colloquiale<sup>26</sup> che, per certi aspetti, richiama la già osservata integrazione tra aulico e quotidiano compiuta da Saba nelle sue poesie. Entrambi, infatti, rifuggono dal prosastico, inteso come maggiore rilassatezza stilistica e, puntando sulla metrica o sul giro frastico, conferiscono dignità poetica anche a quelle componenti verbali che, di per sé, sarebbero prossime alla sciatteria. Entrambi, inoltre, sfruttano l'inclusione di elementi dall'oralità per compiere una «imitazione delle intonazioni»<sup>27</sup> altrui, drammatizzando l'impostazione testuale e moltiplicando voci e punti di vista sul mondo. L'io sereniano, infatti, condivide con quello sabiano una certa vocazione alla socievolezza, che lo porta a includere i mondi linguistici degli altri non solo all'interno del proprio dettato, ma anche nell'elaborazione e nell'espressione dei propri processi interni. Questo aspetto, che in Saba era dovuto a un moto della sua sensibilità, in Sereni diventa *anche* la spia di una condizione storica del poeta, che per costruire un io credibile ha bisogno di collocarlo in preciso contesto storico, culturale e relazionale.

Ma sempre meno il poeta si compiace della propria solitudine, sempre meno ne tesse l'elogio. Con Pavese [...] siamo addirittura alla sconfessione di essa come di una stortura sociale. Al punto che lo sviluppo della lirica contemporanea parrebbe svolgersi secondo una progressiva tendenza a rompere, della solitudine, i confini e ad affermare, se non il contrario, il bisogno, la sete del contrario<sup>28</sup>.

Assumere una postura socievole non significa, d'altronde, che l'io prenda parte a rapporti felici e distesi: proprio come nel *Canzoniere*, anche nei testi di Sereni le parole dell'altro possono avere un potere destabilizzante sul personaggio, lo mettono in questione, lo respingono, portano alla luce la sua falsa coscienza e l'inautenticità dei valori a cui si era dato troppo frettolosamente.

*Una visita in fabbrica, II*

[...] Che cos'è  
un ciclo di lavorazione? Un cottimo

---

<sup>26</sup> S. Dal Bianco, *Distratti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 115.

<sup>27</sup> Fortini, *Saggi italiani* cit., p. 170.

<sup>28</sup> V. Sereni, *La tentazione della prosa*, in *Poesie e prose* cit., p. 611.



cos'è? Quel fragore. E le macchine, le trafilare e calandre,  
questi nomi per me presto di solo suono nel buio della mente,  
rumore che si somma a rumore e presto spavento per me  
straniero al grande moto e da questo agganciato.  
Eccoli al loro posto quelli che sciamavano là fuori  
qualche momento fa: che sai di loro  
che ne sappiamo tu e io, ignari dell'arte loro...  
Chiusi in un ordine, compassati e svelti,  
relegati a un filo di benessere  
senza perdere un colpo – e su tutto implacabile  
e ipnotico il ballo dei pezzi dall'una all'altra sala.

Detto questo, bisogna affermare con chiarezza che il trattamento della colloquialità che si riscontra in Sereni è molto differente dalla quotidianità e dalle discese verso il parlato che si ritrovano nel *Canzoniere*. Non che in Saba non esistano esempi di registro colloquiale, anzi: come avevamo visto in precedenza, nella sua poesia trovano spazio anche dialettismi, oppure la resa grafica di un italiano semi-colto. La differenza, tuttavia, sta nel fatto che in lui la colloquialità o il prosastico hanno sempre una precisa collocazione all'interno del dettato poetico, occupano una posizione gerarchica ben precisa e non invadono mai il flusso discorsivo dell'io. In Saba l'«imitazione delle intonazioni» altrui è sempre precisamente organizzata in un sistema di personaggi che si distinguono anche linguisticamente dall'io; in questa maniera la lingua degli altri si integra nel vasto sistema stilistico del *Canzoniere* quasi per agglutinamento, e cioè come un supplemento che non intacca direttamente la voce del protagonista. In Sereni la situazione è di tutt'altro tipo: il plurilinguismo entra fin dentro il dettato del personaggio, non esistono più passaggi netti o cornici per gli scarti di registro, la colloquialità potenzialmente potrebbe affiorare in qualunque momento. Questa fluidità negli sbalzi in alcuni casi finisce per annullare le gerarchie tra le voci: i confini tra comparti verbali si confondono, producendo un effetto magmatico, di disarmonia prestabilita che niente ha a che fare con l'equilibrio e la razionale disposizione dei piani linguistici presenti in Saba.

*La pietà ingiusta*

[...]

Incredibile – dirò più tardi – le visioni

immotivate che si hanno a volte  
(e pazienza per queste  
ma esserne coinvolti al di là del giudizio  
fino al tenero, fino all'indebita pietà ...):  
le giubbe sbottonate della disfatta, un elmo  
ruzzolante tra i crateri, sugli argini maciullati  
facce su facce lungo un canale a ridosso di un muro  
un reparto in sfacelo che si sbraca, se ne fotte  
della resa con dignità, ma su tutte  
*quella* faccia d'infortunio, di gioventù in malora  
con la sua vampa di dispetto di bocciato  
di espulso dal futuro  
nell'ora già densa della campagna  
verso l'estate che verrà ...

[...]

L'effetto magmatico, benché sempre controllato e orientato a esprimere significati ben precisi, è garantito anche dal fatto che, accanto al registro colloquiale, Sereni adotta altre strategie di deformazione linguistica (diminutivi, parole composte, ecc.), accoglie espressioni provenienti da gerghi tecnici, cita altri testi letterari.

### *La pietà ingiusta*

– ma in cucina, chi può dirlo?,  
ah le dotte manipolazioni di cui furono capaci,  
matasse, matassine innocue, oro a scaglie  
da coprirne un deserto di sale, di nubi d'anime  
esalanti-esulanti da camini  
con la piena dolcezza degli stormi d'autunno  
altre anche meno visibili spazzate da una raffica in un'ora di notte –

### *Intervista a un suicida*

#### *La porta*

*carraia, e là di colpo nasce la cosa atroce,  
la carretta degli arsi da lancia fiamme...*

*rinvenni, pare, anni dopo nel grigiore di qui  
tra cassette di gerani, polvere o fango  
dove tutto sbiadiva, anche  
– potrei giurarlo, sorrideva nel fuoco –  
anche... e parlando onorato:  
«mia donna venne a me di Val di Pado»  
sicché (non quaglia con me – ripetendomi –  
non quogliamo acque lacustri e commoventi pioppi  
non papaveri e fiori di brughiera)  
ebbi un cane, anche troppo mi ci ero affezionato,  
tanto da distinguere tra i colpi del qui vicino mattatoio  
il colpo che me lo aveva finito.  
In quanto all'ammanco di cui facevano discorsi  
sul sasso o altrove puoi scriverlo come vuoi:*

NON NELLE CASSE DEL COMUNE  
L'AMMANCO  
ERA NEL SUO CUORE

In altri casi, invece, è la lingua dell'io lirico che sembra invadere il dettato altrui, piegandola a figure sintattiche o retoriche che gli sono congeniali, e che non si conciliano in alcun modo con la riproduzione dell'oralità:

*Corso Lodi*

E – disse G. sciogliendosi in uno sbadiglio –  
e piantale queste cose se ti riesce  
nelle fredde gallerie di quadri falsi e di croste,  
le zazzere e le zimarre.  
Piantala se ti riesce una volta per tutte  
La tetra folla che annusa trifola ornamentale,  
la turba dei baschi marxesistenzialisti  
esistenzialmarxisti.  
[...]

Casi come quelli appena riportati mostrano, tra le altre cose, come dalla poesia di Sereni non emergano veri e propri personaggi: l'adozione di una postura socievole, infatti, non

comporta necessariamente la costruzione di alterità dotate di una coerenza, di una storia personale o di una continuità nel tempo; nel caso di Sereni, ci si limita piuttosto a produrre delle comparse o delle «apparizioni» che accompagnano l'io in una tappa della sua ricerca, per poi sparire l'istante successivo. Il caso di G. – Giansiro Ferrata – è piuttosto emblematico da questo punto di vista: nonostante alla sua figura si faccia più volte riferimento nell'opera sereniana, tuttavia il lettore non accumula mai un numero di informazioni sufficiente a crearsi una sua immagine mentale: G., di fatto, resta privo di identità, la sua è solo una voce che, a tratti, diventa significativa per l'io.

Gli esempi precedenti, tuttavia, mettono in luce anche un altro dato stilistico, che è indispensabile sottolineare: tra le soluzioni più utilizzate da Sereni per realizzare la mimesi del parlato ci sono senz'altro le figure di iterazione<sup>29</sup>, che, come avevamo visto, costituiscono anche una delle costanti stilistiche del *Canzoniere*<sup>30</sup>. In Saba, nello specifico, le varie forme di *reduplicatio* vengono impiegate con un doppio esito: da un lato conferiscono al discorso un tono colloquiale, che rasenti il parlato, come accade frequentemente nei discorsi diretti, oppure nei casi in cui viene riportato il discorso di un personaggio differente dall'io; dall'altro lato, svolgono una funzione enfatica, innalzando il pathos senza però impiegare una strumentazione retorica eccessivamente artificiosa, e anzi conservando un certo sapore popolare grazie al largo uso che ne aveva fatto il melodramma.

Tutto ciò è valido anche per la poesia di Sereni, la quale però aggiunge anche una terza funzione, che con Mengaldo possiamo definire «fatica», e che consiste nell'impiegare le figure di ripetizione come una verifica dei canali di corrispondenza tra parole e mondo o tra mittente e destinatario.

Come è ormai costituzionale di molta poesia recente, anche questa di Sereni nasce da un processo di crisi del linguaggio, in margine o piuttosto nonostante una congenita difficoltà di dirsi, di parlare, una sfiducia nella labilità e consunzione delle parole, e connessa sfiducia nelle loro possibilità di ricezione. Si direbbe che le continue ripetizioni, la continua sollecitazione della funzione «fatica» del linguaggio, siano come un tentativo di prender meglio possesso delle parole,

---

<sup>29</sup> P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 399.

<sup>30</sup> Per Sereni cfr. P.V. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, in *La tradizione del Novecento. Prima serie* cit., pp. 359-386. Per Saba, cfr. P.V. Mengaldo, *Un trittico per Saba*, in *La tradizione del Novecento. Quinta serie*, Carocci, Roma 2017, pp. 131-143.

di farle più proprie, quasi che solo iterandone la pronuncia il poeta riuscisse a trattenerne la dispersione e fuga, e a ristabilire il problematico contatto col lettore<sup>31</sup>.

In questa maniera Sereni rifunzionalizza profondamente l'iterazione sabiana, impiegando al contempo una figura che era in grado di garantire sostenutezza tonale e distanza dal sistema retorico degli ermetici, largamente attinto nella stagione di *Frontiera*.

Iterante lentezza ritmica, affidata bene spesso alle sequenze e come lasse di versi lunghi, e programmatica parsimonia cromatica fanno l'incanto di uno stile che punta tutto sull'apparente uniformità con cui gioca ogni volta sulla sua scacchiera pochi elementi base, rinunciando a splendore timbrico e varietà e facilità di ritmi in favore di un lavoro più sottile di parca, sapiente modulazione armonica (e il sovrapporsi di temi verbali ripetuti e variati rende infatti la forma poetica di Sereni spesso così simile a quella musicale della fuga). Che è anche un modo in cui il poeta supera vittoriosamente il suo difficile compito di postermetico, di conciliare e fondere colloquialità narrativa e liricità, attraverso una specie di lievitazione lirica del discorso interiore, che conserva sempre la sua durata e il suo respiro naturali di discorso<sup>32</sup>.

Questo modo che ha Sereni di gestire non solo le ripetizioni, ma più in generale il suo plurilinguismo, è certamente segnato da due fenomeni, uno di ordine poetico, l'altro linguistico, che ne hanno determinato la distanza rispetto al modello sabiano. In primo luogo, per lo meno a partire dagli *Strumenti umani*, il sovrapporsi di linguaggi e registri, unito a una certa inquietudine metrica e alla frequente elisione della punteggiatura, sono da considerarsi come un recupero degli elementi più magmatici della neoavanguardia.

Mi sembra [...] che la moltiplicazione degli arresti e insomma dei segni intonativi e metrici suggeriscano sempre più una partitura per dizione: rotture, inarcature, faux-exprès, frammenti melodici ecc. con cui, ironicamente, Sereni recupera buona parte degli intenti della neoavanguardia, quelli, per intenderci, «migmatici». Bisogna poi dire che esitazione ed incompiutezza sono, di per sé, significanti: dicono una ineffabilità, protestano una inadeguatezza fra segni e significato<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni* cit., p. 399.

<sup>32</sup> Ivi, p. 398.

<sup>33</sup> Fortini, *Saggi italiani* cit., p. 167.

Anziché restare fedele a certe misure, Sereni cerca di impostare una «dizione» che si muova tra circonvoluzioni, scatti e rallentamenti, a seconda dell'esigenza del momento. La sua sfida è accordare di volta in volta l'intonazione all'urgenza espressiva, e per questo si dota di un sistema linguistico, metrico e ritmico estremamente duttile e maneggevole. In secondo luogo, le diverse modalità di impiego del parlato che esistono in Saba e in Sereni sono strettamente legate alla storia linguistica italiana. Bisogna tener conto, infatti, di

quale incidenza abbia potuto avere sugli sviluppi della nostra poesia di quegli anni l'evento, del tutto eccezionale, di una lingua, come l'italiano, che per la prima volta da lingua di cultura andava imponendosi sia pure confusamente come lingua di comunicazione. Non è infatti chi non misuri la diversità sostanziale tra un *prima* (grosso modo dal Settecento di Parini all'ultima guerra), in cui lo sforzo della ricerca poetica fu inteso, sulla spinta dell'istanza realistica, a far cadere le paratie della secolare separazione di lingua della poesia e lingua della prosa (entrambe, sottolineiamo, lingue scritte), e la situazione tutta diversa che conseguiva a quell'evento, e che apriva alla forma poetica del secondo Novecento lo spazio ormai senza barriere del parlato: dei linguaggi settoriali, dei dialetti, dei gerghi ecc<sup>34</sup>.

Se, dunque, Saba è ancora impegnato in una operazione di abbattimento delle censure e di ampliamento – operazione che in un certo senso sarà a lui portare a compimento per la poesia italiana, autorizzando quelli che verranno dopo di lui a fare lo stesso – il Sereni degli *Strumenti umani* e di *Stella variabile*, al contrario, ha di fronte un compito radicalmente diverso, che consiste nella gestione e nella mimesi di un universo linguistico e immaginativo oramai imploso, in cui il problema non è più aggirare le barriere, ma ritrovare un ordine nel caos.

### **La guerra di tutti**

Si è detto, dunque, che la funzione Saba inizia a influire significativamente sulla poesia di Sereni a partire dal *Diario d'Algeria*, come testimoniano la revisione dell'impianto retorico sereniano, l'ampliamento del materiale poetabile e il venir meno delle censure inventive tradizionali. È anche vero, tuttavia, che all'interno dei suoi testi riaffiora di tanto

---

<sup>34</sup> D. Isella, *L'idillio di Meulan*, p. 276.

in tanto un certo pregiudizio nei confronti del mondo della prosa, il quale – montalianamente, e tutto al contrario di quanto avviene nel *Canzoniere* – porta ancora su di sé lo stigma dell'inautenticità e della perdita.

*Risalendo l'Arno da Pisa*

O mia vita mia vita ancora ansiosa  
d'un urbano decoro...  
Se case e campi diventano vacui  
se assurde si fanno le voci  
e il velo sollevare non sai più,  
è tua quella bruma, tristezza  
foriera a ritroso dalle foci  
d'una sua grigia bellezza.

Poi venne una zazzera d'oro  
su un volto nebbioso.

Fu un giorno di fine d'anno  
nel torvo tempo di guerra  
a Santa Croce sull'Arno.

Sereni accetta la «grigia bellezza» di una realtà non svelata, eppure, al contempo, sopravvive in lui la nostalgia «d'un urbano decoro» che non si traduce – com'era in Montale – in opzione metafisica, né in miraggio salvifico, ma piuttosto in un desiderio di dignità esistenziale e di pienezza umana, interamente riconducibile alla sua formazione umanista e laica. Ciò fa in modo che, in alcune occasioni, Sereni rinunci al dettaglio referenziale e scelga di concentrarsi sulle reazioni interiori provocate da un certo oggetto o evento. A questo proposito, basterà confrontare l'atteggiamento tenuto da Sereni in un testo come *Pin-up girl* – dove il poster che fa scaturire l'occasione poetica non è mai reso visibile al lettore – con la sabiana *L'osteria «All'Isoletta»* – nella quale un'intera terzina è dedicata alla descrizione del dipinto da cui l'osteria prende il nome.

*Pin-up girl*

Guarda il ritaglio triste che s'affloscia

nell'aria abbacinata:  
ha cenni di maltempo,  
rade voci d'allarme  
il meriggio di luglio.

E per poco la sete  
si placa alle tue labbra  
umide ancora nel vento.

In altri casi, localizzabili soprattutto nei testi più tardi, il particolare prosastico viene incluso senza ricevere alcun tipo di sublimazione, e dunque mostrandosi nella sua natura volgare o indecorosa.

*In salita*

[...]  
Fanno di questi discorsi  
nell'ora che canicola di brutto  
i ragazzi Cioè? – mi dicevo  
scarpinando per quelle petraie –.  
[...]

Ho scelto un testo dal *Diario d'Algeria* e uno da *Stella variabile* in modo da mostrare la resistenza di questo pregiudizio che, nonostante l'azione della funzione Saba, di fatto non abbandonerà mai totalmente Sereni, pur assumendo forme differenti negli anni. L'evoluzione interna della sua poesia, infatti, fa sì che la prima tipologia di fenomeno sia più frequente nei testi vicini al *Diario*, mentre la seconda tipologia entra in gioco a partire dagli *Strumenti umani*, per poi rafforzarsi nell'ultima raccolta.

Ad ogni modo, bisogna insistere sul fatto che tutto ciò non impedisce a Sereni di trattare scenari quotidiani riconoscendo loro la più assoluta serietà e dignità poetica. A tal riguardo, basti pensare alla *verve* tragica raggiunta da testi come *Pantomima terrestre* e *Il piatto piange*, che prendono le mosse da una partita di poker, oppure come *Nel vero anno zero*, dove lo spunto per riflettere sulla memoria europea dei totalitarismi parte da una semplice discussione riguardo un quartiere di Francoforte in cui poter mangiare «ginocchio di porco».



Questo ampliamento è garantito anche da un'apertura narrativa, che si verifica a partire dal *Diario* e che, come abbiamo visto nella seconda parte di questo lavoro, si concretizza in modi e forme molto diverse tra loro. In Sereni coesistono infatti una narratività di stampo epifanico – le «apparizione o incontri», gli attimi che portano luce sull'io e sul mondo, di chiara ascendenza montaliana – e una narratività per *exempla*, e dunque sabiana, che gli consente, partendo da un caso o da un evento particolare, di trarre conclusioni generali sull'essere umano o sul proprio tempo.

Il primo modo di narrare – tutto sommato più schematico, e molto lontano dalla complessità cui giungerà nelle prove più tarde – domina su tutta la prima raccolta fino almeno alla *Ragazza d'Atene*, la prima sezione del *Diario*. In questa fase risulta centrale l'immagine della «frontiera», che non interessa a Sereni in quanto linea di separazione, ma piuttosto come confine attraversabile, che offra una speranza di comunicazione. Questo oltrepassamento, che avviene sempre dall'alto verso il basso, ovvero da ciò che è lontano verso il mondo del poeta, si traduce in incarnazioni o in «apparizioni»: le prime consistono in oggetti o in segnali che, tramite un processo metonimico, rimandano a un individuo o a un evento carichi di significato; le seconde, al contrario, prevedono la manifestazione diretta di un personaggio, e per questo assumono generalmente l'aspetto di visioni.

È indubbio che, tra le due strategie, Sereni preferisca quella delle «apparizioni», che in special modo nei *Versi a Proserpina*, viene declinata come manifestazione di un tu femminile distante che torna a farsi presente come pura voce o come evocazione momentanea. Appropriandosi di uno dei tratti più vistosi del «sistema della Occasioni»<sup>35</sup>, Sereni insiste sulla «suggerione di un colloquio *in absentia*, capace di generare una remota speranza nell'avvento di un prodigio, sia pur destinato in breve a dissolversi»<sup>36</sup>:

Te n'andrai nell'assolato pomeriggio  
per le strade che seguono le colline  
sul lago che brulica di barche  
arido nel ferragosto.  
Di quest'attimo vivo  
e poi di nulla. E tu  
ne vibri assorta in ogni vena

---

<sup>35</sup> Cfr. Simonetti, *Dopo Montale* cit.

<sup>36</sup> F. D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Vita e Pensiero, Milano 2001, p. 19.

o mia voce più dolce... [...]

Tuttavia il giovane Sereni, almeno inizialmente, non tralascia l'epifania come incarnazione e, avvicinandosi a certe posizioni che, in seguito, Montale esporrà nell'*Intervista immaginaria*<sup>37</sup>, dichiara:

Io in poesia sono per le «cose»; non mi piace dire «io», preferisco dire «loro». [...] Quando avrò trovato la radice di questo mio senso oggettivo, di questo mio amore per «loro» io avrò cominciato a trovare me stesso e forse la poesia. A patto però – altrimenti la mia sensibilità ne sarebbe forzata – che io non perde niente del mio guardare, senza accentuazioni polemiche, in ogni direzione: che io abbia ancora il coraggio di parlare di semafori o di feltri nei versi [il riferimento è alla poesia di *Frontiera* intitolata *Nebbia*] [...]: necessità delle scorie (v. Eastbourne) e dialettica<sup>38</sup>.

La vetrina accesa «nel buio d'una piazza», il «raggio di torpediniera» sono alcuni esempi di questo procedimento, che dopo la stagione di *Frontiera* perde gradualmente importanza, pur senza sparire mai del tutto<sup>39</sup>. Negli anni successivi infatti la scrittura di Sereni compie una brusca svolta «Dalla poetica degli oggetti alla poetica dei soggetti [...]». Una poetica del vero innegabile contrapposta ad una poetica del supposto e dell'inverificabile appunto con gli strumenti umani per eccellenza<sup>40</sup>. Maggiori sviluppi, avrà dunque il motivo dell'apparizione, con il quale Sereni, superando Montale, «riprende, secolarizza e adatta al Novecento il modello dantesco della visione, del colloquio con le ombre, come accade a partire dagli *Strumenti umani*, e soprattutto

---

<sup>37</sup> «Amesso che in arte esista una bilancia tra il di fuori e il di dentro, tra l'occasione e l'opera oggetto bisognava esprimere l'oggetto e tacere l'occasione-spinta. Un modo nuovo, non parnassiano, d'immergere il lettore in medias res, un totale assorbimento delle intenzioni nei risultati oggettivi» (E. Montale, *Intenzioni (intervista immaginaria)*, in *Il secondo mestiere*, vol. II, *Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori 1996, p. 1481).

<sup>38</sup> D. Isella, *Giornale di «Frontiera»*, per accompagnamento della ristampa anastatica della prima edizione di *Frontiera*, Archinto, Milano 1991, p. 34.

<sup>39</sup> Si pensi, ad esempio, al valore dello «scafo» che si allontana «tra due ali di fresco», o alla «razza» di *Un posto di vacanza*.

<sup>40</sup> L. Mancino, *Cammino poetico di Sereni: dalla Frontiera all'umano strumento dell'esistere*, in *La poesia di Vittorio Sereni. Se ne scrivono ancora*, a cura di A. Luzi, Stamperia dell'Arancio, Grottammare 1997, p. 42.

dall'ultima sezione del libro, *Apparizioni o incontri*, il punto più alto di tutta la sua opera»<sup>41</sup>.

Tuttavia, bisogna anche dire che la visione del mondo legata all'epifania, che appartiene a Montale dagli *Ossi* del 1928 fino a tutta *La bufera e altro*, Sereni comincia a eroderla già in *Frontiera*, dove il potere della donna di rifarsi presente è spesso posto in questione («E insieme in me la tua lontana vita / si fa sempre più tenue e smarrita / con l'ombra delle nuvole sui prati», *Così, sirena*), oppure assume il significato tutto sensuale, e dunque ben lontano dal modello montaliano, di una giovinezza risentita con intensità e piena partecipazione. Alla vita come ripetizione e mancanza di significato Sereni non oppone nessun oltre, ma ricerca una pienezza o una comprensione che si consumano in una dimensione tutta terrestre e umana. Si producono così degli «istanti di idillio»<sup>42</sup> che dell'epifania mantengono la struttura, ma non certamente il valore ideologico, poiché insistono esclusivamente sull'aspetto passionale-emotivo, ruotando attorno ai motivi dell'amore, dell'amicizia, della gioia e della gioventù.

Questo è certamente uno dei casi in cui la funzione Saba interviene a depotenziare, fino a svuotarla dall'interno, la funzione Montale. L'«esile mito» di Sereni è fatto di estati, di «perse primavera», e per questo assume un aspetto creaturale sconosciuto al poeta delle *Occasioni*: quello che in lui è un miraggio salvifico – che trae forza da una civiltà umanistica in decadenza ma ancora vitale – in Sereni generalmente consiste in un'accensione del sentimento, o in una illuminazione su sé stesso e sul proprio tempo, ma niente si salva, nemmeno per ipotesi. In Sereni queste apparizioni o epifanie

si muovono nell'immanenza. Non «mediano» verso alcunché, tanto meno verso un'ipotesi almeno del divino, come invece succede, con una più accorta pratica di autoprotezione chiesta all'ambiguità stessa del poetico, nel Montale dialogante con l'Angelicata, con Clizia, tra *Occasioni* e *Bufera*<sup>43</sup>.

Come Saba, Sereni non crede in nessun al di là, non è toccato «da alcun “dubbio metafisico”»<sup>44</sup>, la sua angoscia è tutta esistenziale.

---

<sup>41</sup> G. Mazzoni, *Anni dopo* cit., p. 2.

<sup>42</sup> Mazzoni, *Forma e solitudine* cit., p. 145.

<sup>43</sup> G. Lonardi, *Di alcuni grandi temi sereniani*, introduzione a V. Sereni, *Poesie*, a cura di D. Isella, Mondadori, Milano 1995, p. xcii.

<sup>44</sup> Saba, Sereni, *Il cerchio imperfetto* cit., p. 39.

Lo stesso svuotamento avviene nei confronti di «quel fatale, contagiante *tu* delle vecchie poesie di Montale»<sup>45</sup>, che tanto peso aveva avuto nelle epifanie di *Frontiera*, e che resiste fino ai testi più antichi di *Uno sguardo di rimando*, ma svuotato e completamente depotenziato, come si può leggere in *Arie del '53- '55*:

Dico *te* e non so di chi parlo e con chi parlo, certo parlo per approssimazione, solo perché la terra si è commossa e abbiamo avuto in comune quei pochi attimi di dormiveglia tremante. Chissà se hai pensato la stessa cosa o se è stato come quella volta dei due treni che correvano senza relazione tra loro. [...] Ma questo lungo bacio e amplesso che si forma a volte tra le cose, questa festa che si è più volte incendiata sconsacrando e riconsacrando a modo suo la Pasqua, questa riunione che vuole il *tu* fra i presenti, vedrai, si scioglierà, si spegnerà, si frantumerà tra poco<sup>46</sup>.

A questo proposito, è particolarmente interessante un testo come *Sopra un'immagine sepolcrale*, significativamente inserito proprio nella sezione di *Apparizione e incontri*:

[...]

*O dormiente, che cosa è sonno?*

Il sonno...

E qui egli sta tra i pargoli innocenti  
stupefatto nel marmo  
come se un Tu dovesse veramente  
ritornare  
a liberare i vivi e i morti.  
E quante lagrime e seme vanamente sparso.

Una volta neutralizzato il *tu*, le apparizioni serene smettono di essere la corrispondenza epifanica tra l'io e una figura femminile tanto distante quanto fantasmatica, ma diventano, in maniera veramente dantesca, occasioni per comprendere l'universo delle passioni umane, oppure la propria esperienza personale in quanto storicamente collocata. A tal proposito, si consideri l'impostazione di testi come *Ancora sulla strada di Creva* o *Intervista a un suicida*, nei quali è l'incontro con due defunti («la nonna morta» e l'anima

---

<sup>45</sup> V. Sereni, *Dovuto a Montale*, in *Poesie e prose cit.*, p. 1033.

<sup>46</sup> V. Sereni, *Gli immediati d'intorni*, in *Poesie e prose cit.*, p. 597.

del suicida) che offre il pretesto per riflessioni di carattere generale sulla natura dell'amore e sul destino dell'essere umano dopo la morte.

All'arretrare della narratività epifanica (che comunque non abbandonerà mai del tutto la poesia di Sereni) corrisponde la progressiva espansione di un modo narrativo differente, di chiara impronta sabiana, caratterizzato in primo luogo da una costruzione del protagonista più accorta dal punto di vista dello sviluppo psicologico ed esperienziale.

Sereni volle far poesia mediante una lieve correzione apportata al tradizionale psicologismo sentimentale. I casi dell'esperienza, non più carattere non ancora anima, non si incarnavano in oggetti-simbolo (come nel Montale di allora), non si costruivano in architetture «metafisiche» (come in Ungaretti). C'era il fondamento della narrazione psicologica, di tradizione tardo-ottocentesca<sup>47</sup>.

È in questa maniera che Sereni riesce a inserire il suo personaggio all'interno di una durata sia storica (la guerra, la prigionia, la ricostruzione, le elezioni del 1948, il boom economico) sia interiore, scandita dal ritorno nei luoghi d'elezione – *Ancora sulla strada di Zenna, Ritorno, Ancora sulla strada di Creva, Addio Lugano bella* –, ma anche dalle stratificazione isotopiche, che fanno corrispondere la maturazione dell'io alla parallela risemantizzazione di scenari e *topoi*. Si veda, a tal riguardo, come cambia il rapporto coi morti, e di conseguenza il valore di uno spazio topico come la spiaggia, tra un testo degli *Strumenti umani (La spiaggia)* e uno di *Stella variabile (Niccolò)*:

#### *La spiaggia*

Sono andati via tutti –  
blaterava la voce dentro il ricevitore.  
E poi, saputa: – Non torneranno più –.

Ma oggi  
su questo tratto di spiaggia mai prima visitato  
quelle toppe solari... Segnali  
di loro che partiti non erano affatto?  
E zitti quelli al tuo voltarti, come niente fosse.

---

<sup>47</sup> F. Fortini, *Saggi italiani*, p. 125.

I morti non è quel che di giorno  
in giorno va sprecato, ma quelle  
toppe d'inesistenza, calce o cenere  
pronte a farsi movimento e luce.

Non

dubitare, – m'investe della sua forza il mare –  
parleranno.

*Niccolò*

Quattro settembre, muore  
oggi un mio caro e con lui cortesia  
una volta di più e questa forse per sempre.

Ero con altri un'ultima volta in mare  
stupefatto che su tanti spettri chiari non posasse  
a pieno cielo una nuvola immensa,  
definitiva, ma solo un vago di vapori  
si ponesse tra noi, pulviscolo  
lasciato indietro dall'estate  
(dovunque, si sentiva, in terra e in mare era là  
affaticato a raggiungerci, a rompere  
lo sbiancante diaframma).  
Non servirà cercarti sulle spiagge ulteriori  
lungo tutta la costiera spingendoci a quella  
detta dei Morti per sapere che non verrai.

[...]

Se nel testo conclusivo degli *Strumenti umani* la spiaggia era vista come il luogo di un incontro sperato, benché posposto a un futuro indeterminato («parleranno»), in *Niccolò* il congedo dal defunto è definitivo, essendo esclusa qualunque possibilità di ritorno. Questa rifunzionalizzazione del *topos* della spiaggia, intesa come «frontiera» tra mondo umano e aldilà – *topos* di chiara ascendenza montaliana; a tal proposito si veda un testo come *I morti* in *Ossi di seppia* – è particolarmente significativa, poiché nella poesia di Sereni i morti avevano sempre svolto il ruolo di messaggeri, di portatori di una verità sul soggetto

e sulla natura umana. L'interruzione della corrispondenza coi morti dunque prepara e giustifica quel clima di indecidibilità e di smarrimento gnoseologico che caratterizza l'intera *Stella variabile*.

La poesia di Sereni condivide con il modo narrativo sabiano anche l'inclinazione verso l'«impasto focale»<sup>48</sup> e la «contaminazione stilistica»<sup>49</sup>, con l'importante differenza che, come già notato, nel *Canzoniere* il punto di vista e la lingua degli altri non si mescolano mai con la voce dell'io, ma vengono sempre attribuiti a un personaggio riconoscibile che prende parola. Se dunque Saba, distinguendo sempre con cura le voci e i piani del discorso, predilige quasi esclusivamente il discorso diretto, Sereni, al contrario, lavora consapevolmente sullo scivolamento da un livello all'altro, e pertanto ricorre volentieri a soluzioni tipiche della prosa modernista come l'indiretto libero.

Inoltre, accanto a testi di impianto epifanico, o più esplicitamente visionario, in Sereni non mancano esempi di una narrazione condotta per *exempla*, ovvero selezionando una vicenda particolare ma dal valore emblematico, che viene sfruttata per pronunciare una verità di portata generale. Questo procedimento, a cui Sereni fa ricorso soprattutto per interrogare la storia e la società contemporanee, consiste nella selezione di una scena o di un discorso particolarmente significativi, che si fanno spie di una condizione collettiva, come accade in testi quali *La pietà ingiusta*, *Nel vero anno zero*, oppure in *Saba*:

Berretto pipa bastone, gli spenti  
oggetti di un ricordo.  
Ma io li vidi animati indosso a uno  
ramingo in un'Italia di macerie e polvere.  
Sempre di sé parlava ma come lui nessuno  
ho conosciuto che di sé parlando  
e ad altri vita chiedendo nel parlare  
altrettanta e tanta più ne desse  
a chi stava ad ascoltarlo.  
E un giorno, un giorno o due dopo il 18 aprile  
lo vidi errare da una piazza all'altra  
dall'uno all'altro caffè di Milano  
inseguito dalla radio.

---

<sup>48</sup> R. de Rooy, *Il narrativo nella poesia moderna. Proposte teoriche ed esercizi di lettura*, Firenze, Cesati, 1997, p. 155.

<sup>49</sup> Ivi, p. 156.

«Porca – vociferando – porca». Lo guardava stupefatta la gente.

Lo diceva all'Italia. Di schianto, come a una donna che ignara o no a morte ci ha ferito.

In un testo come questo l'individualità di Saba come personaggio è connotata con estrema attenzione; eppure, contemporaneamente, la sua delusione e la sua rabbia non appartengono solamente al poeta triestino, ma diventano indizio di una delusione e di una rabbia collettive, di cui la figura sabiana si fa in qualche modo rappresentante. Lo scopo dell'autore, infatti, non è descrivere la reazione idiosincratica di Saba alle elezioni del 18 aprile – elezioni nelle quali il Fronte democratico popolare ottenne molti meno voti della Democrazia cristiana –, ma, attraverso Saba, raffigurare un ambiente caratterizzato da una sensibilità e da una visione politica che, in quel momento storico, si era sentito in minoranza e in qualche modo tradito. In questa maniera, procedendo per *exempla*, Sereni è in grado di indagare lo spirito del proprio tempo come pochissimi altri autori prima di lui erano stati in grado di fare. A questo proposito, si legga quanto scrive Fortini riguardo *Gli strumenti umani* – osservazioni che possono essere estese anche al *Diario d'Algeria* e, almeno in parte, anche a *Stella variabile*:

*Gli strumenti umani* è un libro che può anche essere letto come una raffigurazione della storia italiana – in una certa misura europea – degli ultimi quindici anni. Non soltanto per le indicazioni di scena: avvento della Repubblica, ricostruzione, la nuova industria, il passaggio del benessere, la guerra d'Algeria, la Germania del miracolo. Ma per vere e proprie «intermittenze storiche», identificazione di atmosfere, di attimi particolari che diventano sovraccarichi di significato<sup>50</sup>.

È dunque interessante, e tutt'altro che isolato, il fatto che uno dei tratti caratterizzanti del modo narrativo sabiano, ovvero l'esemplarità, venga generalmente sfruttata da Sereni e da altri della sua generazione non a scopo autoanalitico, come nel *Canzoniere*, ma per fornire una diagnosi della propria società e per tenere allacciate esperienza individuale e storia.

In Saba (che pure è il poeta meno vicino alla ideologia idealistica o spiritualistico-cattolica che ha informata tanta nostra poesia moderna) il tempo entro cui si dispongono le esperienze partecipate è cronologico-biografico, con i suoi riferimenti a casi familiari e sentimentali, nel

---

<sup>50</sup> Fortini, *Saggi italiani* cit., p. 163.



sensu di un romanzesco privato o microsociale, mentre gli eventi sovraindividuali – prima guerra mondiale o guerra del «fascista abietto» e del «tedesco lurco» – restano sullo sfondo (lo prova, così distanziante, l’aggettivazione), interpretate come prove o generiche calamità. [...]

Nella poesia più recente [del secondo dopoguerra], passato, presente e futuro tendono invece a riferirsi a eventi collettivi, su quelli si ordina la biografia. Il passato è l’infanzia e la giovinezza ma anche, o più spesso, il tempo del fascismo, della guerra esterna o civile; il presente è la maturità ma è anche tempo dei conflitti politici, della restaurazione sociale, del progresso o regresso di una parte o di una causa; il futuro è quello della morte ma anche di una rivoluzione o conciliazione o generale catastrofe<sup>51</sup>.

Certo, bisogna anche dire che tra l’io sereniano e la grande storia si instaura una corrispondenza tutt’altro che armonica, anzi: «Fra la storia e il soggetto c’è un malinteso (“*non lo amo il mio tempo, non lo amo*”)<sup>52</sup>, un senso di esclusione, un gesto mancato che impedisce alla «sacrosanta rissa» di scoppiare. In questo, ancora una volta, la poesia di Sereni compie una profonda deviazione rispetto al modello del *Canzoniere*: il personaggio sabiano, infatti, non si percepisce mai come soggetto ai margini della storia, né sente che la sua capacità di fare esperienza o di partecipare agli eventi abbia subito qualche lesione fondamentale; Saba può ancora permettersi di ignorare la questione del rapporto tra vicende individuale e collettive, o meglio può trattarla di sfuggita, senza prenderla mai di petto, e senza che la costruzione del suo io perda credibilità a causa di questa mancanza.

Ben diversa, naturalmente, è la situazione in cui si trovano a operare Sereni e la sua generazione: il mutare dei tempi, la guerra e la ricostruzione non solo avevano fatto sì che le esperienze considerate fondamentali fossero esperienze di natura collettiva, e non strettamente privata, ma avevano anche generato nel pubblico un orizzonte d’attesa ben preciso, che imponeva il trattamento di certi eventi. Le esigenze di lettori e scrittori, da questo punto di vista, si muovevano nella stessa direzione: perché fosse ritenuta credibile e autentica, la costruzione dell’io lirico non poteva evitare di fare i conti con la storia recente e con le sue ripercussioni psicologiche, sociali e esistenziali.

La guerra, che è stata di tutti, e forse anche più il dopoguerra, hanno non operato, ma favorito qualcosa di analogo [ovvero dell’aprirsi verso l’esterno] all’interno della poesia e dei poeti. E se già prima pareva sfatato il concetto di «poesia pura» non in quanto categoria storica, ma in quanto

---

<sup>51</sup> Ivi, pp. 97-98.

<sup>52</sup> Ivi, p. 159.

categoria estetica, e se nessuno parlava più seriamente di poesia per la poesia o di arte per l'arte con un intento di denuncia nei confronti di questo o di quel poeta – oggi l'interesse generale sembra raccolto intorno al significato che la poesia assume nel cuore della vita individuale e collettiva<sup>53</sup>.

Questa resa dei conti col proprio tempo conosce in Sereni due tappe fondamentali. La prima corrisponde grossomodo con il *Diario d'Algeria*, e si contraddistingue per la «tendenza a subordinare la storia degli uomini a quella della propria coscienza»<sup>54</sup>: in questa fase, cioè, l'essersi mosso esclusivamente nei dintorni della guerra – che Sereni combatte nell'esercito fascista e conclude da prigioniero in Algeria, mancando totalmente quel momento di riscatto politico e morale che è stata la Resistenza per molti intellettuali italiani – gli appare come la causa e contemporaneamente il simbolo della sua esclusione, e pertanto al personaggio sereniano, rifiutato dalla storia, non resta che rifiutarla a sua volta, coltivando piuttosto i propri miti privati.

Il protagonista del *Diario d'Algeria* è un giovane: un giovane che attraversa gli anni Quaranta come un «viandante stupefatto», giudica la guerra una sciagura collettiva, ma la vive al di fuori di una dimensione autenticamente politica, come se fosse una specie di catastrofe naturale inevitabile. L'alternativa al «deserto» del presente, infatti, è solo «un sogno improvviso di memorie», cioè il ricordo di un'armonia perduta da cui nasce una promessa di felicità che contrasta con la guerra e la prigionia<sup>55</sup>.

Il momento più esemplare di questa fase è senz'altro quello esposto in *Non sa più nulla, è alto sulle ali*:

Non sa più nulla, è alto sulle ali  
il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna.  
Per questo qualcuno stanotte  
mi toccava la spalla mormorando  
di pregar per l'Europa  
mentre la Nuova Armada  
si presentava alla costa di Francia.

---

<sup>53</sup> Sereni, *La tentazione della prosa* cit., p. 583.

<sup>54</sup> Fortini, *Saggi italiani* cit., p. 160.

<sup>55</sup> Mazzoni, *Forma e solitudine* cit., p. 139.

Ho risposto nel sonno: – È il vento,  
il vento che fa musiche bizzarre.  
Ma se tu fossi davvero  
il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna  
prega tu se lo puoi, io sono morto  
alla guerra e alla pace.  
Questa è la musica ora:  
delle tende che sbattono sui pali.  
Non è musica d'angeli, è la mia  
sola musica e mi basta –.

A questa altezza, dunque, l'atteggiamento tenuto da Sereni nei confronti della dimensione storico-politica è molto simile a quello adottato verso il fantasma del «primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna»; in sostanza, Sereni gli risponde: tu non esisti, però per un istante fingerò il contrario, ma lo farò solo per opporti un radicale rifiuto («È il vento, / il vento che fa musiche bizzarre. / Ma se tu fossi davvero / il primo caduto bocconi sulla spiaggia normanna / prega tu se lo puoi»). In maniera omologa, la storia è oggetto di una rimozione imperfetta, e pertanto continua a riemergere e a presentarsi al poeta nella vece di un compito inadempibile perché già fallito dal soldato Sereni, prigioniero e impossibilitato all'azione. Alla delusione bellica, inoltre, corrisponde, a livello personale, una gioventù offesa proprio nel suo momento culminante, ovvero nel passaggio alla maturità.

Questo aspetto, d'altronde, appartiene a molti esponenti della generazione di Sereni: la guerra li sorprende sul finire dei venti anni, non hanno memoria del precedente conflitto, hanno vissuto in tempo di pace, sotto la campana di vetro del fascismo e del crocianesimo, hanno scarsa o nessuna formazione politica. Cinque anni dopo è tutto diverso: hanno superato i trent'anni, sono uomini fatti, intorno a loro c'è un Paese da ricostruire, ma i loro strumenti culturali sono sostanzialmente gli stessi dell'anteguerra e impiegheranno tra i dieci e venti anni per costruirsi di nuovi; hanno volontà, intelligenza, un sano disprezzo di sé stessi per quel che erano stati, si sentono responsabili, ma sanno anche di non essere all'altezza di quella responsabilità. La storia li coglie impreparati, e loro la vivono come trauma o «grosso» da esprimere, ancor prima che da analizzare. Il *Diario d'Algeria* rappresenta, in questo senso

un tentativo di dar corpo a un sottile disagio retrospettivo, quiete a certi spiriti vaganti e insoddisfatti, mi ha indotto a fissarli in questa sede. Ci sono momenti della nostra esistenza che non danno pace fino a quando restano informi e anche in questo, almeno in parte, è per me il significato dello scrivere versi<sup>56</sup>.

Sin qui, dunque, lo scopo di Sereni è «tornare su quei fatti non per dare ad essi un senso e un orientamento ma per “dare corpo al proprio disagio”, delineando le tappe di un itinerario spirituale»<sup>57</sup>.

Il passaggio alla fase successiva avverrà per la maggior parte tramite la scrittura delle prose di guerra e la composizione del *Male d’Africa*, significativamente raccolta sia nel *Diario* che negli *Strumenti umani*:

[...]

Siamo noi, vuoi capirlo, la nuova  
gioventù – quasi mi gridi in faccia – in credito  
sull’anagrafe di almeno dieci anni...

Portami tu notizie d’Algeria –  
quasi grido a mia volta – di quanto  
passò di noi fuori dal reticolato,  
dimmi che non furono soltanto  
fantasmi espressi dall’afa,  
di noi sempre in ritardo sulla guerra  
ma sempre nei dintorni  
di una vera nostra guerra... se quanto  
proliferò la nostra febbre d’allora  
è solo eccidio tortura reclusione  
o popolo che santamente uccide.

Questo avevo da dire  
questo groppo da sciogliere

---

<sup>56</sup> V. Sereni, *Nota* introduttiva a *Frammenti di una sconfitta. Diario bolognese*, con un’acquaforte di F. Gentilini, Milano-Verona, V. Scheiwiller – F. Riva, 1957.

<sup>57</sup> N. Scaffai, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005, p. 81.

nell'ultimo sussulto di gioventù  
questo rospo da sputare,  
ma a te fortuna e buon viaggio  
borbotta borbotta la pentola familiare.

Le prose e *Il male d'Africa* funzionano per Sereni come degli esorcismi e pertanto, a partire da questo momento, non ci sarà più bisogno di disconoscere gli eventi: ora che il trauma è stato elaborato, la delusione della storia non sarà più rimossa in favore di una felicità privata, ma potrà essere osservata direttamente, in tutte le sue conseguenze esistenziali, etiche e sociali. Sereni inizia dunque a comprendere pienamente un aspetto della sua esperienza che, fino a quel punto, aveva solo intuito vagamente, e cioè che la sua sorte «di bocciato / di espulso dal futuro» (*La pietà ingiusta*) non comportava l'estraneità dai coetanei e dal suo tempo, ma anzi, si prestava ad essere altamente rappresentativa. La sua marginalità è infatti la marginalità di tutta una generazione, perciò lo sguardo del prigioniero diventa un punto di vista privilegiato per osservare il dopoguerra e la ricostruzione.

È poi vero quello che dici sul non avere io cantato né la guerra né la condizione della mia generazione durante la guerra. Cioè: non le ho volute cantare (ecco l'intenzionalità), ma è proprio da escludere che proprio nello scoprirsi incapaci di spiegarsi la tragedia e di parteciparvi stia la «tragedia» della mia generazione o – almeno – che in ciò la mia generazione possa appunto riconoscersi?<sup>58</sup>

Partendo dalla consapevolezza della ferita, Sereni riesce a trasformare il vuoto in un pieno, rovesciando il suo senso di esclusione in un discorso universale condotto tramite l'esposizione di un'esperienza paradigmatica.

Sereni non può più credere, evidentemente, alla portata automaticamente universale della sua biografia nel senso della «bella biografia» di ungarettiana memoria; ma, per quanto non lo esibisca mai, crede ancora [...] alla funzione rappresentativa anche per altri di una sua particolare esperienza, e della «morale» che ne scaturisce; e in questo senso crede ancora, problematicamente, alla poesia<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> Da una lettera di Sereni a Giancarlo Buzzi, citata in *La poesia di Vittorio Sereni. Se ne scrivono ancora*, a cura di a. Luzi, Grottammare, Stamperia dell'Arancio, 1997, p. 142.

<sup>59</sup> Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Prima serie* cit., pp. 408-409.

Non aver partecipato significa in realtà essere stato pienamente parte del proprio tempo, che vede nell'ispessirsi del diaframma tra individuo e storia, tra singolo e collettività una delle novità più destabilizzanti per i poeti del secondo Novecento. Infatti, dopo gli entusiasmi della Resistenza e il sogno di una ricostruzione comunitaria, a partire dalle elezioni del 1948 e poi progressivamente, in maniera sempre più evidente, nei pieni anni Cinquanta, qualcosa inizia a incrinarsi tra mondo della cultura, poeti *in primis*, e politica. Si veda, a tal proposito, quanto afferma Sereni in un autocommento a *Un posto di vacanza*:

Certo, intorno agli anni Cinquanta capitava di parlare e di discutere anche molto, a volte di litigare, su argomenti dai quali, anche in vacanza, è difficile distogliersi. Figurarsi allora, nel pieno della guerra fredda, in un'Italia che già allora vedeva formarsi una spaccatura profonda tra il paese ufficiale e il paese reale. E proprio questo, questa spaccatura, faceva sì che nell'isolamento del posto [Bocca di Magra], relativamente eccentrico geograficamente e topograficamente, trovasse sfogo un altro isolamento o autoisolamento, quello al quale le vicende più generali della nazione stavano costringendo gente animata da un certo tipo di interessi e passioni<sup>60</sup>.

Le cause di tutto ciò sono ben note: la retorica imposta ai membri del Partito comunista, i fatti di Ungheria, la polemica contro lo zdanovismo e il prospettivismo, la semplificazione subita dal concetto di *engagement* e poi, a livello nazionale, il dibattito intorno al *Metello*, le prime denunce del populismo neorealista e l'esaurimento di quella stagione letteraria; tutto ciò genera il raffreddamento di molti intellettuali nei confronti della politica attiva, soprattutto tra quegli autori che, vicini in gioventù all'ermetismo, avevano introiettato i valori umanistici di autonomia dell'arte, individualismo, sfiducia nelle retoriche di gruppo, insieme a un certo pessimismo sulla natura umana – o meglio sulla psicologia delle masse. La lotta sognata, dunque, non si è mai verificata, la vita politica del Paese ha preso un corso diverso e agli scrittori – eccetto i casi rarissimi di quelli che possedevano da subito visione e strumenti critici, e che erano anche i più proiettati verso la cultura europea – era richiesto un certo grado di sudditanza ideologica, intollerabile per gli spiriti più inquieti e problematici. In questa maniera, l'assenza di un vero e proprio scontro tragico diventa essa stessa una forma di tragedia tutta in negativo,

---

<sup>60</sup> V. Sereni, *Prefazione a Tra fiume e mare*, quaderno n. 1 della serie «Portus Lunae», 1976, ora in *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1996, p. 795.

vissuta in maniera passiva, eppure in grado di provocare una gravissima lesione identitaria.

Nel suo continuo bisogno di certificazione [...] l'autore degli *Strumenti umani* si qualifica tipicamente come poeta dell'insicurezza, dell'identità minacciata [...]. Il dubbio sulla propria identità si rovescia in continua e sia pure aleatoria dichiarazione d'identità [...], affermata attraverso tentate ricostruzioni della continuità del proprio passato o insistite richieste agli altri di conferme al proprio esistere<sup>61</sup>.

Lo stesso Sereni, d'altronde, conferma questa idea in uno dei suoi autocommenti:

oggi, ogni operazione o manifestazione fondata su una volontà espressiva non è altro che ricerca dell'identità. [...] Di sé e di altri, naturalmente; anzi degli altri rispetto a sé e di sé rispetto agli altri. Almeno per quanto mi riguarda non saprei oggi – insisto sull'oggi – motivare o giustificare altrimenti quanto ho scritto o suppongo di scrivere in seguito. Questa ricerca, almeno nel mio caso, non può fruttare se non riconoscimenti episodici, cioè identificazioni – e autoidentificazioni – parziali e transitorie, è una caccia che non presuppone una preda finale e onnicomprensiva. Vive, se vive, di una contraddizione da cui trapela, a strappi, un originario, vuoi deluso vuoi disatteso vuoi incorrisposto, amore per la vita<sup>62</sup>.

L'incertezza ontologica, le oscillazioni interne e l'instabilità del soggetto sono dunque altre caratteristiche che l'io sereniano condivide con quello sabiano. Certo, mentre Saba continua a coltivare un sogno di unità che non si realizza, per Sereni la fragilità di qualunque identificazione è oramai un dato acquisito, per cui ciò che lo muove non è tanto il desiderio di «una preda finale», quanto una irragionevole e contraddittoria fiducia in sé stessi e nel mondo, senza la quale non sarebbe possibile restare fedeli a quel sentimento così sabiano, che Sereni definisce «un originario, vuoi deluso vuoi disatteso vuoi incorrisposto, amore per la vita».

In ogni caso, al di là delle deviazioni dal modello, bisogna sottolineare con forza l'omologia tra l'operazione sereniana e quella sabiana, che si concretizza nello sfruttare i loro casi personali (la nevrosi, la prigionia) per additare una condizione collettiva, storica o genericamente umana. In questa maniera, dopo un percorso faticoso, Sereni adotta, a partire dagli *Strumenti umani*, un atteggiamento pienamente rispondente a quello che

---

<sup>61</sup> Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Prima serie* cit., p. 407.

<sup>62</sup> Sereni, *Gli immediati d'intorni* cit., pp. 673-674.

abbiamo chiamato pathos sostitutivo, come gli viene riconosciuto dagli stessi poeti suoi contemporanei:

Al rigore stilistico, al gusto della folgorazione caratteristici della più alta poesia novecentesca, Sereni aggiungeva un timbro più personale e un'ambizione di espressione anche collettiva [...] in una spontanea per quanto frammentaria coincidenza fra esperienza individuale ed esperienza comune<sup>63</sup>.

Inoltre, in accordo con i valori ideologici e la visione del mondo sottesi al pathos sostitutivo, anche Sereni ritiene che il contenuto di verità comunicabile dalla poesia non provenga né da un afflato mistico, né da un uso reificante della ragione, ma debba venire piuttosto dall'esperienza personale.

posto di fronte all'esigenza di maturare, di fare una scelta ideologica e avere un programma, Sereni oppose al rigore della ragione dialettica, che accusava di rigida astrattezza, la concretezza elastica dell'*Erlebnis*, e vide, nelle ideologie che proliferavano in quegli anni, delle forzature nei confronti della realtà, dei tentativi di appiattire riduttivamente le sfumature e le differenze, e, in ultima analisi, degli attacchi alla poesia<sup>64</sup>.

La storia, la società, la relazione con gli altri, le ossessioni private vengono discusse a partire da quella zona d'ombra che è l'universo delle sensazioni, il quale subisce un doppio trattamento: da un lato, seguendo l'esempio del *Canzoniere*, Sereni tenta di analizzarlo, portando alla luce del discorso ciò che giace in profondità; in altri casi, al contrario, ricorre a un'elaborazione di tipo espressivista, di ascendenza forse più ermetica che montaliana, che emerge nei punti di maggiore oscurità e più scopertamente visionari della sua opera. Il secondo caso comprende i passaggi di maggiore tensione linguistico-immaginativa, che in Sereni tuttavia non sono mai dettati da una qualche forma di autocompiacimento, né costituiscono un ammicciare a dimensioni ulteriori, ma rappresentano l'equivalente poetico di una materia sentita vivamente eppure ancora troppo irrisolta per poter essere sciolta diversamente. Naturalmente, questi passaggi vertono su questioni di natura strettamente privata, e spesso si riferiscono alla nostalgia di un'integrità presentita ma sostanzialmente sconosciuta all'io:

---

<sup>63</sup> G. Giudici, *Per forza e per amore. Critica e letteratura 1966-1995*, Milano, Garzanti, 1996, p. 167.

<sup>64</sup> Mazzoni, *Forma e solitudine* cit., p. 157.



*Pantomima terrestre*

È rimasta una chiazza una pozza di luce  
non convinta di sé un pozzo di lavoro con attorno  
un girotondo di prigionieri (dicono) sulla parola:  
sanno di un bagliore che verrà  
con dentro, a catena, tutti i colori della vita  
– e sarà insostenibile.

Sembra allora di capirlo a che si ostinano  
dove puntano che cosa vogliono o non vogliono  
che cosa negano che scappatoie infilano  
i motori della giostra serale  
con quelli che fingono a ogni giro di andare via per sempre  
con quelli che fingono a ogni giro di arrivare  
dentro un paese nuovo per cominciare ex novo  
– e i primi lampi

lo scroscio sulle foglie

l'insensatezza estiva.

Oltre a ciò, il modo in cui Sereni impiega i dati esperienziali si differenzia rispetto a quanto si registra nel *Canzoniere* per altri due aspetti fondamentali. Innanzitutto, come abbiamo già affermato in precedenza, nella sua poesia il sentirsi e pensarsi per così dire dall'interno trova una contropinta – mai vincente, ma spesso percepibile – nel giudicarsi dall'esterno, mettendo in questione il diritto o comunque il valore della propria solitudine. Sereni, infatti, non è indifferente ai valori collettivi della sinistra, eppure non riesce mai a sposare interamente quella causa, che richiedeva un certo livello di spersonalizzazione e una disponibilità a mettere sé stessi in secondo piano che risultavano incompatibili con l'idea di lirica da lui professata. Momenti esemplari, in questo senso, sono *Appuntamento a ora insolita* e anche, in maniera ancora più esplicita, *Un posto di vacanza*, dove gli interlocutori Fortini e Vittorini rappresentano l'ipostatizzazione di una voce che era anche interna a Sereni, e che lo chiamava alla partecipazione, all'edificazione di un «progetto» che avrebbe dovuto anteporsi a qualunque scetticismo o sogno individualistico. Ciò che Sereni poteva rimproverare a sé stesso era, sostanzialmente, ciò che gli veniva rimproverato da Fortini nei due epigrammi indirizzati all'amico:

*Sereni esile mito*

Sereni esile mito  
filo di fedeltà  
non sempre giovinezza è verità  
un'altra gioventù giunge con gli anni  
c'è un seguito alla tua perplessa musica...

Chiedi perdono alle «schiere di bruti»  
se vuoi uscirne. Lascia il giuoco stanco  
e sanguinoso, di modestia e orgoglio.  
Rischia l'anima. Strappalo, quel foglio  
bianco che tieni in mano.

*A Vittorio Sereni*

Come ci siamo allontanati.  
Che cosa tetra e bella.  
Una volta mi dicesti che ero un destino.  
Ma siamo due destini.  
Uno condanna l'altro.  
Uno giustifica l'altro.  
Ma chi sarà a condannare  
o a giustificare  
noi due?

A questi epigrammi Sereni risponde con la chiusa di *Un posto di vacanza*, dove finisce – benché con una riserva finale – «per dar ragione a Fortini. Lo si capisce quando si è rimasti scottati da un'intera vita»<sup>65</sup>:

[...]

Amare non sempre è conoscere («non sempre  
giovinezza è verità»), lo si impara sul tardi.

Un sasso, ci spiegano,

---

<sup>65</sup> Da un appunto di M.T. Sereni, in V. Sereni, *Poesie cit.*, p. 787.

non è così semplice come pare.

Tanto meno un fiore.

L'uno dirama in sé una cattedrale.

L'altro un paradiso in terra.

Svetta su entrambi un Himalaya

di vite in movimento.

Ne fu colto

il disegno profondo

nel punto dove si fa più palese

– non una storia mia o di altri

non un amore nemmeno una poesia

ma un progetto

sempre in divenire sempre

«in fieri» di cui essere parte

per una volta senza umiltà né orgoglio

sapendo di non sapere.

Sul rovescio dell'estate.

Nei giorni di sole di un dicembre.

Se non fosse così tardi.

[...]

Tutto ciò serve a ribadire ancora una volta quanto il valore dell'esperienza personale e dell'autoespressione, che in Saba erano dati per scontato, in Sereni vengono accolti in maniera problematica ma anche con una certa coerenza fatalista, quasi che, al di là di ogni possibile riserva, quell'approccio, quell'attenzione a sé fossero dopotutto inevitabili, come un destino. Si tenga conto, d'altronde, che questa non è una semplice questione poetologica tra le tante, ma costituisce un problema essenziale, poiché verte implicitamente sull'attualità e sul senso dello scrivere poesia lirica nella seconda metà del Novecento. Difendendo il valore dell'esperienza personale, dunque, Sereni di fatto prende le difese del genere lirico *in toto*, riaffermandone la longevità e la necessità.

Il secondo carattere che distingue l'approccio esperienziale di Saba da quello di Sereni va riconosciuto senz'altro nella fiducia che viene accordata al potere conoscitivo del vissuto, e si può spiegare sinteticamente come il diverso rapporto che, nelle rispettive opere, si viene a creare tra poesia, verità e tempo. Saba infatti ritiene che il linguaggio, supportato

dai rituali formali della lirica, possa esprimere l'esperienza in maniera aproblematica, poiché la sua poesia è culturalmente precedente alla frattura epistemologica avvenuta nel primo Novecento. Inoltre per lui la chiarezza consiste in un progressivo svelamento interiore e nella ricerca continua di una verità che, pur non essendo interamente attingibile, tuttavia esiste e si trova in quel luogo tra mitologico e psicoanalitico che potremmo chiamare origine o infanzia. A questo approccio, ancora impregnato di cultura positivista, Sereni ne oppone uno ermeneutico, impiegando una lingua che è contemporaneamente in grado di esprimere una vita interiore complessa e di denunciare l'opacità dei nomi che non sono la cosa né l'impressione lasciata dalla cosa. Oltre a ciò, Sereni non crede che esista un luogo della verità, ma ritiene che il senso di un'esperienza sia in perpetuo aggiornamento, perché muta con il mutare della vita e della storia, e che il compito del poeta sia quello di tendere un filo tra gli eventi, ovvero di costruire un racconto che è una finzione, ma anche lo sforzo interminabile di ritrovare un ordine all'interno di un'esistenza ridotta in pezzi. Sotto questo aspetto, il suo modello di riferimento era piuttosto Proust, ma con un certo indebolimento del potere attribuito all'arte e aggiornato tramite la fenomenologia e la filosofia della vita di Banfi e Paci:

a un certo momento, nell'opera di Sereni, la letteratura – e in essa la poesia lirica che dell'interiorità è il luogo elettivo – subisce come un dislocamento, o più propriamente una messa in discussione che va in parallelo con l'affacciarsi su una realtà nuova, complessa, in movimento. [...] Quando giunge la mutazione d'epoca che trasforma l'intero paese e il presente si riverbera sul passato *modificandolo*, in Sereni insieme a una istanza storicizzante si fa strada un'attitudine interpretante, ermeneutica, tenacemente *in progress*, incaricata di dire [...] il trauma a cui l'assetto diaristico della prima edizione del *Diario*, ancora prossima ai modi di *Frontiera*, non poteva dar voce. È quello anche il momento della resa dei conti con la frattura del '43-'45, che ora si colloca in un più vasto orizzonte e dentro una diversa, articolata, aperta nozione della scrittura e del tempo<sup>66</sup>.

Questa differente concezione dell'esperienza, che distingue la poesia sabiana dalla sereniana, si ripercuote in maniera assolutamente macroscopica sull'impostazione delle loro raccolte. Come afferma lo stesso Saba, infatti, il progetto complessivo del *Canzoniere* si giustifica come «*aspirazione alla salute*»<sup>67</sup> del poeta, ovvero come tentativo

---

<sup>66</sup> L. Lenzini, *Verso la trasparenza. Studi su Sereni*, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 54.

<sup>67</sup> U. Saba, *La spada d'amore. Lettere scelte 1902-1957*, a cura di A. Marcovecchio, Mondadori, Milano 1983, p. 238.

di riorganizzare un'esperienza frammentata dalla nevrosi. Per questa ragione, l'intenzione che sta dietro al *Canzoniere* è essenzialmente quella (destinata al fallimento) di definire una personalità unitaria. Sereni, al contrario, non aspira mai a tanto, ma predilige una forma-diario<sup>68</sup> che, nonostante la grande complessità macrotestuale, autorizza tuttavia un autobiografismo aperto, estraneo all'idea che una qualsiasi raccolta di testi, per quanto organizzata o estesa possa essere, sia in grado di contenere la totalità di un'esperienza umana. Questa caratteristica si adatta perfettamente alla visione sereniana di una verità in continuo aggiornamento, da cui deriva, inevitabilmente, la rappresentazione di una personalità sempre in divenire. A questo è legato il senso di perenne «lavoro in corso» che si può riconoscere in ogni testo di Sereni, il quale era consapevole che non è dalle origini, ma dalla fine che si può comprendere il senso e pronunciare una parola definitiva sulla propria storia personale.

### **Topoi e contatti intertestuali**

#### *La partita a carte*

Pur non essendoci dei legami intertestuali evidenti, si noti che il motivo della partita a carte, impiegato da Sereni nel *Piatto piange* e in *Pantomima terrestre* era già presente nel *Canzoniere* in *Partita (Ultime cose)*.

#### *Paesaggi*

Sereni: «scopri una spiaggia / d'aride cose» (*Settembre*); Saba: «Dove ristagni scopri cose immonde» (*Il torrente*)<sup>69</sup>.

Sereni: «simile al lago / che rapisce uomini e barche» (*Ecco le voci cadono*); è una ripresa, anche con calco ritmico, di «l'ombra che allontana uomini e piante» (*Ordine sparso*)<sup>70</sup>.

#### *Scenari urbani*

Sereni: «la lebbra delle mura» (*Il tempo provvisorio*); Saba: «alle facciate delle case invase di una lebbra» (*Vecchio sobborgo*).

---

<sup>68</sup> Lonardi, *Di alcuni grandi temi sereniani*, in Sereni, *Poesie cit.*, p. xcvi.

<sup>69</sup> S. Carrai, *Dovuto a Saba. Lettura di Settembre di Vittorio Sereni*, «Atti di Incontrotesto», Pisa, Pacini, 2011, pp. 9-14.

<sup>70</sup> Mazzoni, *Forma e solitudine cit.*, p. 130.

Sereni: «ma l'apre d'un tratto uno squarcio / ove irrompono sparuti / monelli» (*Via Scarlatti*); per la dinamica, si veda di Saba *Via della Pietà*: «l'ospedale / che qui le sue finestre apre e la porta, / dove per visitar la gente morta / preme il volgo perverso».

#### *Vita militare*

Sereni: «un disincantato soldato. Uno spaurito scolaro» (*Il grande amico*); Saba: «Non un poeta, era uno sperduto che faceva il soldato» (*Il sogno di un coscritto*).

Sereni: «sommesso presentiva il mare / al passo dei notturni battaglioni» (*Poesia militare*); anche nei *Versi militari* il mare riattiva il senso lirico dell'io, consolandolo e concedendogli uno spazio per rientrare in contatto con la propria interiorità. Vedi soprattutto *Di ronda sulla spiaggia*: «E il mare solitario i miei pensieri / culla con le sue lunghe onde grigiastre».

#### *Passioni*

Sereni: «D'amore non esistono peccati [...] esistono soltanto peccati contro l'amore» (*Quei bambini che giocano*), secondo una testimonianza di Mengaldo questa era una frase pronunciata da Saba<sup>71</sup>. L'informazione è riportata anche da Carrai, che commenta: «viene in primo piano il tema del tradimento, perpetrato ora ai danni dei bambini, cioè degli italiani del futuro, ora ai danni di chi sperava in un profondo rinnovamento morale e civile che i risultati delle elezioni del 18 aprile 1948, agli occhi di Sereni non meno che a quelli di Saba, avevano negato. In entrambi affiora di conseguenza il motivo dell'imperdonabilità di un atteggiamento proditorio e frodolento, paragonato in tutti e due i casi a un tradimento erotico: di una qualsivoglia donna bugiarda in *Quei bambini che giocano*, dell'Italia personificata in Saba»<sup>72</sup>.

Sereni: «assorto in un mio / esile mito» (*Italiano in Grecia*); Saba: «La mia sorte obliando in un profondo / mito che m'innamora» (*La sera*).

#### *Solitudine*

Sereni: «Solitudine, solo orgoglio...» (*Nel sonno, VI*); in generale riconduce a un tipo di postura tipica di Saba. Si veda, ad esempio, «SOLO DI SOLITUDINE HO BISOGNO» (*È tutto vero*).

---

<sup>71</sup> Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Prima serie* cit., p. 406.

<sup>72</sup> Carrai, *Saba personaggio degli Strumenti umani* cit., p. 77.

### *Dialoghi*

Sereni: «Dici: / – purtroppo – e taci» (*Soldati a Urbino*); in Saba «Dici:» seguito da un discorso diretto è impiegato varie volte (*Autunno*: «Dici: “È l’autunno, è la stagione in vista»; *Nuovi versi alla Lina, 10*: «dici: “la mamma»).

### *Folla*

Sereni: «nell’oscura tua folla che trascorre» (*Paese*); Saba: «Solo vagavo il mattino di un giorno / di festa, e tra la folla oscura e vana» (*Carmen*).

### *Morte*

Sereni: «E non è fiore in te che non m’esprima / il male che presto lo morde» (*Diario bolognese*); in Saba uno stesso pensiero funesto evocato dalla vegetazione si trova in *Dopo la giovinezza*: «La vista d’una palma giovanetta / mi richiama alla tomba che m’aspetta».

Sereni: «foglia che prima estate / si spicca» (*Se la febbre di te più non mi porta*); Saba: «Perché non fu di lui come di foglia / che il ramo / lascia cadere anzitempo?», con stesso binomio vegetazione-morte.

Sereni: «toppe d’inesistenza» (*La spiaggia*); l’espressione potrebbe essere stata ispirata da una delle scorciatoie sabiane, che Sereni aveva recensito: «Tutti i loro sistemi sono “toppe”, per nascondere una “rottura di realtà”» (scorciatoia 19).

Sereni: «e il funerale a mezza strada, la sua furia / nera ben dentro le strade del paese» (*Intervista a un suicida*); Saba: «A mezza strada / ha una cappella; indi la nera foga / della vita scoprire puoi da un prato» (*Tre vie*).

### *Invocazioni alla vita*

Sereni: «O mia vita mia vita» (*Risalendo l’Arno da Pisa*); Saba: «La vita, la mia vita» (*Prima fuga*) entrambe in posizione incipitaria.

### *Cuore*

Sereni: «e insieme divide il mio cuore» (*Viaggio di andata e ritorno*); Saba: «O mio cuore dal nascere in due scisso» (*Secondo congedo*)

### *Sport*

Pur senza contatti intertestuali espliciti, lo sport, il calcio in particolare, è un *topos* presente nel *Canzoniere* e ripreso sia in *Rinascono la valentia*, sia, in maniera ancora più esplicita, in *Domenica sportiva*, la quale rievoca direttamente l'ambientazione delle *Cinque poesie per il gioco del calcio*. La prima strofa di questo componimento rievoca molto da vicino la passione comunitaria su cui insistono i testi sabiani; nella seconda, tuttavia, Sereni devia repentinamente di tono, rideclinando il motivo in termini di malinconia e perdita.

Per quanto riguarda, in generale, la presenza di sportivi nella poesia sereniana, è molto persuasiva l'interpretazione offerta da Fortini: «I libertini (ossia gli sportivi) sono la proiezione nostalgica di un se stesso incompiuto, “in povertà sfiorito”, “sporco di tremore e di umiltà”, insomma della vittima del furto storico. [...] Quegli sportivi sono la figura dell'alterità, l'alibi – nel senso proprio del termine –, l'unica forma positiva dell'essere umano, ma di una positività resa possibile dalla loro distanza, dalla riduzione a gesto, momento, emblema, ombre che si dilungano». Mentre in Saba complessivamente gli sportivi sono portatori di una forza solare, anche perché il poeta che li osserva da lontano appartiene a una «comunità d'uomini» (la tifoseria), in Sereni la distanza dell'io dallo sportivo assume toni più cupi, diventa mancanza e colpa. Fortini nota anche che, a quest'altezza, il senso di colpa sereniano resta confinato alla vita interiore dell'individuo e non si fa mai problema di classe: «La colpa è insomma interpretata come una semplice carenza di coraggio e di vitalità e quindi mantenuta nella familiare sfera della caratteriologia. E così il riscatto da quella è scatto, ira, urlo»<sup>73</sup>.

#### *Calchi sintattici*

Sereni: «La splendida la delirante pioggia» (*Anni dopo*); Saba: «La buona, la meravigliosa Lina» (*Cielo*)<sup>74</sup>.

---

<sup>73</sup> Fortini, *Saggi italiani* cit., p. 163 (il riferimento è per entrambe le citazioni).

<sup>74</sup> P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Quinta serie* cit., p. 136.



## Conclusioni provvisorie

Fino agli anni Cinquanta e Sessanta, chi tentava di elaborare una storia o una descrizione della poesia moderna finiva inevitabilmente con l'identificare i momenti più esemplari di questa fase con la tradizione decadente, e specificatamente con quel modo lirico che, introdotto da Baudelaire, ha ricevuto una codificazione più precisa da autori come Verlaine, Rimbaud e Mallarmé. Questo nucleo, che con termine generico si può definire «simbolista», ha poi conosciuto nel Novecento un numero enorme e non qui sintetizzabile di ramificazioni, come l'orfismo, il postsimbolismo, l'ermetismo o l'avanguardismo nelle sue più diverse espressioni. Naturalmente, non solo ciascuna di queste poetiche presenta dei caratteri che la rendono irriducibile a tutte le altre, ma anche gli autori che operano al loro interno differiscono profondamente l'uno dall'altro. Ciononostante, esistono dei tratti retorici, ideologici e poetologici che accomunano questa pletora così ampia e diversificata, e che sono emersi via via nel corso di questo lavoro: mescolamento di retorica privata e retorica mistica, estinzione della personalità, autonomia estetica, ricerca dell'individuazione nello stile piuttosto che nei contenuti, disumanizzazione, perdita del valore comunicativo del testo, tendenza a organizzarsi in società o gruppi, linguaggio iniziatico, opacità dei legami, intransitività del dettato. Queste poetiche rappresentano senz'altro la frangia più avanzata e sperimentale della poesia degli ultimi due secoli; le logiche della modernità – che comportano l'alienazione dell'individuo, l'atomizzazione dei legami, la frattura tra singolo e grande storia, la non-corrispondenza tra lingua e mondo, l'insignificanza dell'esperienza – trovano compimento e formalizzazione in questo tipo di scritture che, consapevoli dell'irriducibilità della condizione moderna rispetto alla precedente, in maniera più o meno netta rompono con i rituali formali della tradizione e cercano di costruire dei rituali alternativi, che siano all'altezza dei tempi. Il risultato è una costellazione di poeti accomunati da una medesima idea di stile, di rapporto con il reale e di costruzione della soggettività testuale.

A partire dagli anni Cinquanta, in coincidenza con l'aumento della domanda di realismo, il mutamento dei criteri di autenticità e il disincanto dello sguardo poetico, i critici – soprattutto i critici militanti – cominciano a sentire l'insufficienza di questo schema, e sentono il bisogno di costruire una narrazione alternativa, o meglio, una narrazione più estesa di quella che è stata la modernità in poesia. Far coincidere il moderno con quello che, fino al decennio precedente, aveva rappresentato indiscutibilmente il centro del campo poetico, aveva il difetto di escludere tutta una serie di autori (Carducci, molto

Pascoli, i vociani, i crepuscolari, Saba, Penna, Caproni, Bertolucci) che fino a quel momento avevano svolto un ruolo periferico, ma a cui adesso, nel secondo Novecento, i poeti guardano come a dei modelli. Particolarmente significativo è il caso di Montale, il maggior poeta del Novecento italiano: più ci si addentrava nella sua poesia, infatti, più diventava chiaro come le categorie di ermetismo o postsimbolismo, cui inizialmente era stato ricondotto, erano del tutto insufficienti per descrivere la complessità della sua operazione. I lettori di Montale, coinvolti dal nuovo clima culturale e desiderosi di ritrovare nei testi anche i segni della storia e della società, iniziano ad accorgersi che la sua poesia vive di uno statuto ibrido, e finalmente si soffermano sulle componenti più terrene di Montale, sulla sua storicità, sulla sua etica.

Il primo tentativo sistematico di costruire una contro-tradizione della modernità è certamente quello compiuto da «Officina», con in prima linea Pasolini. La distinzione tra un filone novecentista e uno antinovecentista aveva precisamente lo scopo di reintegrare quegli autori che, pur avendo avuto una loro affermazione, fino a quel momento si erano visti collocare ai margini della poesia italiana. Non è un caso, d'altronde, che la prima formulazione in questo senso provenga da un critico e poeta fortemente militante: il lavoro teorico di Pasolini, in questo caso, è uno strumento che serve anche a rivendicare una posizione non periferica per la sua poesia e quella dei suoi compagni. Proponendo un contro-canone, i redattori di «Officina» stanno rivendicando una posizione centrale per sé stessi, ma anche per tutte quelle poetiche, ideologicamente affini alla loro, con cui condividono modelli e intenzioni letterarie. Dopo questa formulazione pasoliniana ne seguiranno altre, più o meno approfondite, più o meno sistematiche, ma tutte all'incirca sovrapponibili in quanto ad autori coinvolti. Come esempio, mi limito a ricordare la distinzione mengaldiana tra un filone orfico-sapientziale e uno esistenziale che metterebbero le loro radici alla fine del XIX secolo e proseguirebbero, tra contatti e ibridazioni, fino al secondo Novecento. Queste contro-narrazioni si ripropongono dunque di restituire l'immagine di una modernità bifronte, dotata di due anime ben distinguibili, benché in continuo dialogo tra loro.

Mentre cercavo di descrivere i tratti salienti della funzione Saba e, successivamente, di verificare le forme e i modi in cui ha agito sugli autori e sul campo poetico in generale, mi sono reso conto che l'analisi finiva per riportarmi quasi spontaneamente a questo statuto di duplicità del moderno, di cui la funzione Saba rappresenta un momento di particolare rilevanza, ma è ben lungi dall'esaurire in tutta la sua complessità e nei suoi molteplici snodi. L'impressione costante che ho avuto è che alla prima costellazione di

autori, di ascendenza decadente, se ne contrapponesse una seconda, radicata nel romanticismo e dunque in un certo senso più antica, o meglio, maggiormente implicata con le retoriche e le ideologie del classicismo, pur partecipando con ogni diritto all'epoca moderna. Le poetiche appartenenti a questa costellazione si caratterizzano per dei tratti idealmente speculari alla modernità decadente, come è emerso nel corso di queste pagine: una retorica pubblica, in continuità con il premoderno e ricca di figure dell'extratesto, pathos sostitutivo, eteronomia estetica, costruzione di una personalità lirica, relazionalità e investimento sui valori comunicativi del testo, difesa dei nessi logici, conoscenza del mondo tramite l'esperienza individuale, fiducia nel legame tra lingua e mondo. La modernità romantica, inoltre, ricerca una verità che riguardi la condizione umana, e pertanto prolunga quella complessa dialettica tra pensiero e sentimento che, in Italia, ha certamente il suo capostipite e un modello sempre attuale nei *Canti* leopardiani. Naturalmente, nel corso del tempo, i tratti che presentavano un carattere più 'ingenuo' hanno subito un progressivo aggiornamento e una problematizzazione, ma, come abbiamo visto per Sereni, gli autori che si rifanno a questo filone si sforzano di trovare dei modi per riaffermare, anche se in forma indebolita e paradossale, i valori sopra elencati.

Mi pare dunque che la storia delle poetiche novecentesche si fondi complessivamente sull'alternarsi e sul mescolarsi di due culture speculari, una romantica e una decadente, che si configurano a loro volta come due universi retorici e ideologici nati, dopo il crollo dell'estetica e della visione del mondo classicista, allo scopo di trovare delle risposte alle nuove sollecitazioni generate dalla modernità. In questo contesto, l'opera di Saba va collocata tutta all'interno del filone romantico: la sua operazione, infatti, ha consistito in un aggiornamento di vecchie forme e posture, rendendole all'altezza delle inquietudini primonovecentesche. Saba era un uomo arcaico, un materialista, e pertanto rifugge da qualunque contatto con l'universo decadente, le cui ragioni gli erano oscure e che non era interessato a comprendere. Da qui, anche, il suo isolamento. Nonostante ciò, la sua presenza è stata essenziale per la storia della poesia italiana del secondo Novecento: il *Canzoniere*, infatti, avendo opposto una strenua resistenza agli influssi che provenivano dalla «riva» opposta, è stato indispensabile per fare da ponte tra la cultura romantica, 'realista', lirica, e gli autori che scrivono poesia a partire dal secondo dopoguerra.

Tuttavia bisogna sottolineare come il caso di Saba, così impermeabile alle questioni sollevate dalla tradizione decadente, rappresenti un esempio tutt'altro che paradigmatico per comprendere il modo in cui i poeti moderni, generalmente, si pongono di fronte alla

duplicità della loro epoca. Le due anime della modernità, infatti, sono contemporaneamente in relazione e in contrasto: l'irriducibilità reciproca dei loro presupposti ideologici e stilistici è controbilanciata dalla consapevolezza di essere state generate da una stessa radice, di appartenere allo stesso campo, di fornire una soluzione opposta a un medesimo problema. Romanticismo e decadentismo, con tutti i loro apparati retorici e poetici, rappresentano così due momenti inconciliabili – dunque non sintetizzabili – e però inseparabili, per cui non possono fare a meno di fronteggiarsi, di guardarsi con diffidenza, ma anche con desiderio.

Ciò che interessa maggiormente, tuttavia, non è tanto il rilevare l'esistenza di queste forze impersonali, quanto osservarne le rifrazioni interne alla coscienza degli autori: come si è visto per Penna e Sereni, e come sarebbe facilmente riscontrabile anche in Montale, Luzi, Pasolini, Fortini, Bertolucci, Giudici, Rosselli, Caproni, Zanzotto, questa duplice esposizione culturale, al di là delle scelte di campo, si risolve in crisi stilistica, che è indice di una crisi poetica *tout court*. Essendo sollevata da un assetto strutturale della modernità, questa crisi si configura come condizione permanente dei poeti, che quando intendono esprimere sé stessi e la propria vita interiore non possono più dimenticare che la lingua è una trappola, mentre quando rivolgono la loro ricerca a una dimensione ulteriore non possono dimenticare di essere umani, e che la portata del loro sapere è confinata al mondo umano. Questo aspetto, che significa primariamente la perdita del diritto all'ingenuità, costringe i poeti a una condizione di non-libertà, poiché nega loro la possibilità di assecondare le loro inclinazioni, complicando il percorso che deve compiere qualunque gratificazione espressiva – che è anche, a suo modo, una gratificazione pulsionale. Eppure, al contempo, per gli autori che sanno viverla fino in fondo, questa crisi rappresenta una grande fonte di energia stilistica e immaginativa, che serve al poeta per combattere la sua lotta con l'antagonista interno, quella forza nullificante che, se non controbilanciata dal desiderio continuo di gesti liberatori, lo ridurrebbe al silenzio.

## Bibliografia

- T.W. Adorno, *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri, G. Matteucci, Torino, Einaudi, 2009.
- G. Alfano, «*Lo diceva all'Italia*». *Sereni e Zanzotto leggono Umberto Saba*, in «*Si pesa dopo morto*», «*Rivista di letteratura italiana*», 2-3, XXVI, 2008, pp. 75-81.
- L. Anceschi, *Lirici nuovi. Antologia di poesia contemporanea*, Milano, Hoepli, 1943.
- A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 1988.
- E. Auerbach, *Da Montaigne a Proust. Ricerche sulla storia della cultura francese*, Milano, Garzanti, 1973.
- E. Auerbach, *Mimesis*, II voll., trad. it. A. Roncaglia, Torino, Einaudi, 2000.
- R. Aymone, *Saba e la psicoanalisi*, Napoli, Guida, 1971.
- M.M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1976.
- M.M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, trad. it. P. Rossana, Torino, Einaudi, 2001.
- M.M. Bachtin, *Epos e romanzo*, in *Problemi di teoria del romanzo*, a cura di C. Strada Janovic e V. Strada, Torino, Einaudi, 1976.
- M.M. Bachtin, *L'autore e l'eroe*, trad. it. C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1988.
- L. Baldacci, *La musica in italiano. Libretti d'opera dell'Ottocento*, Milano, Rizzoli, 1997.
- G. Barberi-Squarotti, *La cultura e la poesia italiana del dopoguerra*, Bologna, Universale Cappelli, 1966.
- R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, trad. it. G. Bartolucci, Torino, Einaudi, 2003.
- W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus novus*, Einaudi, Torino, 1962.
- A. Berardinelli, *La poesia verso la prosa*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.
- F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007.
- P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, trad. it. D. Fink, Parma, Pratiche, 1985.

- P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, trad. it. D. Fink, Torino, Einaudi, 1995.
- G. Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, a cura di M. Rota, Firenze, Firenze University Press, 2014.
- G. Caproni, *L'opera in versi*, a cura di L. Zuliani, Milano, Mondadori, 1998.
- G. Caproni, *Prose critiche*, IV voll., a cura di R. Scarpa, Torino, Nino Aragno, 2016.
- S. Carrai, *Dovuto a Saba. Lettura di Settembre di Vittorio Sereni*, «Atti di Incontrotesto», Pisa, Pacini, 2011.
- S. Carrai, *Saba*, Roma, Salerno, 2017.
- S. Carrai, *Saba personaggio degli Strumenti umani*, in «*Gli strumenti umani*» di Vittorio Sereni, a cura di G. Fioroni, Pensa Multimedia, Lecce-Rovato, 2015, pp. 67-80.
- B. Colli, Giu. Raboni (a cura di), *Un tacito mistero. Il carteggio Vittorio Sereni-Alessandro Parronchi (1941-1982)*, Milano, Feltrinelli, 2004.
- G. Contini, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974.
- G. Contini, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Einaudi, Torino 2002.
- R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Scandicci, La nuova Italia, 1995.
- S. Dal Bianco, *Distratti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2019.
- F. D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Vita e Pensiero, Milano 2001.
- M. David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.
- G. Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Garzanti, 2000.
- G. Debenedetti, *Saggi critici. Prima serie*, Milano, il Saggiatore, 1969.
- G. Debenedetti, *Saggi critici. Seconda serie*, Milano, il Saggiatore, 1971.
- G. Debenedetti, *Saggi critici. Terza serie*, Milano, il Saggiatore, 1959.
- G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni*, trad. it. C. Lusignoli, D. De Agostini, Torino, Einaudi, 2001.

- M. de Montaigne, *Saggi*, a cura di F. Garavini, A. Tournon, Milano, Bompiani, 2012.
- T. De Rogatis, *Montale e il classicismo moderno*, Pisa, Istituti editoriali e poligrafici, 2002.
- R. de Rooy, *Il narrativo nella poesia moderna. Proposte teoriche ed esercizi di lettura*, Firenze, Cesati, 1997.
- G. de Van, *L'eroe verdiano*, in *Opera e libretto*, vol. I, a cura di G. Folena, M.T. Muraro, G. Morelli, Firenze, Olschki, 1991.
- T.S. Eliot, *Tradizione e talento individuale*, in *Il Bosco sacro*, trad. it. V. Di Giuro, A. Orbetello, Milano, Bompiani, 2010, pp. 67-80.
- G. Farinelli, *La questione del crepuscolarismo nella raccolta "Poesie" di Umberto Saba*, in «Rivista di letteratura italiana», XXVI, 1, 2008.
- G.C. Ferretti, *Officina. Cultura, letteratura e politica negli anni Cinquanta*, Torino, Einaudi, 1978.
- P.A. Florenskij, *Ai miei figli. Memorie di giorni passati*, Mondadori, Milano, 2009.
- F. Fortini, *I poeti del Novecento*, Roma, Donzelli, 2017.
- F. Fortini, *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987.
- J. Galavotti, «Un lavoro non breve e non facile». *Itinerari variantistici nel Canzoniere 1921 di Umberto Saba*, tesi di laurea, 2014.
- C. Garboli, *Penna, Montale e il desiderio*, Milano, Mondadori, 1996.
- C. Garboli, *Penna papers*, Milano, Garzanti, 1996.
- S. Giovannuzzi, *Tempo di raccontare. Tramonto del canone lirico e ricerca narrativa (1939-1956)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999.
- C. Ginzburg, *Miti emblematici. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 2000.
- A. Girardi, *Cinque storie stilistiche. Saba, Penna Bertolucci, Caproni, Sereni*, Genova, Marietti, 1987.
- A. Girardi, *Prosa in versi. Da Pascoli a Giudici*, Padova, Esedra, 2001.
- G. Giudici, *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti 1959-1975*, Roma, Editori riuniti, 1976.

- G. Giudici, *Per forza e per amore. Critica e letteratura 1966-1995*, Milano, Garzanti, 1996.
- G. Gozzano, *Poesie e prose*, a cura di L. Lenzini, Milano, Feltrinelli, 2017.
- M.A. Grignani (a cura di), *Lettere di Saba a Montale*, «Autografo», 1, 3, 1984.
- E. Guagnini (a cura di), *Il punto su Saba*, Roma-Bari, Laterza, 1987.
- R. Harré, L. van Langenhove, *Positioning theory*, Oxford, Blackwell, 1999.
- D. Isella, *Giornale di «Frontiera»*, in V. Sereni, *Frontiera*, Archinto, Milano 1991.
- D. Isella, *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Torino, Einaudi, 1994.
- A. Jacomuzzi, *La poesia di Montale. Dagli «Ossi» ai «Diari»*, Torino, Einaudi, 1985.
- E. Kris, *Gli scritti di psicoanalisi*, trad. it. A. Cinato, Torino, Boringhieri, 1997.
- J. Lacan, *Il seminario. Libro VI. Il desiderio e la sua interpretazione*, a cura di A. Di Ciaccia, trad. it. L. Longato, Torino, Einaudi, 2016.
- J. Laplanche, J.-B. Pontalis, s. v. «Desiderio», *Enciclopedia della psicanalisi*, Laterza, Bari, 1968.
- M. Lavagetto, *La gallina di Saba*, Torino, Einaudi, 1989.
- Ph. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Bologna, il Mulino, 1986.
- L. Lenzini, *Interazioni. Tra poesia e romanzo Gozzano, Giudici, Sereni, Bassani, Bertolucci*, Firenze, Cadmo, 1998.
- L. Lenzini, *Verso la trasparenza. Studi su Sereni*, Macerata, Quodlibet, 2019.
- G. Lonardi, *Di alcuni grandi temi sereniani*, introduzione a V. Sereni, *Poesie*, a cura di D. Isella, Mondadori, Milano 1995.
- G. Lonardi, *Leopardismo. Tre saggi sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1990.
- R. Luperini, *Gli esordi del Novecento e l'esperienza della 'Voce'*, Roma-Bari, Laterza, 1990.
- R. Luperini, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher, 1981.



- R. Luperini, *La cultura di Saba*, in *Atti del convegno internazionale Il punto su Saba, Trieste, 25-27 marzo 1984*, Trieste, LINT, 1985.
- R. Luperini, *Modernismo e poesia italiana del primo Novecento*, in *Tramonto e resistenza della critica*, Macerata, Quodlibet, 2013.
- R. Luperini, *Montale e l'allegoria moderna*, Napoli, Liguori, 2012.
- M. Luzi, *Tutto in questione*, Firenze, Vallecchi, 1965.
- M. Luzi, *Un'illusione platonica ed altri saggi*, Bologna, Boni, 1972.
- G. Majorino, *Poesia e realtà. 1945-2000*, Milano, Tropea, 2000.
- L. Mancino, *Cammino poetico di Sereni: dalla Frontiera all'umano strumento dell'esistere*, in *La poesia di Vittorio Sereni. Se ne scrivono ancora*, a cura di A. Luzi, Stamperia dell'Arancio, Grottammare 1997.
- L. Marcuz, *Intertestualità nella poesia di Sandro Penna*, «Studi novecenteschi», 25, 1998, pp. 305-329.
- G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005.
- G. Mazzoni, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002.
- P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.
- P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Torino, Einaudi, 2003.
- P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991.
- P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Quinta serie*, Roma, Carocci, 2017
- P.V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978.
- P.V. Mengaldo, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, il Mulino, 1989.
- F. Miliucci, *Sandro Penna e i pittori*, «Paragone», LXIX, 135-136-137, febbraio-giugno 2018, pp. 49-60.
- M. Minutelli, «una bestia di meno». *Riflessioni sul Maiale di Umberto Saba*, «Per leggere. I generi della lettura», XIV, 27, 2014, pp. 107-139.

- E. Montale, *Auto da fé*, in *Il secondo mestiere. Arte musica società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996.
- E. Montale, *Intenzioni (intervista immaginaria)*, in *Il secondo mestiere*, vol. II, *Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori 1996.
- E. Montale, *Umberto Saba*, in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996.
- E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, in *Opere*, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Milano, Mondadori, 1988.
- B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1997.
- G. Nava, *La lingua di Penna*, «Paragone», 494, aprile 1991, pp. 52-69.
- F. Nietzsche, *Genealogia della morale. Uno scritto polemico*, Milano, Adelphi, 1984.
- F. Nietzsche, *La gaia scienza e idilli di Messina*, Milano, Adelphi, 1977.
- J. Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte*, Roma, PiGreco, 2016.
- F. Pappalardo, *Lo «spetro ideale». Saggi su Gozzano Saba Montale*, Bari, Palomar, 2006.
- P.P. Pasolini, *Saggi giovanili*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999.
- P.P. Pasolini, *Passione e ideologia*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999.
- C. Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1991.
- S. Penna, *Pagine di diario. 1922-1976*, in *Poesie, prose, diari*, a cura di R. Deidier, Milano, Mondadori, 2017.
- S. Penna, *Un po' di febbre*, in *Poesie, prose e diari*, a cura di R. Deidier, Milano, Mondadori, 2017.
- G. Piovene, *Discorso sull'Opera di Umberto Saba*, in U. Saba, *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, Milano, Mondadori, 2001.
- L. Polato, *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Milano, Franco Angeli, 1994.
- G. Pozzi, *La poesia italiana del Novecento. Da Gozzano agli ermetici*, Torino, Einaudi, 1969.

- G. Pozzi, *Temî, τόποι, stereotipi*, in Asor Rosa, *Letteratura italiana*, vol. III, *Le forme del testo*, I (*Teoria e poesia*), Torino, Einaudi, 1984, pp. 391-436.
- E. Pulcini, *L'individuo senza passioni. Individualismo moderno e perdita del legame sociale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001.
- P.A. Quarantotti Gambini, *A proposito di Saba*, in U. Saba, *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, Milano, Mondadori, 2001.
- P.A. Quarantotti Gambini, U. Saba, *Il vecchio e il giovane*, a cura di L. Saba, Milano, Mondadori, 1965.
- G. Raboni, rivolto a S. Penna, *Un po' di febbre*, ora in *Poesie, prose, diari*, a cura di R. Deidier, Milano, Mondadori, 2017.
- J. Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris, Fabrique, 2000.
- P. Ricœur, *Tempo e racconto*, III voll., trad. it. G. Grampa, Milano, Jaca book, 1986.
- U. Saba, *Ai miei sei lettori*, in *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, Milano, Mondadori, 2001.
- U. Saba, *Atroce paese che amo. Lettere famigliari 1945-1953*, a cura di G. Lavezzi e R. Saccani, Milano, Bompiani, 1987.
- U. Saba, *Cinque aneddoti con una morale*, in *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, Milano, Mondadori, 2001.
- U. Saba, *[Discorso della laurea]*, in *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, Milano, Mondadori, 2001.
- U. Saba, *Ernesto*, in *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, Milano, Mondadori, 2001.
- U. Saba, *Guido Gozzano. Note*, in *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, Milano, Mondadori, 2001.
- U. Saba, *Il figlio lontano (Ricordo della guerra di Libia)*, in *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, Milano, Mondadori, 2001.
- U. Saba, *Il sogno di un coscritto*, in *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, Milano, Mondadori, 2001.
- U. Saba, *[Intervista su Trieste]*, in *Tutte le prose*, in *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, Milano, Mondadori, 2001.

- U. Saba, *Introduzione al «Diario» della moglie di Tolstoj*, in *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, Milano, Mondadori, 2001.
- U. Saba, *La gallina («La tribuna», 1913)*, in *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, Milano, Mondadori, 2001.
- U. Saba, *La spada d'amore. Lettere scelte 1902-1957*, a cura di A. Marcovecchio, Milano, Mondadori, 1983.
- U. Saba, *Lettera all'editore (Mediterranee, 1946)*, in *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, Milano, Mondadori, 2001.
- U. Saba, *Lettere a Sandro Penna (1929-1940)*, a cura di R. Deidier, Milano, Archinto, 1997.
- U. Saba, *Lettere sulla psicoanalisi*, a cura di A. Stara, Milano, SE, 1991.
- U. Saba, *Quello che resta da fare ai poeti*, in *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, Milano, Mondadori, 2001.
- U. Saba, *Prefazione a «Quasi un racconto»*, in *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara, Milano, Mondadori, 1988.
- U. Saba, *Prefazione ad «Uccelli»*, in *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara, Milano, Mondadori, 1988.
- U. Saba, *Scorciatoie e raccontini*, in *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, Milano, Mondadori, 2001.
- U. Saba, *Sedici lettere di Umberto Saba in cui si parla di «Ernesto»*, in *Ernesto*, Torino, Einaudi, 1975.
- U. Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, in *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, Milano, Mondadori, 2001.
- U. Saba, *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara, Milano, Mondadori, 1988.
- U. Saba, V. Sereni, *Il cerchio imperfetto. Lettere 1946-1954*, a cura di C. Gibellini, Milano, Archinto, 2010.
- E. Sanguineti, *Una polemica in prosa*, in G.C. Ferretti, *Officina. Cultura, letteratura e politica negli anni Cinquanta*, Torino, Einaudi, 1978.

- N. Scaffai, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Grassina, Le Monnier, 2005.
- R. Sennett, *Il declino dell'uomo pubblico*, trad. it. F. Gusmeroli, Milano, Mondadori, 2006.
- V. Sereni, *Breve antologia dell'ultimo Saba*, «L'approdo», I, 3, luglio/settembre, 1972, pp. 75-78.
- V. Sereni, *Ci appassionò la vita*, in *Sentieri di gloria. Note e ragionamenti sulla letteratura*, a cura di G. Strazzeri, Milano, Mondadori, 1996.
- V. Sereni, *Dovuto a Montale*, in *Prose e poesie*, a cura di Giu. Raboni, Milano, Mondadori, 2013.
- V. Sereni, *Gli immediati d'intorni*, in *Poesie e prose*, a cura di Giu. Raboni, Milano, Mondadori, 2013.
- V. Sereni, *Gli uccelli sono un miracolo*, in *Poesie e prose*, a cura di Giu. Raboni, Milano, Mondadori, 2013.
- V. Sereni, *In margine alle «Occasioni»*, in *Poesie e prose*, a cura di Giu. Raboni, Milano, Mondadori, 2013.
- V. Sereni, *La tentazione della prosa*, in *Poesie e prose*, a cura di Giu. Raboni, Milano, Mondadori, 2013.
- V. Sereni, *Nota introduttiva a Frammenti di una sconfitta. Diario bolognese*, con un'acquaforte di F. Gentilini, Milano-Verona, V. Scheiwiller – F. Riva, 1957.
- V. Sereni, *Prefazione a Tra fiume e mare*, quaderno n. 1 della serie «Portus Lunae», 1976, ora in *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1996.
- G. Simonetti, *Dopo Montale. Le «Occasioni» e la poesia italiana del Novecento*, Lucca, Pacini Fazzi, 2002.
- W. Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana*, Torino, Einaudi, 1980.
- S. Slataper, *Il mio Carso*, Milano, il Saggiatore, 1970.
- S. Solmi, *Scrittori negli anni. Saggi e note sulla letteratura italiana del '900*, Milano, il Saggiatore, 1963.

L. Spitzer, *La smorzatura classica nello stile di Racine*, in *Saggi di critica stilistica*, Firenze, Sansoni, 1985.

A. Stara, *Un'irresistibile salute precaria. Saba, Il Canzoniere e altri saggi di letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2015.

J. Starobinski, *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud*, trad. it. G. Guglielmi, Torino, Einaudi, 1975.

O. Weininger, *Sesso e carattere*, trad. it J. Evola, Roma, Edizioni mediterranee, 1992.

W. Wordsworth e S.T. Coleridge, *Lyrical Ballads*, a cura di R.L. Brett e A.R. Jones, London, Methuen, 1965.

A. Zanzotto, *Gli strumenti umani*, in *Scritti sulla letteratura*, II voll., a cura di G.M. Villalta, Milano, Mondadori, 2001

### **Sitografia**

G. Mazzoni, *Anni dopo. Per Vittorio Sereni*, <http://www.leparoleele cose.it/?p=8716>.