



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Filologia e Letteratura italiana
ordinamento ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

**«Della vita il doloroso amore»:
il percorso poetico di Umberto Saba tra
dolore e amore per la vita**

Relatore

Ch.ma Prof.ssa Ricciarda Ricorda

Correlatori

Ch. Prof. Alessandro Cinquegrani

Ch. Prof. Aldo Maria Costantini

Laureanda

Vanessa Bassot

Matricola 830069

Anno Accademico

2016 / 2017

*Ai miei genitori.
E a te, perché so che saresti
orgoglioso di me.*

INDICE

INTRODUZIONE	4
CAPITOLO UNO	7
All'origine delle scissioni	
1.1 Trieste, «la più strana città»	8
1.2 «Due razze in antica tenzone»	11
1.3 La sublimazione degli istinti aggressivi	17
CAPITOLO DUE	21
Il dolore per la vita	
2.1 All'ombra della madre: la nascita della poesia	22
2.2 I <i>Versi militari</i>	30
2.3 Amore e solitudine: da <i>Casa e campagna</i> alla <i>Serena disperazione</i>	38
2.4 Una nuova disillusione: la prima guerra mondiale	47
2.5 Tra i sensi e il cuore: da <i>Cose leggere e vaganti</i> a <i>Cuor morituro</i>	50
2.6 L'universale e il particolare: <i>L'Uomo</i> e <i>Il Piccolo Berto</i>	61
2.7 Luci e ombre: parole nel fascismo	68
2.8 L'ultima stagione poetica: l'approdo alla <i>Grazia</i> del mondo	79
CAPITOLO TRE	87
L'amore per la vita	
3.1 Guardare il mondo con gli occhi di un bambino	88
3.2 Una speranza mai sopita	95
3.3 Amore da dare, amore da ricevere	100
3.4 Dalle voci alla voce: la sintesi della poesia e <i>Le Fughe</i>	109
CONCLUSIONE	117
BIBLIOGRAFIA	119
RINGRAZIAMENTI	124

INTRODUZIONE

Costretto dalla guerra ad abbandonare l'amata Trieste e a nascondersi a Firenze, l'ormai sessantenne Umberto Saba affronta quegli anni bui e dolorosi volgendo lo sguardo all'indietro, ripercorrendo passo passo la sua grande opera poetica, riassumendo le tappe fondamentali della sua esistenza tradotta in verso, mettendone in luce origini e caratteristiche: «il *Canzoniere* è la storia (non avremmo nulla in contrario a dire “il romanzo”, e ad aggiungere, se si vuole, “psicologico”) di una vita, povera (relativamente) di avvenimenti esterni; ricca, a volte, fino allo spasimo, di moti e risonanze interne»¹.

Con queste ormai celebri parole Saba tira le fila di quanto ha vissuto e scritto e condensa, in poche righe, alcuni dei concetti e dei termini chiave per il lavoro che si vuole intraprendere: siamo in presenza di un “romanzo psicologico” che trasporta sulla carta una vita nella quale alla relativa modestia di fatti e accadimenti in superficie corrisponde un ricco ed impetuoso movimento delle profondità dell'animo. Una prospettiva, quindi, duplice, che riflette, in quel verso votato all'onestà e portatore di valori quali la semplicità e la purezza, un universo psicologico vario e poliedrico, che canta, o che vorrebbe cantare, la bellezza della vita, ma si ritrova inevitabilmente a fare i conti con un'ombra angosciosa, con una tristezza profonda.

Un'analisi della poesia di Saba non può prescindere dai molti poli dialettici che caratterizzano la sua opera così come la sua vita: dualismo sarà la parola chiave del mio lavoro, il cui scopo è quello di analizzare le fratture, i contrapposti movimenti che animano il suo universo, con particolare attenzione alla scissione che pervade tutta la sua opera tra l'esaltazione dell'esistenza e della gioia che deriva dalle piccole cose e il desiderio di essere parte di quella «calda vita» tanto anelata da un lato, ed il costante pensiero della morte che si accompagna ad un inevitabile senso di dolore e di angoscia dall'altro. In occasione delle celebrazioni per il settantesimo compleanno di Saba, Guido Piovene riassunse in poche, limpide, righe la poesia di Saba:

da un lato, il dolore della vita umana, dove tutto trasmuta come in un viaggio perpetuo senza ritorno verso la morte, su cui domina la tetra e monotona oppressione dei rimorsi e dei castighi, in cui tutto, anche sotto le gentili apparenze, è sopraffazione, macello, distruzione della vita altrui per l'utilità della propria. Dall'altro lato, l'amore del proprio dolore, che fa sgorgare i suoi beni proprio dai suoi errori stessi. E insieme, la coscienza che l'uno e l'altro aspetto, il bene e il male, il dolore e la gioia, sono legati, inseparabili come il corpo all'ombra, si destano vicendevolmente, e possono essere amati allo stesso modo nell'accettazione piena della nostra natura.²

1 UMBERTO SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere* (1948), in *Tutte le prose*, a cura di Arrigo Stara, Milano, Mondadori, 2001, p. 325.

2 GUIDO PIOVENE, *Omaggio al poeta Umberto Saba. Discorsi di Raffaele de Courten, Umberto Saba, Guido Piovene*, Trieste, Circolo della cultura e delle arti, 1953, pp. 20-21.

Questa fusione di due tematiche apparentemente così antitetiche come la vita e la morte, la gioia e il dolore, sarà oggetto di studio del presente lavoro, che attraverso la disamina delle due componenti, giungerà all'analisi di quella particolare sintesi che Saba seppe operare tra l'esaltazione dell'amore in ogni sua forma e la sempre viva coscienza dell'ineluttabilità della sofferenza. Per dirlo in altri termini, ci si muoverà tra due delle fila portanti del *Canzoniere*, che coesistono, si intersecano, sembrano anche, a tratti, risolversi una nell'altra, andando a costituire la trama e l'ordito della sua opera: quelle dell'ottimismo e del pessimismo.

È evidente che tali atteggiamenti di amore e odio verso la vita non sono valori chiusi, definiti in maniera statica, ma si articolano in una fitta serie di risposdenze con altre tensioni ambivalenti che concorrono a definire un'identità dalle molte sfaccettature. Come il *Canzoniere* è un complesso sistema di consonanze e collegamenti interni che si determinano in una strutturazione in cui «tutto [...] si tiene»³, una costruzione che fonde ed articola temi, voci, prospettive secondo un principio di unità, anche la vita che in esso è cantata è, inevitabilmente, un'esistenza nella quale origini biologiche, accadimenti, dimensione psicologica sono fattori interdipendenti che si combinano e si saldano: tanto sul piano poetico quanto su quello biografico, quindi, la disamina dell'insieme deve tenere conto delle singole parti e, viceversa, le componenti devono essere poste sotto una luce che si proietti anche su tutta la struttura.

La grande opera in versi di Saba, si sa, è strutturata sui suoi dati biografici, e fortemente intrisa di essi; vicende già ampiamente note e studiate, che non possono, tuttavia, non essere considerate nell'analisi di un poeta che ha saputo fondere in maniera così salda ed unitaria vita e poesia. Il mio lavoro, quindi, si muoverà costantemente sul piano della sua biografia e tenterà di mettere in luce la macro scissione tra la vita e la morte, cui sono riconducibili tutte le numerose pulsioni dialettiche del suo universo, in una prospettiva diacronica, al fine di tracciare quel percorso evolutivo che caratterizza la sua opera e la sua esistenza: quel viaggio introspettivo alla ricerca di sé, della propria determinazione, di un sollievo ad una pena gravosa nella gioia delle piccole cose; un progetto arduo per la precarietà delle fondamenta biologiche, razziali e psicologiche su cui poggia, eppure un proposito costante, nel quale la vita, il dolore della vita, che inizialmente troverà espressione e sfogo attraverso la poesia, finirà per risolversi in essa, per approdare ad una concezione, così come ad un'arte, più leggera, svincolata dalle ombre che vedeva proiettate su di sé.

Nel primo capitolo, dunque, si tracceranno le coordinate entro le quali collocare le origini delle fratture, delle insicurezze e delle contraddizioni interne di Saba, ovvero l'ambiente familiare e sociale in cui è cresciuto, rilevando le connessioni con i molti poli dialettici tra i quali oscillano costantemente la sua vita e la sua poesia: Trieste, con quella crescita scomposta che ne fa una città

3 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit. p. 343.

di conflitti interni, nella quale si respira un'aria tanto strana quanto tormentosa, la duplicità razziale di Saba, diviso non solo tra madre e padre e tra madre e balia, ma anche tra le loro fedi religiose; ancora, l'educazione rigida e repressiva della madre e le implicazioni che essa ha avuto, non solo nella visione della vita come incessante dolore, ma anche nella necessità di convogliare gli istinti repressi nell'arte.

Il secondo capitolo tratterà il dolore, in tutte le forme che assunse per Saba, partendo dalla malinconia delle poesie giovanili e seguendo quella linea evolutiva che attraverso un costante percorso fatto di crisi, momentanea guarigione e nuovo smarrimento, giungerà fino alla vecchiaia, ad un sentimento per la vita nuovo ed antico allo stesso tempo, che riesce a subordinare l'istinto di morte ad una levità ricercata nelle piccole cose. Sentimento, dicevo, nuovo ed antico, perché se è vero che sono soprattutto le ultime raccolte di poesie come *Parole*, *Ultime cose*, *Mediterranee*, *Uccelli*, ad esprimere una raggiunta leggerezza, un illimpidimento della forma, degli sprazzi di agognata serenità, è altresì innegabile che in tutta l'opera di Saba si possano scorgere invocazioni d'amore, celebrazioni dell'esistenza anche nel dolore, attaccamento alla vita nei suoi aspetti più umili e quotidiani. Il terzo capitolo analizzerà, dunque, questo bramato inno alla vita, che si ritrova costantemente nelle pieghe del *Canzoniere* e che talvolta sembra sopraffatto da un dolore troppo grande, ma che, alla fine, riesce a persistere e ad identificarsi come la storia di Saba stesso: la storia di un'instancabile esaltazione dell'amore in tutte le sue sfaccettature, dell'incessante ricerca di esso.

Come Saba stesso, quindi, partiremo dalla sofferenza per giungere alla sua trasformazione in una celebrazione della vita, seguendo, come lui, quell'instancabile approssimazione alla leggerezza e all'amore; forza, quest'ultima, che in lui finirà per prevalere sugli accenti cupi. Emblematico, in tal senso, un episodio raccontatoci dall'amica Nora Baldi: sono passati pochi mesi dalla dipartita dell'amata Lina, Saba è ricoverato nella clinica di Gorizia. L'amica, come di consueto negli ultimi anni di vita del poeta, va a fargli visita:

Appena mi scorse, nella poca luce della stanza: "Oh! Noretta" esclamò "come è immenso l'amore. Da questa mattina sono immerso in celesti pensieri; come è immenso l'amore". Chiuse gli occhi e restò assorto ancora per qualche minuto. Accostai adagio la sedia al suo letto. Riaprì gli occhi, lucidi di lacrime, mi fissò e mi ripeté ancora: "Come è immenso l'amore".⁴

4 NORA BALDI, *Il paradiso di Saba*, Milano, Mondadori, 1958, p. 13.

CAPITOLO UNO: ALL'ORIGINE DELLE SCISSIONI

«PER FARE, come per comprendere, l'arte, una cosa è, prima di ogni altra, necessaria: avere conservata in noi la nostra infanzia»¹. La *scorciatoia*, è evidente, fa riferimento alla sensibilità tipica del bambino, all'innocenza che caratterizza il suo sguardo sul mondo, alla capacità di sapersi meravigliare, qualità che devono rimanere vive nell'adulto che voglia cimentarsi con l'arte. Per la poesia di Saba, tuttavia, l'infanzia non rappresenta solo la purezza e la semplicità dell'animo del fanciullo, ma un bagaglio enormemente più grande, che permane costantemente nelle pieghe della sua opera: è un bagaglio della cui importanza dal punto di vista stilistico e psicologico Saba è pienamente consapevole, è il retroterra a cui imputa una delle caratteristiche della sua arte con l'etichetta di «colore locale»² e la dimensione entro la quale collocare le origini delle sue fratture.

È significativo, per l'analisi che si vuole condurre, che tale, fondamentale, periodo della vita dell'autore triestino possa essere inquadrato in poli opposti: Trieste, in cui «ogni cosa è duplice o triplice»³, l'assenza della figura paterna e la presenza austera della madre, il cristianesimo del primo e l'ebraismo della seconda, il sorriso lieto dell'amata balia e l'incurabile malinconia riflessa negli occhi della madre. Tali componenti dualistiche sono, inevitabilmente, causa prima di tutte le scissioni interne della sua personalità, all'origine di un'identità frammentata, divisa tra una parte di sé che vede il meglio della vita ed un'altra che non sa svincolarsi dalla propria solitaria tristezza.

Per tale evidente consequenzialità tra causa ed effetto questo capitolo analizzerà l'ambiente triestino che diede i natali a Saba, la duplice componente ebraico-cristiana delle sue origini familiari e l'infanzia del poeta vissuta all'ombra dell'educazione repressiva della madre, mettendo l'accento sulle implicazioni che questi fattori hanno avuto nella determinazione della sua personalità e del suo rapporto con il mondo.

1 U. SABA, *Scorciatoie e raccontini* (1946), Milano, Mondadori, 1963², p. 27.

2 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 114.

3 SCIPIO SLATAPER, *Scritti politici*, Milano, Mondadori, 1954, p. 134.

1.1 Trieste, «la più strana città»⁴

In quella che Saba stesso, nascosto sotto la fittizia identità di Giuseppe Carimandrei, definirà come «la prima poesia [...] che testimoni della sua volontà precisa di cantare Trieste proprio in quanto Trieste, e non solo in quanto città natale»⁵, il poeta la definisce come una città avente una «scontrosa grazia»⁶. Al di là delle implicazioni stilistiche, descrivere la città attraverso un ossimoro appare significativamente appropriato, perché la sua natura intrinsecamente plurale, fatta di contrasti e frammentarietà, rende difficile racchiuderla in una oggettivazione univoca, circoscrivere la sua grande varietà attraverso un appellativo definito. Come sottolinea Alessandro Cinquegrani nel suo studio sul poeta in analisi, venire al mondo a Trieste nel 1883 non significava solamente nascere in un ambiente culturalmente arretrato rispetto ai grandi centri della cultura italiana ed europea, o in un luogo vario di razze e costumi, in un porto di transizione e scambi, ma «anche mettere in gioco la propria identità»⁷.

La pluralità di Trieste, abitata e contesa da numerosi gruppi etnici, rende difficile l'approdo ad una percezione certa ed univoca di sé, labile la ricerca di una stabilità tra le sue componenti che permetta di porre le basi per la determinazione di un'identità propria. Il processo di costruzione di quest'ultima presuppone conoscenza, inserimento in un tessuto sociale, equilibrio tra l'universo psicologico interiore ed il mondo esterno, solidità, certezze. Trieste, però, è una città che «non ha coscienza di sé»⁸, è un luogo di lacerazioni interne, di aspirazioni contraddittorie, nel quale all'amalgama di popoli, culture e religioni non corrisponde una fusione effettiva di elementi eterogenei quanto piuttosto una situazione di frammentazione e isolamento.

Mescolanza etnica, ideologica, religiosa, contrasti di natura politica ed economica, ritardo culturale: tutto sembra concorrere all'edificazione di una struttura troppo incerta e disgregata per poter garantire all'individuo certezze, autodeterminazione, definizione di un'identità univoca. Ecco

4 Vista la particolare e complessa storia editoriale dell'opera poetica di Saba, il testo di riferimento sarà l'ultimo *Canzoniere* (1900-1954), edito da Einaudi nel 1965, compreso nel volume *Tutte le poesie* (1988), a cura di Arrigo Stara, Milano, Mondadori, 2001⁷. Tutte le citazioni poetiche saranno tratte da quest'ultimo e le singole raccolte saranno citate attraverso le seguenti sigle: *Poesie dell'adolescenza e giovanili*: AG; *Versi militari*: VM; *Casa e campagna*: CC; *Trieste e una donna*: TD; *La serena disperazione*: SD; *Poesie scritte durante la guerra*: DG; *Tre poesie fuori luogo*: TP; *Cose leggere e vaganti*: CLV; *L'amorosa spina*: AS; *Preludio e canzonette*: PC; *Autobiografia*: A; *I prigionieri*: IP; *Fanciulle*: F; *Cuor morituro*: CM; *L'Uomo*: LU; *Preludio e fughe*: PF; *Il piccolo Berto*: PB; *Parole*: P; *Ultime cose*: UC; *Varie*: V; *Mediterranee*: M; *Epigrafe*: E; *Uccelli*: U; *Quasi un racconto*: QR; *Sei poesie della vecchiaia*: SP.

Per la presente citazione: U.SABA, *Verso casa*, TD, in U. Saba, *Tutte le poesie* (1988), Milano, Mondadori, 2001⁷, p. 90.

5 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 151.

6 U. SABA, *Trieste*, TD, cit., p. 89.

7 ALESSANDRO CINQUEGRANI, *Solitudine di Umberto Saba: da «Ernesto» al «Canzoniere»*, Venezia, Marsilio Editori, 2007, p. 22.

8 S. SLATAPER, *Scritti politici*, cit., p. 44.

allora la necessità della ricerca di sé, dell'introspezione, lo sforzo di approfondimento psicologico dei grandi autori triestini, il tutto coadiuvato dalle recenti scoperte di Freud, che proprio attraverso questa città iniziavano a giungere da oltralpe. Il cosmopolitismo triestino non fu, infatti, solamente un fattore di instabilità, ma anche il suo fascino e la sua risorsa, prerogativa che le permise di assumere una posizione di avanguardia nei confronti della letteratura mitteleuropea, che penetrò qui prima che altrove, e con essa vi giunsero quelle teorie che trovarono un terreno fertile per diffondersi come uno strumento introspettivo necessario nella generale crisi di certezze.

Non è certo un caso che nella propria autoesegesi Saba sottolinei che «c'era nella sua natura profonda qualcosa che aveva bisogno di appoggiarsi sempre al più solido, al più sicuro»⁹: egli porta in sé le lacerazioni della sua città, impersona i suoi contrasti e vive una condizione di precarietà che necessita di una base solida, poiché dalla frammentazione non può che derivare una fragilità. Saba è consapevole dell'influsso che la natura particolare di Trieste ebbe su molti suoi concittadini, «che sono, in gran parte e senza loro colpa, dei bambini nevrotici»¹⁰, e naturalmente di quello che ebbe sulla sua persona e sulla sua poesia:

non so [...] se - dal punto di vista dell'igiene dell'anima - sia stato, per me, un bene nascere, con un temperamento classico, in una città romantica; e con un carattere (come quello di tutti i deboli) idillico, in una città drammatica. Fu un bene (credo) per la mia poesia, che si alimentò *anche* di quel contrasto, e un male per la mia - diciamo così - felicità di vivere¹¹.

Trieste, città romantica e drammatica, ancora alla ricerca di una coscienza di sé, racchiude in se stessa quelle molteplicità che la vita non sa risolvere, ma che diventano il cemento della sua arte come poesia della scissione, della gioia che non sa rinunciare alla propria pena, che scandaglia il buio dell'animo e riesce a ritornare in superficie con chiarezza e leggerezza, che eleva la quotidianità a valore esemplare.

L'universalità del sentire, riconoscere se stesso come persona che «pianse e capì per tutti»¹² è, come noto, uno dei tratti peculiari di Saba come di molti triestini che hanno in comune, oltre alla città natale, il fatto di essere ebrei. Si ritornerà in seguito sulle implicazioni e sulle conseguenze che il retaggio ebraico che il poeta deriva dalla famiglia materna avrà su di lui, ma ciò che preme qui sottolineare è che la triestinità e l'ebraismo sono due componenti chiave, che si fondono nella determinazione dell'immaginario non solo sabiano ma anche dei molti autori che con lui condividono queste radici, da Italo Svevo a Giorgio Fano, da Giani Stuparich a Roberto Bazlen per citarne solo alcuni.

9 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 115.

10 U. SABA, *Se fossi nominato governatore a Trieste* (1948), in *Tutte le prose*, cit., p. 1019.

11 U. SABA, *Trieste come la vide, un tempo, Saba* (1957), in *Tutte le prose*, cit., p. 1090.

12 U. SABA, *Tre poesie alla Musa*, M, cit., p. 532.

La comunità ebraica, oltre ad essere un simbolo della pluralità triestina per la sua eterogeneità, per la mancanza di una lingua e di un'area di provenienza unitarie, assume una posizione di rilievo per quanto riguarda la concezione della vita come lotta, come esistenza fatta di precarietà e insoddisfazione, peregrinazione di un naufrago:

nella loro storia secolare, gli ebrei infatti hanno potuto sopravvivere soltanto se hanno saputo esercitare costantemente l'autocontrollo; e per controllarsi bisogna conoscersi, bisogna saper guardare profondamente in se stessi – e quindi negli altri. [...] Il senso di insicurezza si è tramutato in loro in una continua insoddisfazione [...]. L'abitudine alla sofferenza è diventata, almeno nei migliori di loro, un desiderio di farsi interpreti del dolore del prossimo¹³.

È evidente che la comunità ebraica, che non a caso si è sviluppata assieme alla città a partire dall'istituzione a portofranco, e la struttura cittadina in cui è inserita condividono molti tratti fondanti delle loro nature; l'ebreo riassume in sé la mancanza di fondamenta solide, la frammentazione del complesso sociale, il senso di insicurezza che da queste componenti deriva e traduce questi fattori in sentimenti universali, diventa quell'uomo che, nel nostro caso specifico, a proposito di un'intervista proprio su Trieste rispondeva: «tutto quello che posso dire è che la gioia e il mio dolore sono la gioia e il dolore di tutti»¹⁴.

Sebbene Saba non abbia mai avuto una fede religiosa ben determinata, è chiaro che il retaggio ebraico assume un ruolo determinante nella costruzione della sua visione della vita e del mondo, si fonde con quel colore particolarissimo di Trieste, dove «svoltare un angolo di strada voleva dire cambiare continente. C'era l'Italia e il desiderio dell'Italia, c'era l'Austria [...], c'era l'Oriente, c'era il Levante coi suoi mercanti in fez rosso, e molte altre cose ancora»¹⁵.

La città natale fu, quindi, per il poeta, molto più che un semplice dato anagrafico: è ricerca di unità nella molteplicità, di solidità nella precarietà, di autodefinizione in un contesto di incertezza; ma è anche una terra di frontiera che, per definizione, divide ed unisce ed in quanto tale ben rappresenta la costante volontà di Saba di fondere la sua anima individuale a quella collettiva, quel desiderio di unione, di essere parte della vita di tutti, soffocato, però, dalla percezione, oscillante tra l'orgoglio ed il rimpianto, di essere diverso, dell'incapacità di rinunciare alla propria solitudine. Ritorneremo più diffusamente su questo ulteriore contrasto interno a Saba, che ovviamente si determina ed articola anche in relazione alla sua storia familiare e razziale, basti qui sottolineare l'influenza che Trieste ha avuto anche su questo aspetto della sua vita.

Saba sembra portare in sé la scissione della sua città tra l'anima di Mercurio, espressione della borghesia commerciale in prevalenza slava, e quella di Apollo, dell'italianità custode dei valori

13 GIORGIO VOGHERA, *Gli anni della psicanalisi*, Pordenone, Studio Tesi, 1980, pp. 138-139.

14 U. SABA, *Intervista su Trieste* (1954), in *Tutte le prose*, cit., p. 1068.

15 U. SABA, *Trieste come la vide, un tempo, Saba*, cit., p. 1092.

tradizionali: è il contrasto tra la vita attiva e la poesia che egli non riuscirà mai a risolvere, l'inconciliabilità tra l'intimo desiderio «d'immettere la mia dentro la calda / vita di tutti» e la consapevolezza della diversità del proprio sguardo, che «non vede quello che vedono tutti, / e quello che nessuno vede adora»; è la distanza, tutta racchiusa nell'ultima strofa di *Trieste*, tra la vivacità del mondo esterno e quel senso di solitudine che impedisce la partecipazione alla vita collettiva:

La mia città che in ogni parte è viva,
ha il cantuccio a me fatto, alla mia vita
pensosa e schiva.

Trieste, con tutti i suoi caratteri refrattari ad un principio di unità, è quel travagliato, multiforme ambiente che così bene riflette i concitati moti del suo animo, è quell'angolo d'Italia «ove la vita è ancora guerra», dove il dolore di un singolo può elevarsi a condizione universale, dove un cuore scisso come il suo non può che percepire come affine la frammentarietà che vede dispiegarsi davanti a sé:

Né a te dispiaccia, amica mia, se amore
reco pur tanto al luogo ove son nato.
Sai che un più vario, un più movimentato
porto di questo è solo il nostro cuore¹⁶

Questa città sembra rappresentare, insomma, Saba stesso, con tutte le contraddizioni che alimentano la sua poesia ma lacerano la sua vita: «“È una città stravagante” mi soccorse in buon punto il giovane scrittore Federico Almansi, mentre mi accompagnava quest'estate per il Viale XX Settembre. E [...] aggiungeva: “Come te” »¹⁷.

1.2 «Due razze in antica tenzone»¹⁸

Il più antico ricordo d'infanzia che conservo (e nel quale è condensato tutto un piccolo dramma) è quello di una donna (mia madre) in piedi sull'uscio di una bottega di mobili, in atto di minacciare con la mano un bambino biondo, piangente nelle braccia di un'altra donna (la mia balia), colpevole di avermi condotto con sé, malgrado le sue proibizioni, in chiesa. L'esito infelice che ebbe il matrimonio di mia madre, l'abbandono del marito pochi mesi prima che io nascessi, l'aveva rinforzata nei suoi pregiudizi religiosi e razziali.¹⁹

16 U. SABA, *Il molo*, TD, cit., p. 117. Le precedenti: *La malinconia amorosa*, TD, p. 114, *Trieste*, TD, p. 79 e *Il borgo*, CM, p. 325.

17 U. SABA, *Se fossi nominato governatore a Trieste*, cit., p. 1022.

18 U. SABA, *Autobiografia*, A, cit., p. 257.

19 U. SABA, *Prefazione a Gli Ebrei* (1952), in *Tutte le prose*, cit., p. 364.

Lo sguardo acuto ed esperto di Saba non poteva che cogliere l'importanza di questa scena, percepire la portata che avrebbe avuto su se stesso questo ricordo, nel quale si concentra un quadro familiare e razziale complesso, scisso, incerto. Se a questa significativa immagine si aggiunge poi quella riportata alla luce dall'analisi con il dottor Weiss, nella quale il bambino veniva minacciato dalla balia di farlo ebreo, ovvero di circoncederlo, se non si comportava bene, è agevole cogliervi lo strascico che questa duplicità razziale avrebbe lasciato sul poeta.

Siamo nel 1952 e Saba si accinge a raccogliere sotto al titolo *Gli Ebrei* una serie di racconti scritti tra il 1910 e il 1913; nella *Prefazione*, in cui troviamo la rievocazione di questo scorcio d'infanzia, l'autore esprime le motivazioni che lo hanno condotto a concepire questo ciclo di racconti: essi «sono nati da due movimenti: dalla reazione (venata – come ho detto – di tenerezza) ad un modo di essere che non era il mio [...] e, penso, da una specie di nostalgia di mio padre, che non era ebreo e conobbi poco e tardi. Ed anche (forse di più) della mia balia»²⁰. Saba non riconosce, quindi, come proprio il mondo del ghetto: egli non assunse mai, nei confronti della comunità ebraica, una posizione univoca ed anche se a lungo appartenne, con la moglie Lina e la figlia Linuccia, alla Comunità Israelitica di Trieste, espresse altresì un senso di insofferenza verso alcuni tratti dell'ebraismo, in particolar modo verso la più rigida ortodossia.

Questa oscillazione tra un senso di tenerezza verso il «mondo meraviglioso»²¹ e le aspre critiche che rivolse agli ebrei nelle lettere inviate a Joachim Flescher è evidentemente da riconnettere all'ambiente familiare nel quale Saba crebbe, all'incertezza ed alla molteplicità delle sue fondamenta. Saba, che sosteneva di non sentirsi ebreo bensì «un poeta italiano, che per caso aveva avuto una madre ebrea»²², che non era circonciso, che veniva condotto in chiesa di nascosto e che individua nelle religioni «il nodo di tutte le nevrosi»²³, non poteva che percepire come una lacerazione questa duplicità razziale, a maggior ragione considerando il fatto che tali immagini sono tra le prime di cui serbi memoria.

È innegabile che l'ebraismo abbia giocato un ruolo determinante nella costruzione della sua frastagliata personalità, non tanto in termini di fede religiosa, quanto piuttosto in quelli di condizione esistenziale: non è un caso che i racconti de *Gli Ebrei* dipingano una comunità che, nonostante le porte del ghetto fossero state già aperte alla libera circolazione ebraica, rimane chiusa nel proprio ambiente; diventa cioè un prototipo dell'atteggiamento tipicamente israelita di rivendicazione della propria diversità, che soffoca l'ambizione a fondersi nel tessuto cittadino, esprime cioè l'ambivalenza degli ebrei che vorrebbero veder cadere i muri della propria

²⁰ *Ivi*, p. 363.

²¹ *Ibid.*

²² G. VOGHERA, *Gli anni della psicanalisi*, cit., p. 5.

²³ U. SABA, *Lettere sulla psicanalisi. Carteggio con Joachim Flescher 1946-1949*, a cura di Arrigo Stara, Milano, SE, 1991, p. 27.

emarginazione e allo stesso tempo proclamano con fierezza la propria appartenenza a quel mondo chiuso. Isolamento e partecipazione: ritroviamo due poli dialettici centrali nella vita dell'autore triestino, il quale non poteva ignorare il fatto che le tendenze e le idiosincrasie caratteristiche degli ebrei fossero così vicine alle proprie.

Allo stesso tempo quella ebraica è una comunità incentrata sul senso del dovere, che si alimenta, anche, delle capacità commerciali dei suoi membri e si fonda su rigide teorizzazioni teologiche, che sacrifica l'individualità del singolo in nome del gruppo, nel quale i componenti vivono passivamente attenendosi alle regole, piegati da un senso di colpa atavico. Sono questi i tratti della natura israelitica verso i quali Saba nutre insofferenza, espressi a chiare lettere in una lettera a Flescher del 14 marzo 1949:

immagini [...] degli ebrei che pregano al tempio, col taled, coi tefilim, con quelle scatole di cuoio nero o bruno che gli ebrei ortodossi si legano alle tempie, e nelle quali sono inclusi i comandamenti della Torah, per, naturalmente, imprimerseli meglio nella memoria [...]. Pensi, voglio dire, quei vecchi schiacciati a terra dal senso di colpa, vociferanti in coro preghiere dell'Altissimo, in una lingua morta che nessuno di loro capisce; [...] EBREI, CHE SI SENTONO EBREI, che *vogliono* essere ebrei, essi e i loro figli e i figli dei loro figli, decisamente non li amo. In quanto persone umane è un'altra cosa.²⁴

Tale intolleranza sembra però celare qualcosa di più di un semplice fastidio verso la più rigida ortodossia, pare configurarsi come uno sfogo della propria coscienza, che vuole allontanare un retaggio che sente gravare su di sé. Saba, infatti, che antepone ai racconti *Gli Ebrei* la dichiarazione di estraneità a quel modo di essere, e che nel terzo sonetto dell'*Autobiografia* sostiene di aver ricevuto la vena poetica dal padre cristiano e non dalla madre ebrea, si immerge, tuttavia, costantemente in quel mondo, attraverso la poesia, la prosa, i carteggi.

Questa ambivalenza può essere meglio compresa con l'aiuto del giudizio che Flescher espresse in relazione all'intolleranza del poeta triestino: «la Sua severità contro la religione ebraica è di natura emotiva»²⁵. È un'oscillazione che, dietro una manifesta presa di distanza, nasconde l'intima consapevolezza di una natura razziale che è inevitabilmente in lui, un conflitto che la sua coscienza sembra non riuscire a risolvere, nel quale la componente ebraica si fonde, evidentemente, con l'ombra della madre, una figura che resterà sempre in primo piano nella sua vita e nella sua produzione letteraria.

A leggere *Gli Ebrei*, infatti, ci si accorge di compiere un percorso a spirale, o, se si vuole, si va progressivamente scoprendo una strutturazione a scatole cinesi, nella quale dalla descrizione generica del ghetto come mondo indistinto si giunge ad una particolarizzazione dei personaggi che lo abitano, scoprendo le connessioni con il mondo ben individuabile della madre. Vi si ritrovano

²⁴ *Ivi*, p. 40.

²⁵ *Ivi*, p. 43.

Samuele Davide Luzzatto, zio della stessa, l'appellativo "assassino" gridato da Anna di *Ella gli fa del bene* al marito, per la quale egli è causa non solo dei loro problemi economici ma anche del disonore che sente gravare su di sé e sulla sua famiglia nel momento in cui si trova costretta a chiedere aiuto, non a caso, ad uno zio; ancora, dietro a *Il fratello Giuseppe*, si può ravvisare l'omonimo zio tutore di Saba: i collegamenti, insomma, sono evidenti, e gli slittamenti non possono negare che le figure che si muovono nel mondo meraviglioso sono la famiglia di Saba, seppur trasfigurata.

L'intolleranza razziale esprime quindi un tentativo di negazione che risponde al proposito di affrancarsi, simultaneamente, dalla comunità con i suoi rigidi precetti e dalla figura della madre che per Saba diventa l'emblema di quel mondo: da quest'ultima Saba, così come il suo alter ego Ernesto, cercherà di emanciparsi per affermare la propria individualità, per divincolarsi dall'inguaribile malinconia della donna, dalla quale sostiene derivi anche la propria nevrosi; d'altra parte, tuttavia, da lei Saba tornerà costantemente attraverso i suoi usuali ripiegamenti verso l'infanzia nei momenti di dolore e smarrimento, a lei sarà sempre indissolubilmente unito e il tema della maternità sarà uno dei pilastri del *Canzoniere*.

La volontà di fuga dalla madre, di liberarsi dal peso che questa figura assume nella sua vita, di abbattere l'emblematico bersaglio dei *Versi militari* e con esso tutto ciò che «di troppo ebraico, di troppo panciuto / di troppo lamentosamente impuro» vi è contenuto, è sempre effimera, momentanea: «Mamma, il tempo che fugge / cure con cure alterna; ma in chi sugge / il latte e in chi denuda la mammella / c'è un sangue solo per la vita bella». L'inscindibilità del loro rapporto, tutta racchiusa nell'ultima strofa di una poesia nella quale l'autore «sentiva di aver detto qualcosa di fondamentale»²⁶, è sancita. Quel sangue che lega indissolubilmente la madre al figlio non rappresenta solamente la comune natura biologica, ma anche quella razziale: proclamarsi estraneo al mondo del ghetto non può che rappresentare un tentativo di rifiuto di una comunità dalla quale sa di discendere, la volontà di una presa di distanza velata dalla consapevolezza che la Via del Monte, con la sinagoga, il mercato ed il cimitero ebraico, «è la via dei santi affetti»²⁷. Ecco allora che le invettive delle lettere e l'ironia espressa ne *Gli Ebrei* non sono altro che uno «spostamento di responsabilità», ovvero sembra «che Saba stia extravertendo e scaricando sui propri racconti qualcosa che è in lui, che ha radici capillari e inestirpabili»²⁸.

È innegabile, d'altra parte, che alcune attitudini e inclinazioni di Saba possano essere riconosciute ad atteggiamenti riscontrabili nelle comunità ebraiche: la volontà di fondersi nel tessuto cittadino e di rimarcare, allo stesso tempo, la propria differenza rispetto ad ogni altro gruppo

26 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 129.

27 U. SABA, *Tre vie*, TD, cit., p. 100; le precedenti: *A mamma*, AG, p. 35 e *Bersaglio*, VM, p. 53.

28 MARIO LAVAGETTO, *L'altro Saba*, in U. Saba, *Tutte le prose*, cit., p. XVII.

sociale, un costante senso di insicurezza e di insoddisfazione, quell'abitudine alla sofferenza che finisce per elevare quest'ultima a condizione universale, che porta a percepire la propria afflizione individuale come simbolo dell'infelicità umana in generale.

Saba non può che riconoscere, insomma, quanto la sua concezione di vita come un'eterna lotta che deve fare i conti non solo con fattori esterni e contingenti ma anche, e soprattutto, con un dolore atavico, che racchiude in sé i detriti di un senso di colpa primordiale, affondi le radici nella comunità ebraica, nella sentenza epigrammatica del patriarca della *Serena disperazione*, che «non ignora, / lo scaltro vecchio, che la vita è un male / che la vita è il peccato originale»²⁹.

Nell'ultimo dei racconti de *Gli Ebrei*, *Ella gli fa del bene*, la soluzione al problema economico di Giacomo ed Anna viene dalla loro vicina di casa, inizialmente deprecata in quanto *goià*, creduta curiosa e pettegola: sarà lei, la calunniata donna cattolica a prestare ad Anna i duecento fiorini, a riscattare la propria immagine suscitando il pentimento del cattivo giudizio espresso dalla protagonista. Alla conclusione del ciclo di racconti appare, insomma, oltre al tema del pregiudizio religioso e razziale già trovato nel ricordo con cui abbiamo aperto questa analisi, una figura cristiana a farsi portatrice di un valore positivo, di un bene inaspettato.

Gli Ebrei, come detto, non nascono, infatti, solo in relazione alla famiglia materna, ma anche dalla nostalgia verso il padre e la balia, un sentimento che evidentemente riflette la mancanza dei due, la malinconia causata dall'abbandono del primo e dall'allontanamento forzato dalla seconda. Tale nostalgia, tuttavia, viene rievocata subito dopo la proclamazione della propria estraneità del mondo del ghetto, quasi a rappresentare, di contro alla negazione della comunità ebraica, una sentita vicinanza all'altra componente della propria duplicità razziale, poiché le due figure, così importanti per Saba, condividono, oltre all'assenza nella vita del poeta, la fede cattolica. Il sentimento di amore-odio verso l'ebraismo va, infatti, di pari passo con un sentimento di affinità verso il cristianesimo o, per dire meglio, con una costante identificazione nella persona che ne è il simbolo. Per Saba, infatti, anche il cristianesimo, analogamente alla fede ebraica, non rappresenta tanto un credo religioso o un gruppo sociale: ciò che lo affascina è la figura di Cristo, emblema di quei valori di cui vorrebbe egli stesso farsi portatore, archetipo della volontà di fondersi con la gente, di assumere su di sé le sofferenze altrui, di distribuire amore incondizionato.

«La poesia non mi ha mai, almeno nelle ultime profondità del mio essere, interessato. Mi sono rivolto a lei per l'impossibilità di agire. E il mio agire [...] sarebbe stato nella direzione di [...] Gesù»³⁰ scrive all'amica Nora Baldi. L'impedimento all'azione diventa l'attività letteraria: quest'ultima non può che esprimere, allora, le aspirazioni che avrebbe voluto realizzare nella vita.

29 U. SABA, *Il patriarca*, SD, cit., p. 161.

30 U. SABA *Lettere a un'amica. Settantaquattro lettere a Nora Baldi*, Torino, Einaudi, 1966, p. 133.

La percezione di affinità con la figura di Cristo si traduce quindi nei versi che esprimono la comunanza del dolore: «Solo a volte mi mescolo alle altere / genti del mondo. E anch'io quei loro affanni / provo»; in quelli che evocano l'immagine mitica e bucolica di un'aurora dei popoli «Or sento in me quel sovrumano amore, / quell'estatica calma, e chino anch'io la testa sulla palma, / e quasi attendo i messi del Signore», o, ancora, diventa l'atteggiamento dei *Versi militari*, nei quali Saba esprime l'ambivalenza tra il senso di partecipazione e comunanza con il gruppo dei commilitoni, non a caso definito “gregge”, e un senso di isolamento determinato da una consapevolezza antica, che lo rende diverso e che allo stesso tempo esaspera in lui la volontà di fusione con i compagni: «e se a tacer persisto / mi dice che assomiglio a Gesù Cristo».

Il cristianesimo e la figura che ne è l'emblema rappresentano, insomma, un lascito importante per il poeta, la divulgazione di quei valori che sente come propri e che, impedito nella vita attiva, traduce in poesia. Cristo è, inoltre, una figura che, come detto, avvicina Saba al padre ed alla balia, a due persone, cioè, che nel complesso romanzo psicologico del *Canzoniere*, attraverso una progressiva determinazione, giungono a rappresentare la vita, la leggerezza, l'amore. Nel rapporto con il primo, infatti, all'iniziale dolore ed al rancore per l'abbandono subentra, dopo il loro primo incontro, una visione diversa: «Mio padre è stato per me «l'assassino», / fino ai vent'anni che l'ho conosciuto. / Allora ho visto che egli era un bambino, / e che il dono ch'io ho da lui l'ho avuto. [...] Egli era gaio e leggero; mia madre / tutti sentiva della vita i pesi». Per quanto riguarda la balia, rimando al capitolo successivo la disamina del ruolo che ha avuto nell'infanzia e nella vita del poeta, la cui casa «Paradiso era al fanciullo»³¹, basti il titolo di una poesia a racchiudere tutto il rapporto che li lega e che fa di lei una seconda madre: *Il figlio della Peppa*.

Il padre e la balia, quindi, si contrappongono alla madre non solo per il credo, ma anche in termini esistenziali, rappresentano quasi un simbolo, in senso lato, delle loro fedi religiose, incarnando quei valori che si possono riconnettere alla comunità cristiana di contro a quello ebraica: la serenità della casa della balia e la malinconia che pervade quella della madre anche in un giorno di festa, l'integrazione col mondo e la chiusura del ghetto, la leggerezza del padre ramingo e la pesantezza di un senso di colpa atavico che grava sulla famiglia materna.

Quell'uomo di madre ebrea ma mai circonciso, portato di nascosto in chiesa dalla sua balia ma rimproverato per questo, che si paragona volentieri alla figura di Gesù ma è perseguitato dalle leggi razziali, vive in sé come uno squarcio la propria diversità da ogni gruppo religioso, oltre che sociale e politico, tanto da arrivare a rifiutare privatamente, con toni addirittura antisemiti, un credo mai abiurato pubblicamente³².

31 U. SABA, *Il figlio della Peppa*, PB, cit., p. 419. Le precedenti: *La sera*, AG, p. 28; *Scherzo*, VM, p. 66; *Autobiografia*, A, p. 257 e *Così passo i miei giorni*, AG, p. 27.

32 A. CINQUEGRANI, *Solitudine di Umberto Saba*, cit., p. 34.

Le conseguenze di questo complesso universo familiare e razziale, così determinanti nel minare la stabilità dell'ambiente in cui il bambino cresce, sono evidenti nella scissa personalità di Saba: «eran due razze in antica tenzone» si trasformerà nel «cuore dal nascere in due scisso»³³, in quella pluralità di voci delle *Fughe* che esprimerà una perenne dialettica tra opposte nature biologiche.

1.3 La sublimazione degli istinti aggressivi

Come detto precedentemente, Saba risolse la propria incapacità di agire rivolgendosi alla poesia, proiettando nell'arte quel desiderio di adesione alla vita che si scontrerà sempre, in lui, con un fatale sentimento di passività e rassegnazione. Tale atteggiamento, che riflette la contrapposizione tra lotta e rinuncia, tra inserimento ed isolamento, affonda le radici nell'infanzia del poeta, in quella simbolica menomazione che Saba lamenta nella citata lettera a Nora Baldi: «che cosa avrebbe potuto essere la mia vita, se, nato appena, non mi avessero tagliato gli artigli»³⁴. L'educazione repressiva della madre ed il senso di abbandono per la mancanza del padre come figura correttiva hanno determinato in lui l'inibizione degli istinti aggressivi, la cui mancanza contribuì a determinare degli squilibri che si riveleranno capitali nella sua concezione della vita.

È ancora una volta egli stesso, in una lettera ad un amico romano, ad esplicitare il significato e la rilevanza che tale fattore ha avuto nella sua esistenza: «per disgraziate vicende della mia infanzia la aggressione è rimasta in me inibita; si è quindi voltata contro me stesso. In fondo è questa la mia malattia»³⁵. L'inibizione di tali istinti aggressivi può dar luogo ad una serie di esiti e reazioni, tra i quali si annoverano, infatti, la nevrosi e la sublimazione degli stessi attraverso l'arte³⁶.

I *Versi militari* sono emblematici per capire come Saba abbia trasformato tale mancanza in poesia: «avrei voluto [...] essere come uno di voi; non potendo, per mia ventura o sventura, esserlo, ho scritti i miei versi militari»³⁷. Non è, tuttavia, solo la distanza percepita rispetto ai commilitoni a farlo volgere alla poesia, poiché questi sonetti nascono anche in reazione alle repressioni subite da bambino: la guerra, l'esercito, la vita in caserma diventano infatti una regressione al gioco infantile frustrato, si trasformano nel suo immaginario giungendo ad assumere i contorni di un gioco

33 U. SABA, *Secondo congedo*, PF, cit., p. 401; la precedente: *Autobiografia*, A, p. 257.

34 U. SABA *Lettere a un'amica*, cit., p. 133.

35 U. SABA, *La spada d'amore: lettere scelte 1902-1957*, a cura di Aldo Marcovecchio, Milano, Mondadori, 1983, p. 236.

36 Cfr RENATO AYMONE, *Saba e la psicanalisi*, Napoli, Guida, 1971, p. 42.

37 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 136.

represso. La percezione dell'esercizio delle armi come qualcosa di infantilmente ludico ritorna, infatti, costantemente in questi versi, nei quali gli squilli di tromba diventano un «pueril canto», la battaglia un «guerresco gioco» e un «gioco bellissimo», ed il poeta di sentinella si immagina «fanciullo [...] a sognare in me un conquistatore»; ancora, nell'*Autobiografia* il ricordo della leva si tradurrà in «sudati / giochi».

Con il passare degli anni e l'approdo all'età matura e attraverso l'ausilio della terapia psicanalitica Saba recupererà questi indizi disseminati nei sonetti giovanili e li fonderà in una lucida strofa che diventa una prova tangibile:

E fu il bambin dalle calze celesti,
dagli occhi pieni di un muto rimprovero,
buono a sua madre e affettuoso. Schioppi
più non ebbero e tamburi. Ma nel cuore
io li celai; ma nel profondo cuore
furono un giorno i versi militari;³⁸

Anche nella prosa, d'altra parte, viene ribadito lo stesso concetto; nell'analisi de *Il piccolo Berto* Saba parafrasa la strofa citata: «Quando sua madre gli tolse quei giocattoli, in luogo dei quali gli «pose, a guardia, il timore»; essi diventarono, nascosti nel suo cuore, i *Versi militari*», e aggiunge «così come gli «assidui moniti» della madre diventeranno nel figlio le favole e gli apologhi del *Canzoniere*»³⁹.

Non sarà, allora, un caso che proprio tra i *Versi militari* troviamo quel bersaglio trasfigurazione dell'immagine materna e de «l'orrore che i miei occhi hanno sofferto»: contro esso Saba scarica tutta l'educazione oppressiva della madre, libera, per un istante, attraverso un colpo di fucile, gli istinti che essa ha in lui soffocato. Centrare il bersaglio non rappresenta, dunque, solamente colpire la madre, ma anche quella parte di sé che si è determinata vivendo nella sua ombra e sotto i suoi rigidi dettami, un grido di liberazione di un uomo che, per la prima volta, si emancipa dalla figura materna in virtù di un senso di inserimento in una comunità.

Il sentimento di partecipazione, infatti, ci permette di fare un ulteriore passo avanti nella disamina di come questa educazione repressiva si sia trasformata non solo nella sua malattia, ma anche nella sua ispirazione poetica: se nell'*Autobiografia* Saba sostiene generalmente che tra i suoi soldati nacque la sua «Musa schietta»⁴⁰, in una lettera alla figlia inquadra con precisione il contesto della genesi dei suoi versi. Siamo nel primo giorno della vita militare del poeta il quale, appena giunto in caserma e non avendo ancora ricevuto la divisa, viene invitato al cinematografo dai suoi

38 U. SABA, *Eroica*, PB, cit., p. 424. Le precedenti: *Versi militari*, VM, pp. 47, 49, 51, 67; *Autobiografia*, A, p. 265.

39 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 276.

40 U. SABA, *Autobiografia*, A, cit., p. 265; la precedente: *Bersaglio*, VM, p. 53.

commilitoni:

giunti [...] alla mèta, la cassiera, che sedeva, agucchiando, allo sportello, staccò per tutti un biglietto a metà prezzo [...]: 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. [...] Credo che i *Versi militari* [...] sono nati tutti allora, sulla soglia di quel cinematografo.⁴¹

La percezione di essere parte di un gruppo, di non essere un escluso ma un membro riconosciuto e voluto si traduce in una folgorazione d'amore e da quest'ultima nasce, dunque, la sua poesia. D'altra parte «“Eros”» ci dice lui stesso «è una parola cara a Saba, che considera i poeti «sacerdoti di Eros» (forse in contrapposto agli uomini politici, che sono, nella maggior parte dei casi «sacerdoti dell'aggressione»)»⁴². Amore e aggressione sono due pulsioni correlate, sono l'*Eros* e il *Thanatos* freudiani, l'eterno *odi et amo* catulliano, istinti innati che devono coesistere ed agire in un rapporto di equilibrio: «l'esplicazione dell'umano istinto aggressivo è una questione di sopravvivenza purché esso si bilanci con quell'altra forza protagonista che è l'Eros»⁴³.

In Saba, è evidente, questi impulsi convivono in un sistema disequilibrato: all'inibizione di uno corrisponde, allora, un ricercato incremento bilanciante dell'altro, ovvero, all'incapacità di esprimere i propri istinti aggressivi e di agire fa da contrappeso un tenace ed intimo desiderio d'affetto e partecipazione; è, insomma, un amore che si edifica sul male ricevuto e che da esso, paradossalmente, trae nutrimento e si rafforza: «Ed è il pensiero / della morte che, in fine, aiuta a vivere».⁴⁴

La sublimazione di questi istinti attraverso l'arte fu, per Saba, uno stimolo alla vita, un'intima necessità, il solo mezzo per far fronte al dolore e alla malattia; se essa riuscì nel proposito che il suo autore aveva per lei prospettato fu anche in virtù del fatto che «la poesia di Saba fu, dal principio alla fine, un'azione, e non una reazione»⁴⁵: egli doveva reagire alle coercizioni, ai malinconici ammonimenti della madre, alla frustrazione dei giochi e della spensieratezza mancati, e non poté che farlo trasformandoli attivamente in versi, dando loro una vita, seppur verbale. La funzione terapeutica della poesia si rafforza quindi alla luce del suo configurarsi come una forza equilibratrice tra le due pulsioni di lotta e rinuncia, capace di dare voce a quelle inibizioni e quelle insicurezze alle quali Saba sente di dover dare una raffigurazione concreta per poterle, se non

41 U. SABA, *Il sogno di un coscritto* (1957), in *Tutte le prose*, cit., p. 1109.

42 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 231.

43 R. AYMONE, *Saba e la psicanalisi*, cit., p. 34.

44 U. SABA, *Sera di febbraio*, UC, cit., p. 491.

45 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 324.

vincere, controllare. «Tutto in me [...] si trasforma rapidamente in immagini»⁴⁶ scrive a Flescher il 14 marzo 1949: la capacità di dare una figurazione a sensazioni, percezioni, istinti permette di potersi con essi confrontare, «le immagini si presentano come soggetti psichici viventi con i quali l'io è obbligato a entrare in rapporto; un'emozione, un sintomo, un'ossessione, diventano figure con le quali è pur sempre possibile un dialogo»⁴⁷.

Questa è, in fondo, l'arte di Saba: la poesia umile e sincera di un uomo lacerato da contraddizioni interne, capace di dare voce alle più intime e naturali pulsioni, che ricerca nell'arte un sollievo alla propria pena, l'assoluzione ad un senso di colpa che sente gravare su di sé, che canta il dolore e la gioia delle piccole cose, che vorrebbe, in fondo, intonare un inno alla vita pur nella consapevolezza dell'inevitabilità del dolore: «sono partito da Malinconia / e giunto a Beatitudine per via»⁴⁸.

46 U. SABA, *Lettere sulla psicanalisi. Carteggio con Joachim Flescher 1946-1949*, cit., p. 37.

47 ROSITA TORDI, *Le "gocce d'oro" di Saba e Nietzsche*, in Tordi Rosita, a cura di, *Umberto Saba Trieste e la cultura mitteleuropea, Atti del convegno, Roma 29 e 30 marzo 1984*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1986, p. 315.

48 U. SABA, *Finale*, PC, cit., p. 251.

CAPITOLO DUE: IL DOLORE PER LA VITA

«Io soffro; il mio dolore, / lui solo, esiste»: a parlare è una delle due voci della *Prima fuga*, quella che nel proprio cuore riesce a scorgere solo disperazione, buio, un desiderio di abbandono alla morte, che vede la vita come un lungo errore, che invidia i non nati; la stessa che zittisce la sua controparte, la voce della vita, la quale riesce, invece, a cogliere la bellezza dell'esistenza, della «vita viva eternamente» di contro alla fugacità del dolore, «il male / che passa e il bene che resta»¹. A parlare è, insomma, Saba stesso, o meglio, sono le voci che lo accompagneranno per tutta la sua esistenza: i contrasti tra i principi elementari della vita messi in scena dalle *Fughe*, infatti, danno voce alle contrapposte pulsioni che sentirà in sé sin dalla giovinezza, e che, nonostante la dichiarazione dell'unificazione raggiunta tra le voci in seguito a questa raccolta e all'analisi con il dottor Weiss, perdureranno, addolcite, anche nella sua vecchiaia, nell'immagine dell'ornitologo pietoso e amorevole che nasconde un forte, intimo, desiderio di morire.

Da questa voce, da quella cioè che grida il proprio incessante, immutabile dolore vorrei partire, poiché è una voce che seppur estetizzata nell'arte, addolcita nel metro, grida, appunto, un lamento che in varie forme e tonalità accompagna Saba per tutta la sua vita: vesta essa i panni della nostalgia, della malinconia, della disperazione, del costante pensiero del suicidio, della solitudine, del dolore per la malattia nervosa, questa componente è una colonna portante della sua esistenza così come della sua produzione poetica. Certo, non è la sola, ed il contrasto con la tensione alla vita, con un canto d'amore sarà, in lui, una battaglia perenne che si risolverà, come vedremo, nella scelta della seconda; decisione intima, mai espressa, che sebbene, come detto, non cancelli gli echi e gli strascichi del suo grande dolore, riesce però, infine, a subordinarlo ad un senso di leggerezza, sintomo di apertura alla vita. Non è la sola, dicevo, ma è indubbiamente preponderante: basterebbe la biografia del poeta per accorgersi di come gli accadimenti abbiano influito sulla sua concezione di questa eterna, gravosa afflizione, quella relativa povertà di fatti che nasconde, in realtà, una vastità di ricadute psicologiche.

Questo capitolo analizzerà, perciò, il tema del dolore nelle varie sfaccettature che assume per Saba, intrecciando la dimensione psicologica e artistica con quella cronologico-biografica: si partirà così dal significato che ebbe per lui la nascita della poesia, dal ruolo che ebbe la madre nella determinazione del suo malinconico universo, per passare, attraverso l'esperienza della leva militare, al suo sentimento di solitaria diversità; quindi la crisi coniugale, quella *Serena disperazione* che racchiude in sé tutto il suo universo psicologico, la sofferenza della guerra e

1 U. SABA, *Prima fuga*, PF, cit., p. 369.

dell'esilio, il tema della prigionia, l'introspezione della maturità, per giungere infine alla più velata sofferenza della vecchiaia, celata da poesie liberate dalla rigidità del metro, nascosta dalla levità delle parole, eppure sempre tangibile.

2.1 All'ombra della madre: la nascita della poesia

La poesia per Saba fu vita. A questo assunto, però, egli giunse progressivamente, attraverso un percorso di dolore, una ricerca fatta di molte ombre e poche luci, un cammino che lo avrebbe portato a guardare «con occhi nuovi nell'antica sera». Questo approdo fu il termine di un viaggio nel quale già la nascita, quindi la partenza, era avvertita come un cattivo presagio, l'infanzia, i primi passi, mossi nell'ombra, la maturità una tappa erta e difficile: a questo traguardo, insomma, arrivò gradualmente, attraverso l'accanito, tenace proposito di gettare luce anche sulle zone d'ombra più oscure, «quante rose a nascondere un abisso!»².

Se a questa consapevolezza giunse con l'età matura, che cosa fu per un Saba giovane, che si affacciava alla vita, la poesia? Indubbiamente egli fu presto consapevole del potere salvifico che essa ebbe per lui, del suo configurarsi come una necessaria cura alla propria malattia di vivere, della sua capacità di dare un'assoluzione alla sua tormentata esistenza: «quasi tutte le sue poesie sono nate dal bisogno di trovare, poetando, un sollievo alla sua pena; più tardi, anche da una specie di gratitudine alla vita»³.

Nei primi versi essa fu, però, trasgressione, accompagnata dalla paura che, naturalmente, si affianca ad ogni tipo di violazione delle regole. Fu paura, *in primis*, della madre, la quale «nulla temeva per suo figlio più di quello che poi è accaduto; che diventasse [...] un poeta»⁴, ma anche paura dell'amata zia Regina, sebbene fosse l'unica, in famiglia, che ascoltasse la lettura delle sue poesie, dello zio tutore: timore, insomma, di abbandonarsi alla poesia come infrazione. Il suo fu, d'altra parte, un *iter* scolastico difficile, con l'abbandono degli studi ginnasiali e la successiva frequenza della Regia Accademia del Commercio e Nautica: fu, insomma, un percorso di studi che lo costrinse a subordinare la sua vena contemplativa, l'amore per le lettere, alla vita pratica, totalmente in linea con la fisionomia triestina scissa, come detto, tra l'anima di Mercurio e quella di Apollo.

Nei ricordi d'infanzia la scuola fu, inoltre, vissuta nel timore, derivante anch'esso dalla figura

2 U. SABA, *Secondo congedo*, PF, cit., p. 401; la precedente *Dopo la tristezza*, TD, p. 98.

3 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., pp. 117-118.

4 *Ivi*, p. 190.

della madre; in una lettera a Nora Baldi del 23 febbraio 1955, Saba racconta la propria inquietudine infantile, un'angoscia sempre presente: «non ti dico cos'era per me, p. es., l'idea di non essere promosso. Vedevo mia madre e me, scacciati di casa: mia madre chiedeva l'elemosina, nessuno gliela faceva, ed io la *vedevo* morire di fame sotto ai miei occhi»⁵; ancora, il ricordo del brutto voto datogli dal professore «severo ma giusto»⁶, rievocato in occasione del discorso per la laurea *honoris causa*, e perciò sentito, persino nella vecchiaia, vivo, come una ferita non rimarginata.

Il giovane Saba ha una vocazione artistica, vorrebbe fare il drammaturgo, racconta all'amico Amedeo Tedeschi di aver abbozzato tre tragedie, *Il Masaccio*, *La giovinezza di Vittorio Alfieri*, *Giacomo Leopardi*, è affascinato dalla musica del violino, dalla pittura, sente di avere un'innata propensione ad esprimere il proprio mondo attraverso l'arte. Le sue aspirazioni sono però frustrate, vacillano sotto il peso delle costrizioni e della necessità di un impiego, e, troppo deboli per reggerlo, finiscono per convergere verso una poesia percepita come un'infrazione che porta con sé il timore e lo sconforto:

La giovinezza cupida di pesi,
porge spontanea al carico le spalle.
Non regge. Piange di malinconia.
Vagabondaggio, evasione, poesia,
cari prodigi sul tardi!

A questo smarrimento giovanile sarà da ricollegare la ricerca di solidità, di certezze, che si traduce, in poesia, nel ricorso alla tradizione. Nella rigidità di metri e strutture già consolidati, con l'ampio ricorso ad endecasillabo e settenario inquadrati nelle forme classiche del sonetto, della canzone, della canzonetta, e nell'appoggio ad un repertorio di immagini della tradizione, la sua arte esprime, inizialmente, tendenze tipicamente romantiche, lamenta solitudine, crisi di una vita nella quale si sente già «vecchio, paurosamente»⁷, ansia d'amore, eternità del dolore e ricerca di solidarietà umana; quindi, l'inevitabile, consolatorio rifugio nell'arte.

Se si apre il *Canzoniere* nella sua edizione definitiva del 1965, vi si troverà, nella prima pagina, un esordio che offre, emblematicamente, tutto il metro di questa poesia giovanile sin dal titolo, *Ammonizione*. Subito riaffiorano i moniti della madre, i rimproveri, la sua malinconica concezione della vita, fugace come l'acqua del torrente «che non ritrova più la sua sorgente, / né la sua riva». Il componimento ci riporta infatti ad una riflessione metafisica, d'ispirazione leopardiana, che partendo dall'osservazione di elementi naturali volge verso lo scorrere del tempo e la fatalità della morte:

5 U. SABA, *Lettere a un'amica*, cit., p. 101.

6 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 1048.

7 U. SABA, *Dopo il silenzio*, VM, cit., p. 55; la precedente *Felicità*, P, p. 450.

Tu pure, o baldo giovane,
cui suonan liete l'ore
cui dolci sogni e amore
nascondono l'avel

scolorerai, chiudendo
le azzurre luci, un giorno;
mai più vedrai d'intorno
gli amici e il patrio ciel⁸.

Questa prima poesia è, insomma, espressione di tutta quell'insicurezza e quel timore che costituiscono l'alveo del suo esordio letterario, nel quale un Saba alla soglia dei vent'anni condensa le tematiche che saranno ricorrenti nella raccolta che apre il *Canzoniere* e che torneranno poi, in forme e tonalità diverse, in tutta la sua produzione. È ancora una volta lui stesso, nella propria autoesegesi, a definire l'importanza tematica di questa lirica, o meglio di quel «nuvolo rosato» che cambiando la propria forma, scolorendo, dissolvendosi, offre un termine di paragone per la fugacità della vita: «questo motivo della nuvoletta, che appare e scompare, ritornerà spesso nel *Canzoniere*, quasi un simbolo della bellezza e della dolcezza di vivere, congiunte alla fatalità della morte.»⁹

Le liriche dell'adolescenza sono, infatti, intrise di dolore, che assume le forme del lamento all'amico pianista «O uno strano presagio il cor m'empiva / di mestizia profonda», dell'incapacità da parte di *Glauco* di comprendere la tristezza e la ricercata solitudine di Saba, dell'invocazione in *Dormiveglia* «Maledissi la sorte. / Desiderai la morte», della disillusione riguardo alla speranza di un futuro migliore, «domani / si soffrirà come soffrimmo ieri», perfino del ricordo dell'amata casa della nutrice, nel quale l'afflizione è suggerita dall'espedito retorico dell'antitesi, rafforzata dall'inversione, che avvicina la giovinezza all'antico camposanto: «nell'età primiera, / del vecchio camposanto fra le croci, / giocavo ignaro sul far della sera»¹⁰. Saba accosta spesso l'immagine della sera a quella della giovinezza; naturalmente è consapevole del significato di tale associazione, che definisce «una delle [...] più felici di tutta la sua poesia»¹¹.

Se, dunque, quella che dovrebbe essere l'aurora della vita, l'età della primavera carica di promesse ed aspettative, viene vista dal poeta come il momento conclusivo del giorno, il tramonto che lascia spazio al buio della notte, è agevole scorgere come egli abbia vissuto questo periodo della propria esistenza, e quali siano gli strascichi che questa infanzia di malinconici moniti materni, di costrizioni, di aspirazioni negate ha lasciato nella sua concezione della vita: «mai un

8 U. SABA, *Ammonizione*, AG, cit., p. 17; la precedente: *Il torrente*, TD, p. 88.

9 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 123.

10 U. SABA, *La casa della mia nutrice*, AG, cit., p. 18; le precedenti: *Lettera ad un amico pianista studente al conservatorio di...*, AG, p. 19; *Dormiveglia*, AG, p. 29; *La cappella chiusa*, AG, p. 31.

11 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 169.

bacio, mai una chiarezza, mai un giocattolo, sempre e solo moniti, rimproveri, minacce. Credo sia difficile trovare un caso di educazione più sbagliata della mia. È questo, forse, tutto il terrore che ho sofferto nei miei primi anni»¹².

In questo quadro di frustrazione ed incomprensione non sarà, dunque, un caso che il testo chiave delle *Poesie dell'adolescenza e giovanili* sia costituito da *A mamma*, un componimento cruciale nell'esplicazione del suo universo, nella definizione del ruolo che essa ha avuto, non solo sulla sua infanzia, ma anche sulla sua vita: «la prima poesia nella quale Saba abbia tentato di esprimere interamente [...] il proprio mondo. [...] Per venti, per trenta, per più anni, essa fu come una fissazione»¹³. Il mondo raccontato in questa lirica è fatto di diversità, malinconia, solitudine, del contrasto tra la mestizia dell'uomo e la festosità della folla domenicale, un mondo chiuso e tedioso che si determina in contrapposizione all'allegria ed alla spensieratezza della vita al di fuori di esso.

A mamma rappresenta una svolta dal punto di vista stilistico e contenutistico. Per quanto riguarda il primo aspetto, Saba stesso ci indica *La sera*, lirica di poco precedente a questa, come uno spartiacque che segna la fine della propria adolescenza poetica, e il seguente approdo a sentimenti di maggior complessità e ad una forma che, seguendo un percorso evolutivo, accoglie elementi estranei alla tradizione. Questa poesia, quindi, si configura tra le prime di una nuova stagione poetica, più matura, più consapevole, che «acquista insieme una sua nota di domestica intimità negli accenti colloquiali (un poeta ligio alla tradizione avrebbe intitolato la lirica *A mia madre*, e non *A mamma*, per romantico e sentimentale che fosse [...]), e un suo freschissimo tono nella descrizione della passeggiata domenicale»¹⁴, che sperimenta l'allentamento irregolare del verso e si apre a toni drammatici («Mamma, non io così, mai.»¹⁵):

queste dissonanze sono, in un poeta che non accoglie pigramente il ritmo come una retorica legge imposta dalla consuetudine e quindi dall'esterno, [...] la resa stilistica degli urti della sua anima: sono il documento della sincerità di un dramma che potrebbe essere giudicato soltanto letterario, sono la nota personale di Saba, nuova come sono nuove le immagini di quel paesaggio domenicale e come sono nuovi i pensieri espressi¹⁶.

Anche dal punto di vista contenutistico, quindi, siamo in presenza di una svolta; non a caso Saba stesso «sentiva di aver detto qualcosa di fondamentale»¹⁷, di avervi condensato, per la prima volta, il proprio universo psicologico, e di aver individuato, nell'oggettivazione del proprio dolore, delle verità che si riveleranno capitali nella sua vita e nella sua produzione. La propria diversità, di

12 ELVIO GUAGNINI, *Il piccolo Berto*, in *Umberto Saba Trieste e la cultura mitteleuropea. Atti del convegno Roma 29 e 30 marzo 1984*, cit., p. 163.

13 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 129.

14 ETTORE CACCIA, *Lettura e storia di Umberto Saba*, Milano, Bietti, 1967, p. 40.

15 U. SABA, *A mamma*, AG, cit., p. 33.

16 E. CACCIA, *Lettura e storia di Umberto Saba*, cit., p. 41.

17 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 129.

sguardo («Tu non vedi la luce che io vedo») e biologica («La mia culla / io la penso tagliata in strano legno»), la consapevolezza di avere ereditato dalla madre le proprie afflizioni («e l'ansia che impera / nel tuo cuore c'è, forse, anche nel mio; / c'è, pur latente, il male che ti strugge; / son le tue cure in me domenicali / malinconie») e, soprattutto, l'approdo, tutto racchiuso nella già citata, celebre, strofa finale, alla presa di coscienza dell'inscindibilità del loro rapporto, l'affermazione della comunanza di sangue, che sancisce la forza di un legame che rimarrà saldo e presente, con evidenti conseguenze psicologiche, per tutta la vita.

La malinconia, la difficoltà a relazionarsi con il mondo esterno, la percezione della propria diversità e, più tardi, la malattia nervosa che sostiene di natura ereditaria, originata dalle afflizioni patite dalla donna durante la gestazione, sono riconnesse direttamente alla madre, come un retaggio gravoso con cui si deve confrontare sin dalle prime liriche. A questa figura si ricollegano naturalmente anche le implicazioni connesse alla fede ebraica: «era negli avi miei / il mio dolore d'oggi» dirà ne *La vetrina* di *Cuor morituro*, in una lirica che indica come una delle maggiori dell'età matura, nella quale sullo sfondo di un pessimismo radicato, esprime un senso di rimorso per la propria nascita. Ciò che Saba ha ereditato dalla madre e dalla sua religione è quella voce del sangue che diventa una voce di dolore, la concezione della vita come esistenza inserita nel fluire dei secoli, nell'eterno, immutabile scorrere del tempo (emblematica, in tal senso, la terzina finale del sonetto *Dopo il silenzio*: «Qui coi coscritti oggi stancai le membra. / Ma non vissi con altri uomini e dèi? / Non videro ogni tempo gli occhi miei?»¹⁸), un sentimento di timore e angoscia come quello «di un perseguitato da qualche cosa di nascosto nelle radici, inesorabile e congenito, quasi sia stato mescolato nel suo essere fin da prima della nascita e col ricordo confuso e senza nome ne sia rimasto l'incubo»¹⁹.

La convinzione di una sorta di fatalità cosmica, dell'avversità del destino si fondono con la particolare situazione familiare di Saba, il quale era convinto che cattivi presagi avessero anticipato la sua nascita. In una lettera a Giovanni Bollea del 1952 ricorderà l'infelice unione dei genitori, raccontando all'amico che il matrimonio avvenne per mano di un sensale che si chiamava Tomba; un velo ironico cela una convinzione fatalmente radicata: «si figuri che, su dieci miliardi di numeri, ce ne fosse uno, uno solo, del tutto “nero”: nascendo, io ho estratto proprio quello»²⁰. Sull'idea che la malasorte abbia accompagnato la propria venuta al mondo, Saba tornerà ancora nell'età matura e nella vecchiaia: in *Parole* si rivolgerà alla stella sotto cui nacque, «o tu che in cielo passavi funesta», e in *Ultime cose* ritroviamo la metafora della vita come gioco cui la sorte donò lui una

18 U. SABA, *Dopo il silenzio*, VM, cit., p. 55; la precedente: *La vetrina*, CM, p. 311.

19 GIACOMO DEBENEDETTI, *Saba e il grembo della poesia* (1946), in «Galleria», a. X, nn. 1-2, gennaio-aprile 1960: *Omaggio a Umberto Saba*, p. 118.

20 U. SABA, *La spada d'amore*, cit., p. 240.

mano avversa nel ricordo di come «tutte le carte erano contrarie».

Un senso di colpa atavico, quindi, accompagna il poeta fin dalla giovinezza e Saba avvertirà già nella propria nascita un errore, «ahi, quanta / pace era al mondo prima ch'io nascessi; / e l'ho turbata io solo», un peccato da scontare attraverso la sofferenza, l'accettazione del dolore: «ma, se il nascere è un fallo, io al mio nemico / sarei, per maggior colpa, più pietoso». L'importanza capitale del ruolo dei propri genitori nella determinazione di questo sentimento è ben chiara allo sguardo sempre lucido di Saba: se «il nascere, / come il vincere, è contro gentilezza»²¹, questo deve essere ricondotto alle radici familiari. «Del resto l'umanità - la triste umanità - » scrive all'amica Nora Baldi «è nata dal “senso di colpa”, e questo ha *sempre* le sue radici nei rapporti coi genitori»²².

Ritorniamo così ad una delle figure portanti del *Canzoniere*, alla lirica che Saba sente come uno snodo fondamentale, come ci confermano anche le continue rielaborazioni di un testo che nell'edizione definitiva ci appare come una complessa stratificazione delle quattro lezioni ostinatamente riviste e rielaborate. Dalla madre Saba cercherà di emanciparsi, di uscire dall'ombra malinconica che essa proietta su di lui, pur nella consapevolezza, come detto, dell'inscindibilità del loro rapporto: «enunziata in due parole, l'avventura di Saba era questa: distruggere la severità della propria madre personale, la madre “dalla marmorea faccia” che l'ha deluso come figlio, e trovare altrove le necessarie dolcezze di un grembo materno»²³.

Per questo autore, che seppe costruire la sua arte a partire dal dato biografico, modulando la voce della poesia sulle esperienze dell'esistenza, al tentativo di affrancarsi dalla madre nella vita, non può che corrispondere un progressivo affievolirsi della sua figura nelle liriche. Lei è e rimane, come detto, uno dei pilastri su cui poggia tutta l'architettura del *Canzoniere*, ma la sua presenza, celebrata ed invocata all'inizio di ogni strofa in *A mamma*, progressivamente si attenua, dissolvendosi in apparizioni fugaci, nelle eco dei moniti e dei ricordi d'infanzia come ne *Il torrente*, nelle invocazioni alla morte, nella speranza che quest'ultima lo possa portare ad uno stato di prenatalità. La figura della madre, insomma, non è statica e definita in modo univoco, ma conosce un percorso di evoluzione nel quale assume caratteri differenti a seconda del momento della vita in cui è ricordata. Tale processo di trasformazione riflette appieno il rapporto tra il poeta e la genitrice, caratterizzato da una sorta di ambivalenza affettiva, un legame stretto e duplice nel quale l'identificazione con il malinconico universo della madre viene da Saba ora ricercata ora respinta, il senso di diversità che dalla donna deriva viene a tratti rivendicato con una punta di orgoglio e a volte percepito con forte rammarico.

21 U. SABA, *Settima fuga*, PF, cit., p. 389; le precedenti: *Caffè Tergeste*, SD, p. 163; *La vetrina*, CM, p. 311; *Stella*, P, p. 448 e *Partita*, UC, p. 474.

22 U. SABA, *Lettere a un'amica*, cit., p. 41.

23 G. DEBENEDETTI, *Saba e il grembo della poesia* (1946), cit., p. 116.

L'osservazione che abbiamo fatto nel primo capitolo a proposito dell'oscillazione tra accettazione e distacco dall'universo del ghetto, atteggiamento nel quale si può scorgere la volontà di negazione di un mondo cui sa di appartenere e dal quale è consapevole di avere ereditato molte delle sue lacerazioni interiori, può essere posta in relazione anche al rapporto con la madre: una linea verticale lega la comunità ebraica con tutte le proprie idiosincrasie alla madre che ne diviene un'icona per giungere al figlio che dalle due componenti discende. Anche nei confronti della donna, dunque, Saba percepisce un sentimento che oscilla tra la volontà di affrancarsi da lei e la consapevolezza della discendenza che implica l'ereditarietà dei tratti fondamentali del suo animo e che non può essere negata. L'allontanamento ricercato si alterna quindi costantemente alla volontà di ritorno al grembo materno: «la presa di distanza che riconferma un rapporto proprio mentre lo smentisce è infatti una tecnica di copertura [...] frequente e dichiarata in Saba [...], ineliminabile stato d'animo legato [...] all'influsso della cultura materna»²⁴.

L'emancipazione dalla donna e dal peso del retaggio ebraico che grava su di lei come sul figlio si traduce quindi nell'affievolimento della sua figura e nella sua trasformazione in un ricordo, in una voce che permane tra le pieghe del verso, fino ad una raggiunta riappacificazione dei conflitti interiori derivati dal rapporto tra madre e figlio nella lirica *Preghiera alla madre*, composta alcuni anni dopo la sua dipartita, di cui desidero riportare il testo integrale poiché in essa si condensano in maniera limpida i sentimenti che animano il poeta nei confronti della donna, e soprattutto l'evoluzione degli stessi:

Madre che ho fatto
soffrire
(cantava un merlo alla finestra, il giorno
abbassava, sì acuta era la pena
che morte a entrambi io m'invocavo)
madre

ieri in tomba obliata, oggi rinata
presenza,
al fondo dilaga quasi vena
d'acqua, cui dura forza reprimeva,
e una mano le toglie abile o incauta
l'impedimento;
presaga gioia io sento
il tuo ritorno, madre che ho fatto,
come un buon figlio amoroso, soffrire.

Pacificata in me ripeti antichi
moniti vani. E il tuo soggiorno un verde
giardino io penso, ove con te riprendere
può a conversare l'anima fanciulla,
inebbriarsi del tuo mesto viso,

24 MARINA PAINO, *La tentazione della leggerezza. Studio su Umberto Saba*, Firenze, Olschki, 2009, p. 24.

sì che l'ali vi perda come al lume
una farfalla. È un sogno,
un mesto sogno; ed io lo so. Ma giungere
vorrei dove sei giunta, entrare dove
tu sei entrata
- ho tanta
gioia e tanta stanchezza! -
farmi, o madre,
come una macchia dalla terra nata,
che in sé la terra riassorbe ed annulla.²⁵

Dalla cupa sofferenza giovanile accompagnata al costante senso di colpa, il “buon figlio amoroso” raggiunge una pacificazione interna accompagnata dal desiderio di ricongiungersi a lei, dall'invocazione di morte iniziale si passa ad una “presaga gioia”, la “tomba obliata” diventa l'immagine di un “verde giardino”. Il testo, ci suggerisce Saba stesso, andrebbe letto dopo *Il piccolo Berto*, per l'evidente continuità tematica ed appartenenza ideologica, e per la funzione terapeutica che ebbe la psicanalisi, elemento fondante di questa raccolta, eppure il poeta triestino la pone a chiusura di *Cuor morituro*, uno dei libri che «per il dolore sofferto e superato nel canto» si presenta tra i più «consolatori di tutto il *Canzoniere*»²⁶. Si tornerà diffusamente sulla funzione terapeutica dell'arte e sul ruolo salvifico che la poesia ebbe per Saba, ciò che si vuole porre in luce ora sono i concetti di superamento e consolazione: il bambino che visse un'infanzia all'ombra delle ammonizioni e delle restrizioni materne, il giovane che scagliava con forza contro il bersaglio quelle repressioni e il retaggio semita che avevano concorso a fare di lui un diverso, un incompreso, è diventato l'uomo che ha saputo elaborare questi conflitti, superarli attraverso un percorso evolutivo e mediante lo strumento a lui più consono, il verso, che racconta ora la madre con devozione e tenerezza e che anela ad un ritorno al suo grembo. La volontà di ricongiungersi alla donna è un tema che torna diffusamente nel *Canzoniere*, in dichiarazioni esplicite o celata in immagini il cui comune denominatore è il mare; lo sguardo lucido e le acquisite conoscenze in materia di psicanalisi del poeta non potevano che condurlo alla consapevolezza tutta racchiusa in una scorciatoia:

UN UOMO (profondamente influenzato dalla madre) andò da un chiromante. Questi gli disse che il suo destino era sul mare. L'uomo (non era mai stato in mare; non lo aveva nemmeno veduto) stupì; si credette frodato. La vita *ricorda* le sue origini; ricorda di essere nata dalle acque; e – per l'inconscio – mare = ma(d)re.²⁷

Il superamento della sudditanza psicologica che caratterizza il loro rapporto non presuppone,

25 U. SABA, *Pregghiera alla madre*, CM, cit., p. 345.

26 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 238.

27 U. SABA, *Scorciatoie e raccontini*, cit., pp. 72-73.

infatti, l'annullamento della figura della donna nell'universo poetico di Saba ma il raggiungimento di un sentire nuovo, la caratteristica capacità del poeta di cogliere un sentimento, elaborarlo e superarlo nel canto.

La madre dell'*Autobiografia*, la figura austera dei moniti e delle minacce, che piange alla nascita del figlio, che maledice il marito, si affievolisce tornando per questo ultimo saluto che racchiude di nuovo la forza di quel legame tra «chi sugge / il latte e chi denuda la mammella», ma in un clima, questa volta, di raggiunta chiarificazione, nel quale una nuova luce proietta un fascio di intimo e profondo affetto. Con la *Preghiera alla madre* Saba ritorna all'infanzia, «al misterioso coesistere d'amore e d'odio che è d'ogni troppo intenso legame familiare e umano. Ma ora quel sentimento doloroso e combattuto è purificato dalla morte e dal ricordo, ogni contrasto si risolve nella beatitudine del pianto postumo, e più non persiste che una serena, disperata brama d'annullamento»²⁸.

Già sotto questo primo aspetto della vita di Saba possiamo intravedere, dunque, quel percorso evolutivo che vuole essere la chiave del presente lavoro; il cammino dell'uomo che, pur avendo preso avvio da quelli che lui stesso reputa i peggiori presagi, lo ha condotto ad una nuova visione di quei giorni lontani e delle figure che li accompagnarono, alla capacità di rovesciare le ombre del suo passato in situazioni di luminosità:

oggi che ai giorni mesti
torno dell'età prima,
e l'unità sublima
tutto ch'era disperso.²⁹

2.2 I *Versi militari*

Le liriche composte in occasione dell'esperienza della leva militare condensano una molteplicità di significati, di risvolti psicologici, di luci ricercate e di ombre tenacemente resistenti. Partecipazione ed isolamento, trasfigurazione delle attività militari nel ricordo dei giochi interdetti al bambino, nascita della poesia in virtù della distanza percepita rispetto ai commilitoni sono gli elementi basilari attorno ai quali Saba traduce i propri sentimenti in sonetti.

I *Versi militari* segnano una tappa fondamentale nella determinazione della piena coscienza

28 SERGIO SOLMI, *L'ultimo Saba: «Tre composizioni»* (1934), in *Scrittori negli anni*, Milano, Garzanti, 1963, p. 135.

29 U. SABA, *La casa della mia nutrice* (2), CM, cit., p. 317.

di sé, poiché in essi la felicità del contatto umano si fonde con l'incapacità di mescolarsi con i commilitoni finendo per confluire in una percezione di diversità di sguardo ed in una ricercata solitudine contemplativa che sono le basi della sua poesia. La sua arte nacque tra i compagni d'armi, per contrasto tra lui e quel mondo che vedeva attorno a sé, nel quale non riusciva ad inserirsi: nell'*Autobiografia*, nei carteggi, in *Storia e cronistoria del Canzoniere*, il poeta lo sottolinea costantemente. Nei confronti della vita di caserma, Saba nutriva, però, alte aspettative. Coltivava la speranza di essere riconosciuto come parte integrante di un gruppo e non come un diverso, di entrare in un ambiente caratterizzato da una socializzazione forzata in cui avrebbe potuto essere un membro al pari degli altri, ed annullare in questa comunanza ogni contrasto con l'altro: «il senso di meraviglia provato dal poeta verso se stesso e gli altri, per tutto il nuovo che gli nasceva dentro ed intorno, è una delle note liriche dei *Versi militari* [...]. Saba sente con gioia [...] di non essere più solo»³⁰. Il concetto è ribadito nella già citata lettera alla figlia, intitolata emblematicamente *Il sogno di un coscritto*, nella quale il poeta, a distanza di cinquant'anni, torna sull'importanza che ebbe per lui sentirsi parte integrante di un gruppo: «non ero, 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».³¹

Questo senso di partecipazione tanto desiderata si accompagna inoltre all'entusiasmo per la nuova esperienza militare, nell'immaginario di marce, squilli di tromba, esercitazioni, armi e gloria; nell'aspettativa di una vita di caserma, insomma, dove un ventenne con una difficile infanzia alle spalle potesse per la prima volta essere accettato in un gruppo e vivere attivamente, spalla a spalla con i compagni. Quella vita si configura per Saba, eterno e sensibile fanciullo, come un “guerresco gioco”, come lo svago negato nell'infanzia che egli sente sempre con passione e nostalgia: «la cosa che non far gli è pena / grande: giocare» dirà ne *Il piccolo Berto*.

Le aspirazioni, però, sono presto frustrate: la meraviglia auspicata nelle attività militari diviene la durezza di una realtà imposta fatta di ordini e fatica, si appiattisce in una quotidianità grigia in cui «manca il nemico che ci miri al cuore, / manca la morte che il fuggiasco atterra, / manca la gloria per cui ben si muore», in cui a sconsolarlo «non è la gravezza dei pesi, / è l'inutilità della fatica»³². Il mondo delle armi così come lo aveva immaginato si rivela fittizio, sopravvive nel ricordo dei giochi del bambino, diventa un «tedio senza fine», caratterizzato da una musica di tamburi che si rivela lugubre, nel quale il soldato Poli si vede «foglia caduta cui non torna il verde, / nello spazio e nel tempo ogni mio gesto, / ogni fatica mia, ecco, si perde»³³.

30 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 134.

31 U. SABA, *Il sogno di un coscritto*, in *Tutte le prose*, cit., p. 1109.

32 U. SABA, *Durante una marcia (3)*, VM, cit., p. 45; le precedenti *Durante una marcia (1)*, VM, p. 43; *Infanzia*, PB, p. 408.

33 U. SABA, *Durante una marcia (6) e (5)*, VM, cit., pp. 47-48.

Lo smarrimento che esprimerà la disillusione dei *Versi militari* viene già anticipata, d'altro canto, ne *Il sogno di un coscritto*, lirica che chiude le *Poesie dell'adolescenza e giovanili* offrendo un ponte di connessione tematica tra le due raccolte. Qui, nel momento della libera uscita, Saba offre uno scorcio dell'ambiente che lo circonda inframezzato dalle sue reazioni psicologiche: «Ero là con i miei nuovi compagni; / là con essi seduto ad un'ingombra / tavola, quando un'ombra / scese in me, che la mia vita lontana / tenne, con la sua forza, con le sue / pene, da quel tumulto vespertino. [...] Non un poeta, ero uno sperduto / che faceva il soldato, guatandosi all'intorno l'affollato / mondo, stupido e muto». Il poeta è tra i compagni, in un momento che dovrebbe essere di svago rispetto alla vita degli obblighi di caserma, eppure non riesce a liberarsi di quell'ombra, a vivere come tutti, ad impedire a se stesso di pensare allo «smarrimento che al fervore / dei miei sogni seguitava». Il timore di essere intrinsecamente un diverso, incapace di immergersi in quell'ambiente di compagni tanto desiderato diventa consapevolezza nell'ultima strofa della poesia:

Né si squarciò quel velo,
né a vivere tornai di questa mia
vita, prima che fredda nella via
fosse la notte e in cielo.

La delusione delle aspettative insoddisfatte di una vita di comunione con gli uomini e con le cose riflette quello che è il tema centrale di questi sonetti, la consapevolezza della propria diversità di sguardo che diventa il motore primo della sua poesia. Se in *A mamma* tale estraneità rispetto al mondo si determinava tra le mura domestiche in forma quasi passiva, di riflesso alla concezione della vita proiettata su di lui dalla figura materna, qui Saba si ritrova al centro della scena, tra la gente che allora osservava da lontano, e per la prima volta si sente distante anche quando si ritrova circondato dagli uomini. Questo senso di estraneità emerge allora con tanta più forza proprio in virtù di averlo vissuto sulla propria pelle, nel momento in cui diventa consapevole della propria incapacità di sentirsi come gli altri pur avendo desiderato con forza lo spirito di cameratismo e la vicinanza dei commilitoni.

L'esperienza della leva, insomma, rappresenta una conferma dei timori giovanili rivolti alla madre, «tese l'animo mio sempre ad un segno / cui non tesero i miei dolci compagni»³⁴, l'episodio che corrobora nella realtà effettiva il sospetto di essere diverso, la sensazione di «essere un nulla di fronte alla vita, di aver vissuto soltanto i sogni di una infantile illusione. La malinconia infinita di chi non può reagire, non può accettare, deve soltanto subire e può soltanto riflettere»³⁵. In tal senso, il *Bersaglio* diventa la lirica centrale, l'orrore che rappresenta agli occhi del poeta e la forza con la

34 U. SABA, *A mamma*, AG, cit., p. 33; la precedente: *Il sogno di un coscritto*, AG, pp. 39-40.

35 E. CACCIA, *Lettura e storia di Saba*, cit., p. 110.

quale sull'oggetto scaglia il colpo racchiudono gli elementi che hanno contribuito a renderlo un emarginato e determinare questa percezione della propria inadeguatezza alla vita.

Se per la prima volta, quindi, Saba avverte con gioia la fratellanza e la vicinanza degli uomini, l'ambizione a fondersi nella vita che sempre caratterizzerà la sua produzione poetica, emerge presto quella sua peculiare «capacità di riflettere il significato di un'esperienza antica, prenatale, sui piccoli episodi e i piccoli personaggi che possono affollare le ore e le giornate»³⁶. È l'acutezza e la sensibilità di sguardo di chi vede oltre, che si staglia in maniera netta di contro all'omologazione del gregge; non è certo casuale l'insistenza, nei *Versi militari*, su immagini animalesche, il ricorso costante a termini quali “pecore”, “bestie”, “gregge”, “branco” disseminati in tutta la raccolta. Il gregge diventa l'universo chiuso dei compagni, la partecipazione al gruppo, la comunanza in un ambiente nel quale risalta una delle fratture costanti di Saba: la volontà e l'incapacità di sentirsi uno tra i tanti, il desiderio di vivere tra la gente nella consapevolezza del monito rivoltogli ne *La ginnastica col fucile*, «tu non sei certo del gregge».

Da questo contrasto nasce, come detto, la sua arte, quel verso che diviene la voce del doloroso amore per la vita, capace di fermare in un quadro cose, situazioni e personaggi umili e quotidiani e di sublimarli attraverso la peculiare sensibilità di chi riesce a superare il confine dell'esteriorità ed immergersi nelle profondità. Il dolore per l'incapacità di essere come tutti viene, ancora una volta, risolto nel canto; talvolta, espresso con una nota di orgogliosa superiorità, che, rileva Antonio Pinchera, risponde alla volontà di «costruirsi un rifugio, una specie di difesa personale, un alibi, [...] ma sono motivazioni inautentiche, cioè un trucco per soffrire (o illudersi di soffrire) di meno»³⁷. Dietro all'atteggiamento in risposta all'affermazione dell'estraneità rispetto al gregge, «sì che lo zaino che sega le ascelle / la schiena più dirittamente regge» o alla contrapposizione tra il sonno del compagno e l'insonnia del poeta «che l'orgoglio mi fa quasi piacente»³⁸, si cela quindi un senso di sofferenza acuto per la distanza da quella vita al cui fluire vorrebbe sapersi abbandonare.

Questa raccolta rappresenta insomma un momento cruciale nel percorso di maturazione psicologica di Saba, nella determinazione del suo universo e della sua identità, un ulteriore passo verso la capacità di liberarsi da un sentimento di mestizia ed afflizione attraverso il canto. Il contrasto tra il senso di solitudine e incomprendimento e l'assillante desiderio di integrazione che emerge con forza negli anni della leva sarà uno dei capisaldi della sua vita e della sua arte, un conflitto fondamentale poiché da esso trae origine la sua ancora di salvezza: la poesia. Una poesia che, nel caso dei *Versi militari*, affonda le radici in due diversi stati d'animo. Potremmo dire che

36 ANTONIO PINCHERA, *Umberto Saba*, Firenze, La Nuova Italia, 1976, p. 28.

37 *Ivi*, p. 30.

38 U. SABA, *Dopo il silenzio*, VM, cit., p. 55; la precedente *La ginnastica col fucile*, VM, p. 54.

questi sonetti hanno una genesi duplice, l'una, come afferma egli stesso, di sofferta compensazione della percepita distanza dai commilitoni e dalla vita militare, un rifugio consolatorio in cui evadere e da cui poter osservare l'ambiente circostante nel quale non sa immergersi; l'altro aspetto da cui traggono origine queste liriche risulta invece, in maniera opposta, dall'amore per quell'esperienza nella quale non si sentiva più un emarginato, da quell'emozione travolgente che lo colse alle soglie del cinematografo nel già citato episodio raccontato alla figlia, dal poter affermare, dopo averlo vissuto in prima persona, «esser uomo tra gli umani, / io non so più dolce cosa»³⁹. Al riconoscimento di questo secondo aspetto Saba giunse però alla fine della vita. Il racconto dell'aneddoto in cui si sentì “liquefare d'amore” fu una delle ultime cose che scrisse: è datato 1957, lo stesso anno della sua morte; sarebbe dovuta, insomma, passare una vita intera prima che riuscisse a giungere alla consapevolezza che le sue liriche non nacquero solo come sollievo al dolore per la vita, ma anche, e soprattutto, dalla forza contraria: l'amore per la vita.

I *Versi militari* offrono anche un ulteriore spunto per l'analisi di uno dei temi che ricoprono un ruolo rilevante nell'immaginario sabiano, quello della prigionia. In questa sezione del *Canzoniere* esso conosce una notevole frequenza, ma tutta la sua produzione, tanto in prosa quanto in poesia, è costellata di riferimenti al tema della carcerazione. In uno dei ricordi – racconti de *Gli ebrei*, raccolta che come detto presenta evidenti tratti autobiografici, la prigionia emerge come un incubo infantile connesso al senso di colpa; basta pronunciarne la parola per terrorizzare i figli di Anna di *Ella gli fa del bene*:

[...] dopo la parola “prigionia” sfuggita dalla bocca del padre, erano caduti in uno di quei superstiziosi terrori, dei quali ogni creatura ha sofferto, più o meno, nella propria infanzia. Immaginava terribili sotterranei, pieni d'umidità e di bestie schifose, dove uomini armati li avrebbero trascinati, da un momento all'altro, assieme al loro babbo e alla loro mamma.⁴⁰

L'immagine del padre rinchiuso nelle segrete del racconto si modella anche, forse inconsciamente, sul destino che toccò a Ugo Edoardo Poli, arrestato dalla polizia per sentimenti antiaustriaci, vista l'importanza che la figura paterna, pur nella sua assenza, ebbe per Saba durante tutta la sua vita, come egli stesso ribadirà costantemente. Da qui quel pensiero angoscioso trasfigurato nei bambini del suo breve racconto.

La condizione di prigioniero non è solo un timore infantile, ma diventa presto, già nelle poesie dell'adolescenza, simbolo di isolamento e solitudine. Nella già citata *A mamma* la sera di festa si trasforma completamente agli occhi del giovane poeta: «È una strana sera, mamma, / una che certo affanna / i cuori come il tuo soli ed amanti, / sugli ultimi mari naviganti, / dentro l'orride

39 U. SABA, *Sesta fuga*, PF, cit., p. 383.

40 U. SABA, *Gli Ebrei*, in *Tutte le prose*, cit., p. 402.

celle i prigionieri». Il cuore della madre, con la sua solitudine ed il suo amore, è anche quello del poeta, diviso tra il fascino e la frustrata ambizione dell'essere come navigante la cui vita si abbandona alle onde del mondo, e la consapevolezza di essere invece un recluso, costretto ad osservare dalla propria cella, incapace di lasciare il proprio porto. Come osserva Francesco Muzzioli «sono, già nel 1906, fissati i termini di quella che sarà la “doppiezza” sabiana: “naviganti” e “prigionieri”; cioè da un lato lo slancio al nomadismo delle “cose leggere e vaganti”, dall'altro l'oscurità dell'angoscia e il dominio del “pensiero coatto”»⁴¹.

Ritornando ai *Versi militari*, è evidente che, viste le circostanze della leva che lo portarono a diretto contatto con la carcerazione, il tema della prigione emerge nuovamente. D'altra parte, al primo impatto con la vita di caserma, quando, appena arrivato, venne accompagnato in camerata, il giovane soldato Poli si sentì immediatamente rivolgere un minaccioso avvertimento da parte del sergente di picchetto, «alla prima “grana” che mi pianti ti “schiaffo” dentro»⁴².

Nella prigione Saba ci finì per davvero, come racconta nell'omonimo sonetto, «come belve prese al laccio», o in *Soldato alla prigione*, in cui lo ritroviamo intento a consolare il compagno di cella, «Credi, / qui non c'è tutto il male che vedi»⁴³. Il tentativo di offrire un conforto al commilitone ceda, però, qualcosa di più di un semplice atto di empatico supporto, quasi il carcere possa essere davvero rivalutato nei suoi aspetti positivi. Per averne la conferma è necessario recuperare un testo pubblicato per la prima volta nella raccolta *Poesie 1911* e che comparve ancora nel *Canzoniere* del 1921, salvo essere poi escluso nelle edizioni successive, *L'intermezzo de la prigione*. È una lunga lirica quanto mai significativa per comprendere i significati che la condizione di prigioniero assume nell'immaginario sabiano. Sin dalla prima strofa una situazione di reclusione e quindi di sofferenza si rovescia infatti nel suo contrario, mettendo in luce i risvolti positivi della detenzione: «E la cella à un aspetto / squallido nudo, che quasi / viverci dentro è un diletto». Il carattere spoglio ed essenziale nella cella, nella quale «tolta è alla vita ogni cosa / non necessaria» permette, infatti, una solitudine contemplativa della quale il poeta gode: «sempre più bella e più forte / l'intima vita in me nasce». L'isolamento forzato diviene il contesto per un'introspezione che giunge ad uno stato di serenità nel momento in cui scopre il fondamento della vita, «l'anima mai come ora / libera e forte», l'importanza di trovare in sé una condizione di pace che prescinda dalle circostanze esterne, poiché «ogni luce, ogni ombra, / ed ogni bene e ogni male / parte pur sempre da noi» e solo nella propria dimensione interiore si può coltivare un germoglio di quiete anche nelle situazioni maggiormente avverse, «Fare, volendo, tu puoi / la più libera canzone, / ne la più chiusa prigione».

41 FRANCESCO MUZZIOLI, *Il tema della prigione nell'opera di Saba*, in *Umberto Saba Trieste e la cultura mitteleuropea. Atti del convegno Roma 29 e 30 marzo 1984*, cit., p. 84.

42 U. SABA, *Il sogno di un coscritto*, cit., p. 1108.

43 U. SABA, *Soldato alla prigione*, VM, cit., p. 61; la precedente: *Nella prigione*, VM, p. 58.

La contrapposizione tra libertà e prigionia può essere risolta in favore della prima, insomma, nell'attimo in cui Saba approda alla consapevolezza che il valore più importante per l'uomo è la propria interiorità, perché solo attraverso la libertà dell'anima l'uomo può «farsi pur de la romita / cella una sacra città».

L'estasi è questa, è lo stato
di grazia.
Scende nel cuore cui strazia
l'angoscia, e beato
lo fa dei più cari pensieri
che mai serenino ciglio
d'uomo, se in eremo o a prua
siede, o così, su la sponda
d'un solitario giaciglio,
a ingigantir la gioconda
anima sua.⁴⁴

Ritornano i naviganti e i prigionieri di *A mamma*, ma, mentre lì la strana sera era motivo d'affanno e la lirica tutta era impregnata di malinconica tristezza, qui la situazione si rovescia fino a giungere ad una condizione estatica. Anche quando il poeta ripercorrerà la sua vita fissandola nella rigidità metrica dei sonetti dell'*Autobiografia* ricorderà come non solo tra i commilitoni e durante le attività militari, ma anche «nella prigione oscura e stretta» seppe ricavare sonetti «beati di libertà». La capacità di esorcizzare la detenzione attraverso la conquista della libertà dell'anima verrà ribadita ancora attraverso una delle voci della *Sesta fuga*, a conferma di una consapevolezza raggiunta che si manterrà tale per tutta la vita: «Amo sol chi in ceppi avvinto, / nell'orror d'una segreta, / può aver l'anima più lieta / di chi a sangue lo percuote»⁴⁵.

Al di là della carcerazione vissuta concretamente da Saba, il tema della prigione si carica di altre valenze se rapportata al binomio inclusione – esclusione nei confronti del mondo nella vita di tutti i giorni. La perenne, invalicabile barriera che egli sente edificata tra il sé e gli uomini è causa di un sentimento di chiusura e isolamento, quasi la sua persona fosse costretta sotto ad una campana di vetro che permette l'osservazione e con essa incrementa il suo bisogno di partecipazione alla vita, ma allo stesso tempo sancisce una separatezza che lo obbliga a percepire la propria esistenza come dissociata, come quella di un prigioniero che, impedito alla fusione col mondo, deve limitarsi a scrutarla attraverso una feritoia. «La mia vita, mia cara / bambina, / è l'erta solitaria, l'erta chiusa / dal muricciolo»: un'esistenza in salita, nella quale alla fatica del cammino si aggiunge il muro che ne delimita i confini sancendone la chiusura. Se in questi versi il senso di chiusura è solo accennato

44 U. SABA, *L'intermezzo de la prigione*, VM, cit., pp. 780-783.

45 U. SABA, *Sesta fuga*, PF, cit., p. 385; la precedente: *Autobiografia (11)*, A, p. 265.

attraverso una metafora nel clima di celebrazione di Trieste in *Trieste e una donna*, altrove Saba è esplicito nell'identificare la vita come una prigione; in *Preludio e fughe*, la raccolta che più di ogni altra rappresenta le sue pulsioni più intime, i riferimenti sono costanti: «il cuore / dell'uomo è un antro di castigo» sentenza una delle voci della *Prima fuga*, concetto che torna con forza nella quarta, nella quale la parte incapace di vedere il buono della vita e di fondersi in essa sostiene «da un profondo / carcere ascolto», e ancora «io dentro una segreta / mi chiusi». Anche nella vecchiaia, attraverso l'accostamento con i tanto amati uccelli, torna la stessa immagine di prigioniero, questa volta nel ricordo di «un fanciullo ingabbiato», e nella vicinanza percepita con il merlo che aveva da bambino, come lui chiuso in gabbia in contrapposizione agli stornelli invece liberi di volare: «Al merlo austero m'identificavo; / uno stornello era il fanciul vivace, / che non ero, che avrei voluto / essere»⁴⁶.

La prigione assume quindi una molteplicità di sfumature e connotazioni: diventa di volta in volta la condizione di eterno diverso separato dal mondo, l'isolamento ricercato per trovare un sollievo all'incapacità di essere come tutti, il ricordo delle costrizioni subite dal bambino che si percepiva come chiuso in una gabbia, l'oppressione di un peso gravoso sul cuore, costretto a pulsare per una vita che «è come un lungo errore / e tu lo sconti duramente». La figura del prigioniero, però, non si lega solamente alla sua personalità di uomo, ma può essere posta in relazione anche alla sua attività di poeta. In *Trieste e una donna*, nella sezione dedicata ai *Nuovi versi alla Lina*, troviamo, infatti, un altro contesto di carcerazione:

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 eterno⁴⁷.

La situazione in apertura è l'usuale percezione di sé come un detenuto; nella cella, però, questa volta entra acqua e per sopravvivere egli è costretto a “lavorare”. Se la supposizione non è azzardata, si potrebbe ipotizzare che l'acqua da affrontare rappresenti la vita, un'energia esuberante che penetra le difese della sua prigione come un'onda di vitalità che rischia di minare la sicurezza del suo antro. Lavorare significherebbe allora non tanto ricacciarla fuori, dal momento che essa “torna in eterno”, quanto plasmarla in una forma che gli permetta di poterla affrontare, trasformarla, insomma, attraverso il solo strumento di cui disponesse: la poesia. Secondo questa linea interpretativa si può istituire un collegamento tra prigione – lavoro – poesia; quest'ultima sarebbe

46 U. SABA, *Infanzia*, PB, cit., p. 408; le precedenti: *Merlo*, U, p. 579; *Quarta fuga*, PF, p. 373; *Prima fuga*, PF, p. 368 e *A mia figlia*, CC, p. 79.

47 U. SABA, *La fatica ch'io duro è vana cosa*, TD, cit., p. 128; la precedente: *Prima fuga*, PF, p. 368.

dunque frutto di un instancabile lavoro volto da un lato a rendere meno amara la carcerazione, dall'altro il solo modo possibile per tentare di evaderne immergendosi, attraverso il potere salvifico dell'arte, nella vita. Una conferma di questa ipotesi ci viene dalle prose. Nella recensione che nel 1911 Saba scrisse a proposito di *Poesie di tutti i giorni* di Marino Moretti, sottolineò la «tendenza dei poeti moderni di fare i propri versi come i prigionieri fanno i loro lavori di pazienza»⁴⁸.

In fondo sarebbe, questa, un'immagine che bene sintetizza la sua condizione di uomo e poeta: un uomo costretto per indole e vocazione alla solitudine contemplativa, che non sa affrontare la vita di tutti i giorni al pari degli altri uomini se non osservandola da lontano, dalla sua «stanza romita», e trasformando ciò che da fuori proviene, quello che vede, sente, percepisce, in poesia. Solo così è possibile affrontare la vita, poiché in quella stanza, dove «non [...] giungono rumori; / vi riflettono splendori / del dì vetri pinti ad arte», «là in un canto è il mio giaciglio, / quasi il letto di un guerriero»⁴⁹.

2.3 Amore e solitudine: da *Casa e campagna* alla *Serena disperazione*

Archiviata l'esperienza militare Saba torna nella sua amata città natia, nel 1909 sposa Lina, l'anno successivo nasce la figlia Linuccia. Sono gli anni di una rinnovata serenità, gli anni di *Casa e campagna*, di quelle liriche spoglie di drammaticità che esprimono non solo l'amore per la moglie e la figlia, ma anche un profondo senso di comunione e vicinanza con gli elementi naturali, riflesso di un ritorno agli affetti antichi, agli avi, ad un sincretismo affettivo che abbraccia il mondo materno e quello della famiglia appena creata pervadendo tutto con un senso di affettuosa maternità.

Rimando al capitolo successivo la disamina di questa raccolta, nella quale sembra dispiegarsi, dopo le analizzate difficoltà dell'infanzia e prima della successiva crisi degli anni bolognesi, un mondo che appare per un momento luminoso, nel quale l'amore per Lina, per la figlia e per la città si stagliano sulla scena, soffermandomi ora sugli aspetti più cupi che anche in questa sezione emergono. A ben vedere, infatti, le sei liriche che compongono *Casa e campagna* e *Intermezzo a Lina* celano tra le pieghe del verso le ceneri di quel dissidio interiore precedentemente analizzato. Questa raccolta, in armonia con l'attenta architettura complessiva del *Canzoniere*, non può essere solamente una parentesi di pace, ma porta in sé ed anticipa quel contrasto amoroso che emergerà con tutta la sua forza nella successiva *Trieste e una donna*: «Saba insomma rientra nel

48 U. SABA, *Marino Moretti, Poesie di tutti i giorni* (1911), in *Tutte le prose*, cit., p. 683.

49 U. SABA, *Sesta fuga*, PF, cit., pp. 377-378.

mondo a lui più caro ma con il fucile spianato, timoroso di essere sopraffatto»⁵⁰.

La conferma di una serenità fragile e fugace ci viene già dalla lirica che apre la raccolta e che ci porta in un clima di pioggia, in cui «sembra il giorno una sera / sembra la primavera un autunno», nel quale l'arboscello «sta – e non pare – saldo» ma è sferzato dalla bora che «tutti quei candidi fiori / [...] gli toglie». Ancora, la celebre «capra dal viso semita», e *L'insonnia in una notte d'estate*, nella quale su quel guancialetto che «è una pietra»⁵¹ il poeta rivive la scalata di Giacobbe, ci riportano la suggestione del mondo materno ed i conflitti che, come detto, da esso derivano. Sembra quasi che Saba non sappia, o non voglia, abbandonarsi alla celebrazione della vita senza reticenze, che non riesca a privare il canto d'amore per Lina e Linuccia dagli strascichi del suo passato, da un peso e da un timore ancestrali. La figura della madre e quella della moglie, d'altro canto, si sovrappongono, la distinzione tra le due donne è difficile per chi non abbia ancora saputo superare la propria infanzia ed emanciparsi dalla prima e da un rapporto di sudditanza psicologica: «*A mia moglie* si intitola, infatti, il testo, e alla moglie si rivolge, ma Saba non ha ancora conquistato la solitudine, e cioè la maturità e la libertà necessaria dalla madre, per rivolgersi davvero con animo libero alla moglie: egli non ha ancora modificato cioè il suo modo di intendere se stesso e gli altri nel mondo».⁵²

A proposito di quella celebrazione della maternità qual è *A mia moglie*, Saba ne sottolinea, infatti, il carattere infantile: «se un bambino potesse sposare e scrivere una poesia per sua moglie, scriverebbe questa»⁵³. Nelle scorciatoie troviamo un altro indizio: «i poeti [...] o sono fanciulli che cantano le loro madri [...] o madri che cantano i loro fanciulli»⁵⁴. Abbiamo già sottolineato la rilevanza che l'infanzia e la madre ebbero per il poeta e qui, con la prima grande celebrazione della moglie, emerge ancora una volta il peso capitale della figura materna, quella sudditanza dalla quale Saba cerca ostinatamente di emanciparsi che, tuttavia, permane nel suo inconscio. *A mia moglie*, infatti, è una lirica che si configura non solo come un canto d'amore per Lina, ma anche come un'esaltazione della maternità, nel paragone con la «gravida giovenca», o con la coniglia che «il pelo / [...] si strappa di dosso, / per aggiungerlo al nido / dove poi partorire»; in essa, insomma, sensualità e maternità si fondono in una composizione che rende labile il confine tra le due donne. Non sarà, allora, un caso che in *Intermezzo a Lina*, la lirica che funge da collegamento tra *Casa e campagna* e *Trieste e una donna*, la vita da ragazza della moglie sia presentata all'insegna dell'oppressione familiare, venga descritta intenta a cucire in una casa che diventa una cella in cui

50 E. CACCIA, *Lettura e storia di Saba*, cit., p. 121.

51 U. SABA, *L'insonnia in una notte d'estate*, CC, cit., p. 77; le precedenti *La capra*, CC, p. 78 e *L'Arboscello*, CC, p. 73.

52 A. CINQUEGRANI, *Solitudine di Umberto Saba*, cit., p. 160.

53 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 140.

54 U. SABA, *Scorciatoie e raccontini*, cit., p. 136.

risuonano canti di malinconia nei quali è agile scorgere un universo già ben noto al poeta. Sarà Saba stesso a liberare la donna dal peso degli obblighi, «la gioia d'amore che m'hai data / l'ho pagata accrescendo alla tua vita / la libertà»⁵⁵, portando entrambi ad una raggiunta emancipazione dagli affanni familiari che farà di lei la Carmen di Bizet, la gitana che in nome di una vita senza costrizioni di alcun tipo, in nome della libertà, è disposta a sacrificare la sua stessa vita.

Anche in questo caso, però, in questo amore svincolato da ogni restrizione, è questione di un momento e subitamente la situazione muta. La nascita di Linuccia costringe Lina ad abbandonare i panni della gitana e ad indossare quelli della madre, ad accantonare la raggiunta libertà e affrontare gli obblighi del nuovo nucleo familiare: «e più non assomigli a Carmençita». Intrecciando i dati biografici ai testi, la conferma di questa chiave interpretativa è chiara: il trittico di poesie che funge da collegamento tra *Casa e campagna* e *Trieste e una donna*, composto da *A mia figlia*, *Intermezzo a Lina* e *L'autunno*, esprime, infatti, uno «sviluppo su tre gradini progressivi che conducono altrove dal punto di partenza»⁵⁶. L'arrivo di Linuccia, «tenero germoglio» che, però, «il vecchio amore oblia», trasforma il ruolo della donna da moglie a madre, ed il «fuoco di cui ard[e]» Carmen diventa una bellezza che «si fa dolorosa». Il passaggio è mediato dall'*Intermezzo a Lina*, lirica che, come suggerisce la presenza di una pagina bianca a separare il testo dalla poesia precedente, rappresenta una regressione al passato, alla vita di Lina da ragazza, e racconta la sua progressiva conquista della libertà; la stessa libertà che, ora, è minata da nuovi obblighi familiari. L'approdo, tutto racchiuso in *Autunno*, sarà allora una nuova stagione nella quale l'amore per la moglie conosce un ridimensionamento che si accompagna alla trasformazione della sua figura all'interno del *Canzoniere*:

Che succede di te, della tua vita,
mio solo amico, mia pallida sposa?
La tua bellezza si fa dolorosa,
e più non assomigli a Carmençita.⁵⁷

Queste strofe sono il preludio di quello che sarà l'amore per Lina in *Trieste e una donna*: un amore difficile, tormentato, un rapporto nel quale ritroviamo l'ambivalenza affettiva che abbiamo incontrato nel rapporto tra Saba e la madre. Lina, è bene specificarlo, sarà sempre un punto fermo per il poeta, la compagna di una vita di alti e bassi, di crisi e ritorni. È ancora l'amica Nora Baldi a riportarci il Saba più autentico, le sue confessioni intime e spontanee, depurate dall'artificiosità del metro, dall'accanita elaborazione e rivisitazione dei suoi versi: «La Lina, mi diceva, aveva

55 U. SABA, *Intermezzo a Lina*, CC, cit., p. 84.

56 A. CINQUEGRANI, *Solitudine di Umberto Saba*, cit., p. 164.

57 U. SABA, *L'autunno*, TD, cit., p. 87; le precedenti: *Intermezzo a Lina*, CC, p. 84 e *A mia figlia*, CC, p. 79.

rappresentato il “porto” nella sua vita; lui, era sempre stato la nave errante. La sua poesia ne era stata alimentata, la sua esistenza sorretta per tanti anni»⁵⁸. La sua poesia, però, è un'arte costruita su una pluralità di voci, che dal dissidio trae la sua forza: in tal senso Lina rappresenta una fonte di ispirazione non solo come inno alla vita e all'amore ma alimenta la poesia anche nel senso opposto, divenendo oggetto del lamento nei momenti di crisi coniugale.

Dopo la celebrazione della sensualità e della femminilità di Lina in *Casa e Campagna*, in *Trieste e una donna* Saba tratteggia un profilo della donna sempre più particolareggiato, arricchisce la sua figura di una personalità definita: appassionata, bugiarda, devota, gelosa, «or sorella, or amante, ora nemica»⁵⁹. Nei suoi confronti oscilla tra un sentimento di affettuosa tenerezza e altri di ricercato distacco, nella consapevolezza che Lina è sì il porto sicuro per il proprio errare ma che, allo stesso tempo, la pena che lo costringe a quell'erranza tormentosa non possa essere condivisa con nessuno, capita da nessuno. Così, la donna è «la bella e cara moglie» che ha «come il dono della santità», la cui passione «fa dei peccati tuoi opere buone / d'ogni giudizio ti rimanda assolta», e la cui voce «ha le vie / del mio cuore; né in te ricerco traccia / di colpa; anzi più pura / ti vedono nel male gli occhi miei»; è la compagna delle passeggiate lungo il mare nelle quali appare agli occhi altrui «cosa fraterna l'alleanza nostra», perché «siamo a tutti due buoni, due tranquilli / cittadini, a cui mèta è un buon bicchiere. [...] noi che rechiamo in cuore / i nostri due avversi destini d'arte e d'amore»⁶⁰.

Allo stesso tempo, però, lontano dagli scorci di vita cittadina nei quali risalta la normalità e l'affettuosità del loro rapporto, si insinua un silenzio d'incomprensione reciproca, quasi la vicinanza manifesta in pubblico celasse una distanza nel sentire dell'intimità. «Altro non dici a chi ti vive accanto, / a chi vive di te, del tuo dolore / che gli ascondi; e si chiede se più mai, / anima, e dove e a che, rifiorirai» lamenta Saba in *L'autunno*. Eppure è lui stesso, dinnanzi ai rimproveri della donna per il distacco e la freddezza del marito, a trincerarsi nel suo muto dolore: «“Quanto, quanto m'annoi”, / 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». La rivendicazione dell'esclusiva proprietà dei propri affanni e dell'incomunicabilità del proprio dissidio concorrono a determinare quello che diventa, accanto a Lina e a Trieste, il terzo, tacito, protagonista della raccolta: Saba stesso, o meglio, il suo sguardo allo stesso tempo partecipe e distaccato, capace di immergersi nella vita degli uomini pur rimanendo in disparte. Anche nelle liriche più felici, infatti, in quelle che celebrano la città con il

58 N. BALDI, *Il paradiso di Saba*, cit., p. 25.

59 U. SABA, *Nuovi versi alla Lina*, TD, cit., p. 128.

60 U. SABA, *Dopo una passeggiata*, TD, cit., p.118; le precedenti: *La bugiarda*, TD, p. 93; *L'appassionata*, TD, p. 92 e *La moglie*, TD, p. 109.

suo mare e i monti, con «i comignoli rosa e il cielo azzurro / [...] la strada / soleggiata, con qualche albero in fiore, / popolosa ogni giorno», che ci portano nella frenesia di *Città vecchia* tra prostitute, marinai, tra la bottega del friggitore e vecchi che imprecano tra i quali Saba sente una partecipe umanità, in quelle che dipingono il molo San Carlo e le vie di quella Trieste «che in ogni parte e viva»⁶¹, il poeta appare come un pittore, che osserva la vitalità attorno a sé e ferma sulla carta un quadro che raffigura ciò che si prospetta dinnanzi al suo sguardo, ma che ne esclude la sua presenza; non a caso, la prima edizione di *Trieste e una donna* portava il titolo *Coi miei occhi*.

«La poesia [...] condanna chi la pratica all'isolamento anche se alimenta dentro di lui un inesausto, tormentoso desiderio di integrazione»⁶²: la solitudine è per Saba una fatalità imprescindibile, ma se da un lato vi è costretto per il suo essere diverso e incompreso, dall'altro è consapevole di come sia una condizione necessaria per guardare il mondo con occhi diversi, con sguardo artistico. È il distacco contemplativo in virtù del quale il fragore cittadino della folla che rientra dal lavoro «appare / fermo nell'atto, tutto questo andare / ha una parvenza d'immobilità», è un senso di estraneità dal mondo ora sofferto ora ricercato, poiché se è vero che il poeta «ama l'ombre calanti, i luoghi oscuri, / lento cammina, va rasente i muri», proprio alla luce di questo stare in disparte, di preferire le ombre al sole, la quiete al fragore, «non vede quello che vedono tutti, / e quello che nessuno vede adora»⁶³.

La percezione di una sorta di barriera a dividere sé e il mondo esterno è una costante esistenziale di Saba, come abbiamo già avuto modo di vedere a proposito delle poesie dell'adolescenza. In *Trieste e una donna*, però, si può percepire un senso di solitudine diverso, nuovo: se nei *Versi militari* la presa di coscienza della propria diversità che stava alla base del distacco dai commilitoni si accompagnava allo sconforto, seppur a tratti celato da punte d'orgoglio, e all'afflizione per l'incapacità di essere come tutti, qui, per la prima volta, la solitudine si configura come una sorta di pace estetica che gli permette di osservare la città con gli occhi non velati dalla consueta tristezza ma dalla meraviglia, dall'ammirazione per la sua viva, colorata, Trieste. «Egli ha il suo cantuccio caldo di romita solitudine di cui infinitamente gode, non con l'estetica compiacenza di chi pensa che gli altri soffrono ed egli gode, ma con la modestia di chi assapora la vita senza gravare sugli altri, in un estetismo se mai di dimensioni tutte umili e affettuose»⁶⁴.

Se questo senso di partecipe distacco diventa lo strumento ideale per cantare le bellezze della sua città natia, l'allontanamento nei confronti della moglie, anticipato come detto già nella lirica d'apertura della raccolta, si accentua sempre più, culminando con il canto di dolore, rimorso e

61 U. SABA, *Trieste*, TD, cit., p. 89; le precedenti: *Intorno ad una casa in costruzione*, TD, p. 102; *La moglie*, TD, p. 109 e *L'autunno*, TD, p. 87.

62 MARIO LAVAGETTO, *La gallina di Saba*, Torino, Einaudi, 1974, p. 61.

63 U. SABA, *La malinconia amorosa*, TD, cit., pp. 113-114; la precedente *L'ora nostra*, TD, p. 103.

64 E. CACCIA, *Lettura e storia di Saba*, cit., p. 136.

rimpianto dei *Nuovi versi alla Lina*. Saba dissemina indizi nelle liriche precedenti, ed individua in *Dopo una passeggiata* e *Più soli* il preludio alla successiva, tormentata raccolta. I «due avversi destini / d'arte e d'amore» e la lacrima silenziosa di Lina mentre i due passeggiano «sempre più lontani, / e più nostri, in più deserta riviera»⁶⁵, anticipano la crisi coniugale del 1911. Lina si innamora di un pittore ed insegnante di decorazione all'Istituto industriale e il tradimento si trasforma nei quindici testi che compongono i *Nuovi versi alla Lina*, che sono, puntualizza Saba, come un'unica poesia che modula note di dolore, di rimproveri, di accuse rivolte ora alla donna ora a se stesso.

La sofferenza per l'infedeltà della moglie si somma alla lettura del misogino *Sesso e carattere* di Otto Weininger ed esplode in violenti attacchi alla donna che diviene «una ben piccola cosa, / una cosa – Dio mio!- tanto meschina / [...] che una casa nello spazio, / un piroscifo è tanto più di lei». Il dolore trasfigura anche la visione della città, «in ogni strada che vidi sì bella / vedo adesso una via del cimitero» e l'accusa alla donna viene anche dalla voce di Linuccia: «bambina, ed anche tu dici: “La mamma / è cattiva”»⁶⁶. Tuttavia il rancore è costantemente mitigato dalle mancanze che il poeta imputa a se stesso, dalle proprie colpe, le deprecazioni si alternano a dolci ricordi e speranze che racchiudono un amore che non può essere sopraffatto dal risentimento. «Il distacco» commenta Saba in *Storia e cronistoria del Canzoniere*, «non è mai completo, come se i due antagonisti si sentissero entrambi incapaci di uno di quei tagli netti che soli possono risolvere le situazioni amorose troppo complicate»⁶⁷. Ecco quindi che dopo l'invettiva della poesia che apre la sezione, l'affetto per la moglie adultera finisce per prevalere sulle accuse, «Pure non t'odio; e solo una preghiera / volgo, per tanta sconoscenza, a Dio: / che sappi un dì che immensa cosa egli era / questo vecchio amor mio»; la tenerezza di un ricordo addolcisce lo sconforto: «quel giorno ancora chiamo il più felice / dei miei giorni, che in rosso scialle avvolta / ho salutata per la prima volta / Lina la cucitrice». Ancora, il biasimo del «come hai potuto?» che racchiude il senso di questa tormentata vicenda, l'ignominia dell'inganno e della menzogna, viene rivolto infine a se stesso, per non aver saputo amare abbastanza, per non essere stato capace di donare alla donna ciò che lei ha trovato in un altro uomo:

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 murato la tua cella,

65 U. SABA, *Più soli*, TD, cit., p. 119; la precedente *Dopo una passeggiata*, TD, p. 118.

66 U. SABA, *Nuovi versi alla Lina (10)*, TD, cit., p. 132; le precedenti *Nuovi versi alla Lina (3)*, TD, p. 125 e *Nuovi versi alla Lina (1)*, TD, p. 123.

67 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 162.

ti sei spinto tu stesso nel profondo.
 Perché non so, fu orgoglio? Gelosia
 forse? Ma teco io mi stringevo invano;
 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 follia⁶⁸.

Il poeta si assume, infine, la colpa, volge il dito accusatore puntato inizialmente su Lina verso se stesso, verso quei silenzi di affanni incomunicabili che contribuirono ad edificare la barriera che giunse infine a crollare travolgendoli. Ancora una volta emerge, quindi, un senso di colpa, un'autoaccusa per l'incapacità di essere come avrebbe voluto. La conferma dell'assunzione su di sé di questo fardello ci arriva dalle prose, da una delle novelle composte, non a caso, in quegli anni, *Un uomo*. Il breve racconto, trasfigurazione della crisi tra Lina e Saba, si modella sulle vicende biografiche, distaccandosene solo nel finale, nel quale Scipio, pur ammettendo il grande amore per Maria, non acconsente al suo ritorno ed al ricongiungimento. Tanto l'autore quanto il suo personaggio, però, sono consapevoli che le cause dell'allontanamento sono da imputare soltanto ad un fattore: «quando accade che una donna, che sia fundamentalmente una donna onesta, si disamori di un uomo perché innamorata di un altro, lascia la casa del primo e va ad abitare col secondo. [...] La colpa era di chi restava, di chi non aveva saputo farsi amare abbastanza»⁶⁹.

Il rimorso e il grande amore per la donna confluiscono, infine, in una lirica che condensa passato, presente e dimensione onirica, un canto modulato su note dolci e malinconiche, nel quale Saba ripercorre passo passo la vita della donna per culminare nella straziante immagine di lei morta, uccisa dal marito, come se il trapasso di lei potesse porre fine al tormento. Ma è il sogno di un istante, « e dopo tanta guerra, / dopo tante per te notti affannose, / dentro il mio cuore a Dio rendo amorose / grazie per non averti ancora uccisa»⁷⁰.

Lina è viva, come accesa è, ancora, la speranza di un ricongiungimento: l'amore finirà per prevalere e nel maggio del 1912 i coniugi si ritroveranno e la famiglia di nuovo riunita si trasferirà a Bologna. La città emiliana sarà lo scenario delle poesie de *La serena disperazione*, ossimoro quanto mai opportuno ad indicare, più che una raggiunta quiete dopo la tempesta, il perdurare di uno sconforto che si abbandona solo a sprazzi a fugaci momenti di pace. Durante il periodo bolognese,

68 U. SABA, *Nuovi versi alla Lina (8)*, TD, cit., p. 130; le precedenti *Nuovi versi alla Lina (7)*, TD, p. 129; *Nuovi versi alla Lina (3)*, TD, p. 125; *Nuovi versi alla Lina (2)*, TD, p. 124.

69 U. SABA, *Un uomo*, in *Tutte le prose*, cit., p. 429.

70 U. SABA, *L'ultima tenerezza*, TD, cit., p. 142.

infatti, angosce antiche tormentano il poeta che, appena trentenne, sente la sua giovinezza «morta e sepolta»⁷¹, il rapporto con Lina continua ad essere tormentato e nell'aria si respira già un clima che preannuncia l'imminente guerra. Eppure, la disperazione non è assoluta, ma addolcita da un senso di serenità, in quanto il poeta giunge a mitigarla attraverso l'adozione di un punto di vista diverso: l'afflizione è bilanciata da una nuova prospettiva che guarda fuori da se stesso, che si rivolge altrove ed è così confortata dalle figure che irromperanno sulla scena inaugurando una nuova stagione poetica, nella quale l'introspezione si alternerà di volta in volta ai ragazzi celebrati da Saba, ai fugaci e sensuali amori delle *Fanciulle*, all'imponente presenza di Chiaretta cui il poeta dedica *L'amorosa spina*, alle oggettivazioni in tipi universali d'ispirazione michelangiotesca dei *Prigioni*.

Guido è infatti indicato dal poeta come il testo centrale della *Serena disperazione*, componimento che ci riporta al Glauco delle liriche giovanili riproponendo la poetica sabiana dei fanciulli, che contribuirà ad una ridefinizione del rapporto tra Saba e il mondo: non vi troviamo più, infatti, lo stupore e l'incomprensione di Glauco nei confronti della vita schiva e solitaria dell'autore, ma un rapporto nuovo, che celebra la bellezza, la semplicità e la giovinezza dei suoi ragazzi, verso i quali lui, vecchio prima del tempo, sente un'umile vicinanza. «Guido ha qualcosa dell'anima mia, / dell'anima di tante creature; / e tiene in cuore la sua nostalgia».

La sintesi programmatica di questa raccolta è tutta racchiusa nella quartina della lirica d'apertura, *Il garzone con la carriola*, che manifesta l'intento di quella poetica nuova che sposta lo sguardo dai dissidi interiori al mondo circostante:

È bene ritrovare in noi gli amori
perduti, conciliare in noi l'offesa;
ma se la vita all'interno ti pesa
tu la porti al di fuori.

Tra le pieghe dei versi della *Serena disperazione* permane un senso di smarrimento, «il cuore è vuoto», nell'aria c'è «malinconia di primavera», il dolore che soggiace ad un accanito desiderio di quiete esplode, infine, nel lamento del *De profundis* a chiudere la raccolta. Ma, come di consueto, lo sconforto non regna incontrastato, deve sempre fare i conti con uno slancio vitale che si fa largo tenacemente anche nei momenti più difficili. Negli anni bolognesi l'ancora di salvezza che si presenta al poeta si configura come una ricerca nel mondo esteriore, come un passaggio dai tormenti del cuore alla bellezza che la vista può cogliere: «meglio ch'io faccia come altrove, e vada / cercando intorno a me nella contrada; / meglio saziare sol per gli occhi il cuore, / e attendere, se mai torna, l'amore». Ecco quindi che le bellezze di Piazza Aldrovandi rendono «felice l'occhio

71 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 165.

che le scopre», ne *L'Osteria "All'Isoletta"* «ascolto, e godo della compagnia, / godo di non pensare ad un paradiso, diverso troppo da quest'allegria», o ancora, il ricordo di *Caffè Tergeste*, «caffè di plebe, dove un dì celavo / la mia faccia, con gioia ora ti guardo»⁷².

Il tema dello sguardo è uno dei capisaldi di tutta la produzione sabiana, e in questa raccolta lo si può scorgere nitidamente, in particolar modo nell'immagine del poeta intento ad osservare dalla finestra. A proposito della genesi di *Veduta di collina*, Saba racconta che «seduto alla finestra di casa sua, il poeta guarda una collina di faccia, dove un frammento di vetro “brilla, e si accende a tutto il sole”, e dietro alla quale si vede “l'occhio di Dio, l'infinito”»⁷³. La finestra già faceva la sua comparsa nelle liriche giovanili come in *Meditazione*, che nel volume *Poesie* del 1911 si intitolava non a caso *A la finestra*, «io siedo alla finestra, e guardo», o nella poesia *A una stella*, che apparve su “La Brigata” nel 1917 e non venne poi ripresa in alcuna edizione del *Canzoniere*, che si apre nell'analoga situazione, «io seggo alla finestra»⁷⁴; ancora, ritornerà nella vecchiaia, ne *Il vetro rotto e Finestra di Ultime cose* e in *Avevo di 1944*.

Essa è, insomma, un osservatorio privilegiato e diventa quasi il simbolo della *Serena disperazione*, configurandosi come un cantuccio sicuro e appartato, dal quale gli è concesso di godere della vista del mondo, che gli offre la possibilità di guardare senza essere visto, di vivere tra gli altri mantenendo la sua condizione di distacco, di mediare la necessità di solitudine attraverso l'esigenza della partecipazione. Il vetro è qui la barriera tra il sé e il mondo, tra la disperazione e la serenità; ma questa barriera è trasparente, non comporta l'isolamento assoluto quanto piuttosto la conciliazione tra i dissidi interiori dell'intimità, dei tormenti dell'animo e il desiderio di uscirne e di essere come tutti, partecipe alla calda vita: «Guardo e ascolto; però che in questo è tutta / la mia forza: guardare ed ascoltare».

Guardare non è solamente la sua forza, ma anche la sua salvezza: d'innanzi alla fine della propria giovinezza, il poeta, per il quale il presente è incerto ed il futuro un'incognita, giunge a chiedersi che cosa gli rimanga, ora, di una vita nella quale «del bene goduto resta poco, / ma il male è lungo quanto il tempo e immoto». La risposta è enunciata nel verso conclusivo di *Dopo la giovinezza* ed attraverso esso si può riassumere la svolta che avvenne nella *Serena disperazione*: ciò che rimane è, infatti, «forse l'occhio che illumina ove mira»⁷⁵; ovvero, non solamente lo sguardo nei termini appena analizzati, ma anche, e soprattutto, la capacità di “illuminare” ciò su cui si posa, di trovare, cioè, anche nel grigio di una quotidianità spesso segnata dallo sconforto, un barlume di

72 U. SABA, *Caffè Tergeste*, SD, cit., p. 163; le precedenti: *L'osteria "All'isoletta"*, SD, p. 153; *La ritirata in piazza Aldrovandi a Bologna*, SD, p. 155; *Dopo la giovinezza*, SD, p. 148; *Al Panopticum*, SD, p. 154 e *Guido*, SD, p. 158.

73 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 171.

74 U. SABA, *A una stella*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 884; la precedente: *Meditazione*, AG, p. 37.

75 U. SABA, *Dopo la giovinezza (3)*, SD, cit., p. 150; le precedenti: *Dopo la giovinezza (1)*, SD, p. 148; *Meditazione*, AG, p. 37.

bellezza che, nel momento in cui viene illuminato, illumina a sua volta l'osservatore, generando di riflesso una luce nell'animo di un uomo che non si rassegna mai totalmente al dolore.

Nella *Serena disperazione* questo più complesso suono pare che si crei in virtù di un delicato e domestico riserbo che mantiene dietro le cose quasi un frugale segreto: si pensa alla fiducia di un convalescente nelle forze che, operanti contro il male, ha scoperte in sé; sulle quali riposa ora pensandovi, con timido sorriso, come a un nuovo tesoro posseduto. Saba, che si è portate fuori dal dolore insospettate energie morali, sa ormai di potere, in qualunque momento, ritrovarsi; e perciò liberamente si svaga per gli aspetti circostanti, aderendovi con una curiosità a volte perfino divertita: l'animo è di chi si getta fuor di sé, dopo di avere già pagata la propria libertà.⁷⁶

Ecco perché la *Serena disperazione* si configura come uno spartiacque in quanto rappresenta il raggiungimento «di una distanza lucida e impermeabile, il tentativo di usare il cannocchiale a rovescio»⁷⁷, una ricerca di guarigione alle pene del cuore nel mondo circostante, negli uomini che lo popolano, come l'accettazione di un dolore che può essere, se non sradicato, almeno mitigato attraverso un nuovo sguardo sulla vita: «io sono... io sono appena un ciabattino. / Vecchie suola s'affanna a rifar nuove»⁷⁸.

2.4 Una nuova disillusione: la Prima Guerra Mondiale

L'esperienza della leva, la Prima guerra mondiale, l'ascesa del fascismo, il secondo conflitto, le leggi razziali: l'universo militare, vissuto attivamente o rifuggito per necessità di sopravvivenza, rappresenta indubbiamente una parte cospicua della vita e delle sofferenze di Saba.

Gli anni bolognesi terminarono con la delusione delle sue aspettative di lavoro presso “Il Resto del Carlino” ed altre riviste, e nella conseguente precarietà economica che derivò dall'insuccesso di queste collaborazioni. Nel 1914 Saba e la famiglia si trasferirono a Milano in cerca di maggior fortuna, ma oltre alle ristrettezze economiche egli dovette anche fare i conti con un dissidio amoroso non completamente sopito. Il primo febbraio dello stesso anno scrisse all'amico Aldo Fortuna: «pare che ci sia fra me e le cose che amo quella distanza irraggiungibile che c'è fra una stella e gli occhi che la contemplanò [...]. La mia maggior sofferenza è il rimorso che provo verso quella creatura, dal giorno che l'ò avvicinata, rimorso che si è, in questi ultimi tempi,

76 G. DEBENEDETTI, *La poesia di Saba*, in «Primo Tempo», 9-10 ottobre 1923, ora in *Saggi critici, Prima serie* (1929), Milano, Mondadori, 1969, p. 131.

77 M. LAVAGETTO, *La gallina di Saba*, cit., p. 122.

78 U. SABA, *Il ciabattino*, SD, cit., p. 165.

acutizzato»⁷⁹.

In questo clima di sconforto la chiamata alle armi che avvenne nel giugno dell'anno successivo non poteva che presentarsi ai suoi occhi come un'esperienza positiva, che lo avrebbe allontanato dai problemi economici e familiari per condurlo ad imprese di gloria nelle quali avrebbe dovuto fare i conti solamente con se stesso. L'atteggiamento che assunse all'arrivo della notizia fu, quindi, molto simile a quello che caratterizzò i primi mesi della leva: eccitazione e grandi aspettative riempivano il suo animo per un'entrata in guerra della quale fu, inizialmente, un sostenitore, collaborando anche al "Popolo d'Italia" di Mussolini con articoli a favore di posizioni interventiste. Come nel caso del servizio di leva, però, presto le ambizioni vennero frustrate, il suo sentimento mutò, e l'euforia lasciò spazio alla delusione ed allo scoraggiamento. Il suo servizio alla patria avvenne sempre dalle retrovie, prima a Milano, poi a Casalmaggiore, a Roma, quindi di nuovo a Milano ed infine nelle officine aeronautiche Caproni a Taliedo.

Lo sconforto è tangibile nei carteggi. Non passano che due mesi dall'arruolamento e già Saba avverte l'assurdità del conflitto, la futilità del proprio ruolo: ammette che «questa guerra io pure l'ò desiderata come nessuna cosa al mondo», eppure «è come se a pochi passi da me vedessi un muro che limita la mia vita. Morirò probabilmente questo inverno, non di ferite ma di malattia»⁸⁰. Ancora, nel maggio del 1916 sfoga il suo dolore con Francesco Meriano: «Ò un vuoto, uno stupore, un'angoscia permanente, come se la morte fosse già entrata in me»⁸¹.

Poeticamente, la raccolta che testimonia quegli anni non fu molto fortunata, nell'ultimo *Canzoniere* i testi che la compongono sono ridotti ad otto rispetto ai ventiquattro dell'edizione del 1921, a riprova della severità con la quale l'autore agì su di essi attraverso tagli, rifacimenti, ripudi. Saba stesso ne avverte ed ammette i limiti: «forse gli nocque aver presente il modello dei *Versi militari*, che egli, in qualche modo, si ostinava a rifare in condizioni ambientali affatto diverse; forse lo confermò in questo errore il fatto di essere stato un soldato, ma non un combattente, della grande guerra. Una specie di pesantezza lo accompagna, con alcune eccezioni, anche nei rari momenti felici di questo periodo»⁸². Le parentesi di fugace quiete gli vennero offerte dai ragazzi che furono con lui negli anni del conflitto. Nella *Serena disperazione* egli aveva indicato *Glauco* come il componimento centrale; qui, ancora una volta, l'affetto, in una raccolta che umilmente riconosce come povera, è tutto rivolto a due figure, a Nino e Zaccaria, che nel candore della loro giovane età diventano i simboli di una generazione di ragazzi mandati sotto le bombe da «quelli che han gridato tanto / "Viva la guerra", e alla guerra non vanno»⁸³.

79 U. SABA, *La spada d'amore*, cit., pp. 74-75.

80 *Ivi*, p. 76.

81 *Ivi*, p. 80.

82 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 176.

83 U. SABA, *Nino*, DG, cit., p.172.

Nino e Zaccaria sono i fratelli dei commilitoni della leva a Salerno, «figure umane prive d'ogni veste eroica che non fosse l'eroismo rassegnato di vivere questa vita»⁸⁴ che attenuano, con la semplicità propria dei ragazzi, con l'umiltà dei contadini e degli operai che andavano al fronte, lo sfacelo che si dispiegava attorno. Da una lettera spedita da Milano il 7 luglio 1915 a Meriano trapela un bagliore di serenità dato dalla vicinanza fraterna di quei ragazzi pur nella propria condizione di emarginato, di diverso: «sono pago della compagnia dei miei soldati: così buoni e cari ragazzi [...] che non ne posso parlare o pensare senza soavità. La divisa militare è per me una specie di anello di Gige, vedo tutto restando invisibile»⁸⁵. In questo ritrovato cameratismo anche uno scherzo, una banale messinscena di poco conto si trasforma in un episodio colmo di affetto, della partecipata umanità che avvicina gli uomini dalla quale Saba trae come fosse una linfa vitale; nel febbraio 1916 racconta a Fortuna: «mentre facevo per entrare in camerata, due soldati, due stupidelli di Dio, si divertirono per cinque minuti ad impedirmi il passaggio, fingendo di parlare fra di loro, e spostandosi come mi spostavo io. Non ò mai sentito in me, per nessuna persona, tanto amore, tanta, direi, gratitudine»⁸⁶.

Per un uomo che sempre tende al calore umano, alla fratellanza tra tutte le creature, alla serenità di una comunione universale, la guerra che travolge il mondo intero con morte e distruzione diventa una situazione al limite del concepibile, una nota di dolore che si somma al suo eterno dissidio. Egli ammette candidamente di non essere il poeta della guerra, e questa affermazione cela indubbiamente la consapevolezza «di aver occupato, in un avvenimento d'immensa portata una inadeguata posizione; il complesso di chi ha sentito – pur compiendo il proprio dovere – l'incapacità di innestare la propria vita, la propria esperienza, al punto giusto, nel tempo giusto»⁸⁷. Eppure, Saba non fu il poeta della guerra non solo perché nel conflitto vero e proprio, nelle trincee sotto il fuoco nemico non andò mai, ma anche perché persino in questo frangente, in questa situazione di sfacelo fuori e dentro di sé, non poté che cercare il buono, l'amore fraterno di chi gli stava accanto, la speranza negli occhi di quei giovani che a casa scrivevano «“Mamma, quando / finirà questa vitta disperata?”»⁸⁸ ma che a casa non torneranno mai; non poté che cercare, insomma, un mondo che era una luce fioca, troppo fievole per l'ombra che andava assoggettando il mondo intero e che per lui era incomprensibile. Saba non fu il poeta della guerra, fu il poeta della vita nella guerra. Di una vita sì, disperata, stanca, sconsolata, ma tenacemente inseguita, desiderata, difesa.

84 FOLCO PORTINARI, *Umberto Saba* (1963), Milano, Mursia, 1967², p. 89.

85 MARIO LAVAGETTO, *Per conoscere Saba*, Milano, Mondadori, 1981, p. 152.

86 *Ivi*, p. 153.

87 ALDO MARCOVECCHIO, *Saba nella "Grande guerra"*, in «Galleria», a. X, n.1-2, gennaio-aprile 1960: «Omaggio a Umberto Saba», cit., p. 55.

88 U. SABA, *Nino*, DG, cit., p. 171.

2.5 Tra i sensi e il cuore: da *Cose leggere e vaganti* a *Cuor morituro*

Conclusi gli anni della vita militare, il poeta tornò nella sua Trieste, divenuta città italiana, e qui, in via San Nicolò, rilevò la libreria dell'anziano Giuseppe Mayländer, dando così avvio alla sua lunga e rinomata attività di libraio antiquario. In quell'ambiente egli scrisse tutte le poesie che vanno da *Cose leggere e vaganti* ad *Ultime cose*, sette raccolte, dagli anni '20 agli anni '40, dai versi nati nell'atmosfera del dopoguerra, che «somigliano alle bolle / di sapone»⁸⁹ della prima, ai quadretti frutto di un tenace lavoro di illimpidimento e sintesi che costituiscono *Parole* e *Ultime cose*; nel mezzo una produzione artistica ricchissima, che oscilla tra la celebrazione di Chiaretta e delle sue fanciulle e un lavoro di scavo psicologico, che va dalla rigidità metrica delle *Canzonette*, dell'*Autobiografia* e dei *Prigioni* alla musicalità delle fughe, dalla tormentata dolcezza de *L'amorosa spina* all'angoscia di *Cuor morituro*.

Per il discorso che si sta sviluppando, le prime tra queste raccolte rappresentano una parentesi di relativa serenità e stabilità e saranno perciò analizzate brevemente; da *Cose leggere e vaganti* a *Fanciulle*, infatti, gli spunti per una riflessione sul dolore sono marginali rispetto alle tematiche cantate e procederemo dunque seguendo un percorso inverso rispetto a quello seguito finora: se nelle liriche precedenti siamo partiti dalla disamina della sofferenza del poeta per scorgervi tra le pieghe brevi istanti di felicità, in questo caso scruteremo tra una poesia più leggera, maggiormente svincolata dagli accenti cupi per individuarne la vena di afflizione che vi soggiace. Come sempre accade in Saba, infatti, gioia e dolore non possono essere nettamente separate, sono due tensioni che coesistono e la disamina della prima non può non tenere conto della sua controparte; così, come le liriche più drammatiche non escludono mai totalmente un bagliore di vita o speranza, analogamente, in senso inverso, le poesie in apparenza più serene celano sempre un senso di angoscia, più o meno velato. Le raccolte in analisi appartengono a questo secondo caso.

La prima sezione del *Canzoniere* nel dopoguerra si apre con un gruppo di poesie che si riallacciano ai quadretti de *La Serena disperazione*: superata la tormenta della guerra Saba torna ai modi che prima andava sperimentando attraverso uno spostamento di sguardo. Come osserva Debenedetti, in *Cose leggere e vaganti* «l'accordo che Saba vi scopre tra sé e il proprio mondo, pare lo inviti a procedere, non più dal mondo a sé ma viceversa»⁹⁰. Qui, a differenza delle liriche della raccolta precedente alla guerra, il procedimento si accentua, lasciando poco spazio a riflessioni introspettive; sin dal titolo è una raggiunta levità a caratterizzare la poesia, e se fin dagli esordi Saba

89 U. SABA, *Commiato*, CLV, cit., p. 204.

90 G. DEBENEDETTI, *La poesia di Saba*, cit., p. 134.

è stato il poeta delle “cose”, della concretezza ricercata attraverso il filtro della semplicità e dell'umiltà, qui le stesse “cose” diventano emblematicamente già dal titolo le protagoniste assolute. Questa sezione della grande opera sabiana risente, d'altra parte, del clima del dopoguerra in cui vide la luce: nasce, infatti, in un'atmosfera che desiderava lasciarsi alle spalle il baratro della guerra e proiettarsi al futuro carica di speranze. Questo stato d'animo è chiaramente riflesso nelle dodici poesie che compongono *Cose leggere e vaganti*: «il filo che le lega è lo stato d'animo [...] che inclinava il poeta ad amare le cose che, per la loro leggerezza, vagano, come liete apparenze, sopra e attraverso le pesantezze della vita. Aveva voglia cioè di divertirsi e di giocare».⁹¹

Forse in nessun altro luogo del *Canzoniere* Saba si abbandona allo stesso modo alla poesia come diletto, mai giungerà a trovare un tale equilibrio interiore che gli permetta di affrontare il destino in modo trionfale, con gli occhi di un bambino, per una volta, spensierato. Nella raccolta che celebra l'amore e la leggerezza, inaugurata da due liriche per la figlia Linuccia, nella quale vediamo riapparire uno dei fanciulli, in cui assistiamo al riaffiorare di un ricordo in *Sopra un ritratto di me bambino* liberato, questa volta, da ogni traccia di malinconia, in cui, ancora, compare sulla scena la sensuale figura di Paolina, il verso è depurato dalle scorie del profondo dissidio interiore, e si abbandona solo raramente alla riflessione sulla precarietà dell'esistenza e sull'ineluttabilità del dolore. Tra tanti accenti di raggiunta serenità i pochi accenni al dolore prendono corpo nella sentenza che Saba rivolge al sé bambino, «tedio è il presente, del passato ho solo / rimorso; l'avvenire è una minaccia» e nel timore che lo pervade per aver pronunciato il termine “felicità”, «Dio mi perdoni la parola grande / e tremenda»⁹².

Cose leggere e vaganti sono datate 1920, la raccolta successiva, *L'amorosa spina*, è coeva, e già l'indicazione cronologica ci suggerisce una continuità tematica. Il filo che lega le due sezioni, infatti, si articola ancora su canti d'amore e sensualità, rivolti questa volta a Chiaretta, la figura femminile che Saba stesso indica come la più rilevante del *Canzoniere* dopo Lina, come testimonia il fatto che anche la raccolta successiva, *Preludio e canzonette*, è costruita attorno alla donna. Ne *L'amorosa spina*, però, si percepisce un sensibile mutamento di rotta, un senso di gravità cui *Cose leggere e vaganti* sembrava immune e l'autore ci avverte, infatti, che queste liriche segnano una regressione. Qui il lungo canto dedicato a Chiaretta, articolato in dodici testi senza titolo ad indicare l'unità di fondo di un tema che si modula in sfumature e voci senza danno dell'insieme, si configura non tanto come esaltazione di un amore sfuggente e proibito, ma come il lamento della pena che da esso deriva. Tale sentimento è estendibile anche alle successive canzonette, in quanto «quasi tutte si rivolgono a Chiaretta; prendono da lei lo spunto o il pretesto»⁹³, e proprio in virtù della comunanza

91 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 179.

92 U. SABA, *Mezzogiorno d'inverno*, CLV, cit., p. 199; la precedente: *Sopra un ritratto di me bambino*, CLV, p. 193.

93 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 191.

d'ispirazione le due raccolte verranno trattate assieme.

Chiaretta, *alias* Giulietta Morpurgo, prestò servizio come commessa nella libreria di Saba ed accese in lui una passione forte, travolgente, che sfociò anche in testi al limite dell'erotismo, la cui eccessiva mancanza di pudore fu causa dell'esclusione degli stessi nel *Canzoniere*⁹⁴. Come Paolina, Chiaretta è una delle ragazze cantate da Saba, ma la differenza tra loro e tra le raccolte nelle quali sono celebrate si configura progressivamente attraverso un percorso che, partendo da un senso di leggerezza, va via via incupendosi ed adombrandosi di malinconia. Se *Cose leggere e vaganti* nasce quasi come un gioco secondo le indicazioni dell'autore, Paolina sarà allora una figura da inserire in questo clima scherzoso, che emerge in versi che si abbandonano al limite ad una sorridente malizia; è, osserva Portinari, «un acquerello, un guazzo, [...] appena sfumata nel disegno e non più percorsa da un desiderio urgente»⁹⁵. La fanciulla è abbozzata con la leggerezza che costituisce il fondamento della raccolta, è inserita in pensieri lievi e descritta con parole dello stesso tenore, quasi a sottolinearne la purezza e l'innocenza; diventa, nell'atmosfera delle liriche leggere e vaganti, un soffio di vitalità. Il gioco d'amore, però, travolge gradualmente il poeta in un impeto sensuale e passionale: Paolina lascia la scena a Chiaretta e con quest'ultima, donna smorfiosa, egoista e un po' superficiale, la precedente dolcezza cede progressivamente ad una passione travolgente che finisce però per risolversi in una malinconia rassegnazione; l'innocenza di Paolina si trasforma nella civetteria di Chiaretta, che appare quasi come una *femme fatale* che tiene il poeta sotto il suo giogo.

Pur configurandosi come una raccolta d'amore, *L'amorosa spina* cela così un'interiorità tormentata, a tratti capricciosa, che si muove tra i poli della sensualità e della psicologia insoddisfatta ed afflitta. «I termini entro cui giostra *L'amorosa spina* sono consueti alla poesia di Saba, i sensi e il cuore, ma qui si presentano come esasperati e perciò non sempre controllabili»⁹⁶. L'esempio a conferma di questa osservazione è lampante nel sesto testo della raccolta: Saba si rivolge inizialmente alla donna attraverso un elogio, «d'infinite cosucce i sensi appaghi», ma poi, volgendosi verso se stesso non può che constatare che «sanguina il mio cuore come un cuore qualunque».

Il passaggio dalla dimensione sensoriale paga di ciò che riceve a quella interiore nella quale permane, latente, una ferita, è, in fondo, il percorso che caratterizza il passaggio da *Cose leggere e vaganti* a *L'amorosa spina*. Nella prima delle raccolte la realtà si fa tangibile, la vista di un palloncino diventa motivo di felicità, «una stanzetta, ma col fuoco acceso; / due tazzine, due piccole tazzine»⁹⁷ racchiudono un sogno ad occhi aperti che ha il sapore di semplice serenità, i giochi al

94 Cfr *La poesia delle sculacciate*, in U. SABA, *Tutte le poesie*, cit., p. 876.

95 F. PORTINARI, *Umberto Saba*, cit., p. 98.

96 *Ivi*, p. 100.

97 U. SABA, *L'ultimo amore*, CLV, cit., p. 195; la precedente *L'amorosa spina* (6), AS, p. 212.

mare dei fanciulli appagano lo sguardo, i versi diventano bolle di sapone. La seconda raccolta, sin dal titolo, lamenta una lacerazione di fondo mitigata da un'apparenza sensuale, la «dura spina che m'inflisse amore / la porto ovunque», poiché Chiaretta «di me tieni il profondo» e lì, nella dimensione più recondita, c'è la consapevolezza della propria pena, che nemmeno un amore così travolgente è in grado di addolcire, «ma troppo son triste, troppo al fondo / nutro amari pensieri», e la «sovrumana dolcezza» del testo con cui termina la sezione non può che cedere il passo all'«amara dolcezza, / che so che ti farà i begli occhi chiudere / come la morte».

Nel finale Saba torna, insomma, alla dimensione a lui più familiare, al perenne desiderio d'annullamento che tutte le sofferenze spazza via. Un accenno già faceva la sua comparsa nel quarto testo, nel quale la quartina d'apertura sintetizzava l'oscillazione tra amore e morte, tra il piano sensoriale con il suo slancio verso la vita e l'interiorità tormentata e insoddisfatta: «sento fanciulla mia, sento che morte / più conviene d'amore a me che t'amo; / e ch'esser sotterra ancor più bramo / del bene a cui m'adeschi e neghi forte»⁹⁸. Il punto d'approdo sarà, allora, *In riva al mare*, il testo che chiude la raccolta e con essa il primo *Canzoniere* nel 1921. Una pagina bianca separa la poesia dalle altre dell'*Amorosa spina* e la isola in posizione di rilievo, a indicare, sostiene Saba, «che la lirica fa e non fa parte»⁹⁹ della sezione precedente. Ne è estranea perché il poeta ritorna non solo a sé e al proprio dolore, ma dissemina indizi che ci riportano alle origini, al suo male atavico; il testo segna una profonda regressione all'infanzia: dal mare emerge nuovamente un “bersaglio”, nella forma, questa volta, di una trave galleggiante, un “coccio” lo riporta «nella cucinetta, / con le finestre aperte al sole e al verde / della collina». Ne fa parte, invece, in quanto si configura proprio come l'approdo ultimo al percorso che stiamo delineando: la spensieratezza di *Cose leggere e vaganti* non è che una parentesi, un momento di evasione fugace che deve fare i conti con una spina che preme, latente, in profondità, e finirà per risolvere il contrasto tra luminosità esteriore e buio dell'animo a favore del secondo nel momento in cui Saba, lasciato alle spalle l'effimero abbandono ai sensi, torna al cuore, e lì torna alla sua verità:

[...] Io della morte
 non desiderio provai, ma vergogna
 di non averla ancora unica eletta,
 d'amare più di lei io qualche cosa
 che sulla superficie della terra
 si muove, e illude col soave viso¹⁰⁰.

Il bersaglio, d'altra parte, si inserisce in un complesso sistema di apparizioni in prosa e

98 U. SABA, *L'amorosa spina* (4), AS, cit., p. 210; le precedenti: 12, AS, p. 218; 8, AS, p. 214 e 6, AS, p. 212.

99 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 185.

100 U. SABA, *In riva al mare*, AS, cit., p. 220.

poesia, configurandosi come uno degli elementi chiave per l'analisi dei significati inconsci che assume per Saba. In questo caso è, come detto, rappresentato da un tronco di legno, lo stesso oggetto che si ritroverà in una delle *Tre poesie alla mia balia*, liriche contenute, non a caso, ne *Il piccolo Berto*, nella raccolta cioè nata dalla psicanalisi e ad essa, nella personificazione del medico Weiss, dedicata. Lì, l'oggetto tra i flutti non è più il bersaglio, ma Saba stesso: «divento / legno in mare caduto che sull'onda / galleggia»¹⁰¹. Un esperto di psicanalisi e un poeta meticoloso fino al più piccolo dettaglio come fu Saba non poteva essere ignaro delle implicazioni di tali connessioni. Se il bersaglio è dunque, per la proprietà transitiva, Saba stesso, i sassi con i quali *In riva al mare* egli stesso tentava di colpirlo confermano il desiderio di annullamento e di abbandono all'abisso che va via via crescendo nel finale dell'*Amorosa spina* per culminare in quell'espresso pentimento per aver scelto, per un istante, la vita.

Anche queste raccolte, insomma, non sono esenti da una sorta di legge di polarità che soggiace costantemente alla poesia di Saba e questa volta il contrasto tra evasione e introspezione ha finito per veder prevalere la seconda, in un tenace ancoraggio a ciò che sentiva come maggiormente familiare, intimo, proprio. La sua poesia, che nasce su un terreno ricco di contraddizioni interne e si muove costantemente tra questo sistema di dualismi, si serve di una forza regolatrice per trovare un proprio equilibrio in un complesso di forze opposte: la metrica, la quale diviene come un «termostato che dirada il troppo pieno, abbassa la temperatura, quando ha varcato un certo livello, con il ricorso a versi di facile cantabilità»¹⁰². Dopo il tono quasi reverenziale con il quale egli si era rivolto alla morte nella lirica che chiude il primo volume del *Canzoniere*, ecco allora che la nuova stagione poetica verrà inaugurata attraverso il ricorso ad una metrica più breve e melodica; la travolgente passione per Chiaretta si è placata in una malinconica rassegnazione, l'artista cerca un conforto nella poesia, nella dolcezza del canto: ad un mutamento di sentimenti corrisponde la ricerca di una nuova tecnica espressiva. Nascono così le *Canzonette*, dodici liriche modulate in strofette chiuse, in ognuna delle quali la misura del verso e lo schema delle rime si ripetono secondo una strutturazione regolare. Sono componimenti che si muovono tra musicalità e realtà, secondo un effetto di «chiaroscuro che nasce tra la malinconia della materia e il ritmo del canto, quel chiaroscuro che abbiamo indicato come motivo di fondo, e che Saba stesso riconosceva affermando essere nate le canzonette da questo gioco di dare ad un dubbio doloroso l'apparenza di un divertimento»¹⁰³.

Il ruolo salvifico della poesia è già annunciato nel testo che costituisce il preludio alla

101 U. SABA, *Tre poesie alla mia balia*, PB, cit., p. 405. Per l'analisi del significato del bersaglio nella produzione sabiana cfr M. Lavagetto, *La gallina di Saba*, cit., pp. 160-174.

102 M. LAVAGETTO, *La gallina di Saba*, cit., p. 121.

103 E. CACCIA, *Lettura e storia di Saba*, cit., p. 170.

raccolta: i versi iniziali de *Il canto di un mattino* racchiudono, infatti, il proposito delle liriche successive, «da te, cuor mio, l'ultimo canto aspetto, / e mi diletto a pensarlo fra me». Nella stessa lirica Saba fa proprio il canto di un marinaio, «Meglio – cantava – dire addio all'amore, / se nell'amor non è felicità»: lasciarsi alle spalle un sentimento tormentato significa allora tornare a sé, al sollievo dell'arte, abbandonarsi ad un ritmo melodico capace di addolcire gli accenti più dolorosi. Certo, nelle dodici canzonette ritroviamo sentimenti e moti antichi, a partire dalla prima, dedicata all'onnipresente malinconia, a causa della quale «non v'è al mondo niente / che mi divaghi. [...] Malinconia, / la vita mia / amò lieta una cosa, / sempre: la Morte»; c'è un dolore radicato, «Dai miei prim'anni / d'ignoti affanni / io celo in me il terrore», c'è la consapevolezza immutabile della durezza della vita, «la vita è così amara», «l'umana vita è oscura e dolorosa»; eppure questi sentimenti vengono sempre levigati, smussati negli angoli più dolorosi fino a farne moti che si risolvono nel loro contrario, nei quali è possibile scorgere la positività e la tensione alla vita. Il dolore si rivela «quasi amico», tanto che «quando a lungo in compagnia ne vivo / lo benedico».

Non vi è solamente l'accettazione del dolore come inevitabile componente della vita, una rassegnazione passiva, ma, al contrario, c'è la sua esaltazione, poiché proprio dalla parte più tormentata Saba ha potuto e saputo trarre il meglio, proprio grazie ad essa, attraverso la mediazione della poesia, sono nate le «rose a nascondere l'abisso»¹⁰⁴. Rimandiamo al successivo capitolo sulla vita l'analisi del ruolo salvifico della poesia, limitandoci qui a sottolineare come le *Canzonette* costituiscano uno snodo cruciale in virtù del loro configurarsi come musicalità capace di alleviare le pene, di circondare i sentimenti più cupi di toni melodici capaci di smorzare gli accenti più cupi e avvolgere tutto in un'atmosfera di distesa serenità.

«I dolori» osserva Debenedetti «si sono composti in conosciute melanconie, e gli amori pungono solo nella soavità di struggenti evocazioni. Sogni e scherzi; amarezze e tristezze; aspirazioni e figure sono travolti nell'incalzante tripudio dei suoni»¹⁰⁵. L'iniziale invocazione alla morte di *La malinconia* si affievolisce progressivamente, l'afflizione si addolcisce riconoscendosi come necessaria e l'approdo a questa consapevolezza significherà il raggiungimento del sentimento che il Saba di *Cose leggere e vaganti* aveva timore di pronunciare: la felicità.

Senza conforto,
quando per morto
il mio cuor s'abbandona;
sempre nasce da lui la mia più buona
felicità.

104 U. SABA, *Secondo congedo*, PF, cit., p. 401; le precedenti: *Il dolore*, PC, p. 229; *Finale*, PC, p. 251; *Il vino*, PC, p. 231; *Malinconia*, PC, p. 227.

105 G. DEBENEDETTI, *La poesia di Saba*, cit., p. 135.

Attraverso l'esperienza delle *Canzonette* Saba giunge insomma alla coscienza di poter, proprio in virtù di una tristezza che può essere modellata ed estetizzata nel verso, «fare in me di molte e sparse / cose una sola e bella»¹⁰⁶. La chiarezza raggiunta dopo il dolore lo porterà allora a volgersi verso se stesso, ad abbandonare la sensualità amorosa delle ragazze protagoniste delle raccolte del 1920 per compiere un percorso a ritroso nella propria vita e condensare in quindici quadretti le tappe fondamentali della sua *Autobiografia*. Seguendo nel percorso che abbiamo indicato, che, partendo da una realtà sensoriale si indirizza verso la propria interiorità, Saba concepisce questa raccolta con un fine catartico, come un'opera che avrebbe dovuto dargli «attraverso l'arte, l'assoluzione della sua tormentata esistenza»¹⁰⁷. Giustificando il concepimento di un'autobiografia a quarant'anni, in un'età, cioè, che molto avrebbe ancora da vivere e vedere, Saba sostiene di aver sentito di essere stato prossimo alla fine della propria esistenza, e che la raccolta sarebbe stata la sua ultima. Ripercorrere la propria vita si configura, allora, come un'ultima sincera apertura mossa da un proposito di illimpimento che, attraverso la confessione della propria esistenza senza remore, possa gettare su di essa un fascio di luce: «la mia giornata a sera si rischiarà» dichiara nel primo sonetto.

La narrazione della propria vita si affida alla rigidità del sonetto, viene, cioè, oggettivata in quadri dai contorni definiti secondo la tendenza ad una fissità metrica che proseguirà nelle successive raccolte, *I prigionieri* e *Le fanciulle*. La predilezione per tale inquadramento della materia veniva già velatamente accennata ne *L'incisore* di *Preludio e canzonette*, in cui il poeta confessava «mi sogno io qualche volta / di fare antiche stampe. / È la felicità»¹⁰⁸: le stampe diventano qui i quadretti delineati secondo una precisione di linee e di rilievi che trasformano l'oggetto del canto nella fissità della riduzione della vita a «quarti d'ora essenziali»¹⁰⁹ dell'*Autobiografia*, in statuarie rappresentazioni di fantasia dei *Prigionieri*, nelle raffigurazioni delle dodici *Fanciulle*. A mutare è la prospettiva di sguardo dell'autore, che, dopo essersi immerso a ritroso nella propria vita, sente il bisogno di evadere e rivolgere la propria attenzione all'esterno.

Nascono così *I Prigionieri*, quindici testi che Saba indica d'ispirazione michelangiotesca ma che, a ben vedere e seguendo la lettura che ne dà Ettore Caccia, celano, sotto le sembianze di quindici diverse personalità umane rappresentanti ognuna un vizio o una passione dominanti, i moti psicologici dell'autore stesso, tanto che si potrebbe intendere gli stessi non come oggettivazioni nate dalle arti figurative per bisogno d'evasione ma «si potrebbe parlare persino di quindici

106 U. SABA, *Finale*, PC, cit., p. 251; la precedente *Il dolore*, PC, p. 230.

107 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 208.

108 U. SABA, *L'incisore*, PC, cit., p. 241; la precedente *Autobiografia (I)*, A, p. 255.

109 G. DEBENDETTI, *La poesia di Saba*, cit., p. 146.

autoritratti»¹¹⁰. A mio parere *I Prigioni* devono essere collocati in posizione intermedia tra i poli opposti di una totale estraneità della componente soggettiva dichiarata da Saba, e l'ispirazione autobiografica sostenuta da Caccia: nascono sotto la spinta di entrambe le motivazioni, affondando le radici nella trasposizione in poesia delle arti figurative, ma non potendo, allo stesso tempo, prescindere da una componente soggettiva in virtù della quale molte di queste statue ci riportano ai moti psicologici dell'autore stesso. Indubbiamente ognuno dei personaggi cantati in questi sonetti si ispira ad una personalità storica o artistica, *Il violento*, ad esempio, è Papa Giulio, *L'amante* è Ippolito, *La vittima* è Isacco, *Il tiranno* è Creonte, per citarne alcuni. Queste raffigurazioni, però, finiscono col fondere il valore universale di personificazioni di vizi e virtù al dato personale delle passioni e dei sentimenti di Saba. La connessione tra i due piani emerge in maniera evidente nel lamento dell'accidioso «La vita, non so bene in che, m'offese. / Ed io non chiedo più a lei che le cose / che son simili a morte. Gaudiose / io dico l'ore in cupi sonni spese», nella consapevolezza della peculiarità del proprio sguardo artistico e nell'elevazione della propria esistenza come dato universale dell'ispirato «alle in me imprigionate / forme, che a libertà reco. / [...] Or d'amori inumani, or della sorte / pensoso, porto in me quasi ogni vita. / Tal dono e tal castigo ho ricevuto», nella tormentata fissazione dell'ossesso «Io son prigione di un pensiero. Ossesso / da lui, mentre fra gli altri uomini vivo / (mera apparenza), sol da lui derivo / l'essere, tutto quanto in lui son messo». Ancora, *Il melanconico* ci offre tutto il metro della vicinanza dell'autore ai suoi ritratti, riportandoci a quella dimensione di mestizia che caratterizzerà tutta la vita di Saba:

Melanconia mi fu sempre compagna.
 Ebbi solo da lei mie tante e care
 gioie; quel bello ella m'ha fatto amare
 che le mie ciglia di lacrime bagna.

Amo il lido del mare e la campagna
 solitaria; da un libro poche e rare
 legger parole, e molto meditare,
 con una voce che in aere si lagna,

e in ruscelletto che tra i sassi o i fiori
 le risponde; un po' china amo la fronte,
 e tocca già di tristezza la cosa.

Solo il volgo m'offende, egli che fuori
 del mio bene mi trasse, e con impronte
 dita toccò la mia ferita ascosa¹¹¹.

110 E. CACCIA, *Lettura e storia di Saba*, cit., p. 180.

111 U. SABA, *Il Melanconico*, IP, cit., p. 284; le precedenti: *L'ossesso*, IP, p. 283; *L'ispirato*, IP, p. 276 e *L'accidioso*, IP, p. 275.

La continuità con i sonetti dell'*Autobiografia* è, insomma, più marcata di quanto Saba voglia far intendere: anche quando l'intento esplicito è uscire da sé e dalle proprie afflizioni per abbandonarsi al gusto della forma ed alla celebrazione artistica, un substrato psicologico permane, latente, in perfetta sintonia con una linea programmatica capitale nell'opera sabiana, quella cioè che eleva il dato personale ad una situazione universale e che trasforma, nel caso dei *Prigioni*, la dimensione introspettiva, gli atteggiamenti e le inclinazioni basilari nella vita degli uomini in raffigurazioni eroiche ed elevate a modello universalmente valido.

L'ultima componente del trittico composto tra il 1924 ed il 1925 ed articolato nella forma del sonetto è rappresentata dalle *Fanciulle*, sezione composta da dodici liriche dedicate a figure femminili realmente esistite, tra le quali ritornano Lina e Chiaretta. La celebrazione eroica e statuaria dei *Prigioni* cede il passo alla controparte femminile che si sublima ora nella grazia, secondo una continuità tematica, oltre che metrica, che garantisce ancora una volta l'attenta architettura del *Canzoniere*, tanto che quest'ultima sezione, ammette il suo autore, «non potrebbe, senza danno ed impoverimento dell'insieme, essere tolta»¹¹². Attraverso le *Fanciulle* Saba ritorna alla componente sensoriale già incontrata nell'*Amorosa spina*, si abbandona alla dimensione sensuale, torna alla celebrazione delle tante figure che costellano il suo universo poetico come giovani, spensierati esempi di vitalità, è pago della grazia e della levità di queste ragazze per le quali «la vita è solo ancora un gioco / generoso»¹¹³. Ritorna, sin dalla descrizione del nudo nel primo sonetto, un'eco erotica, che viene però sempre corretta «dall'intervento d'una sorridente bonarietà, dalla riflessione maliziosa o risentita del poeta»¹¹⁴; si riaffacciano anche accenti misogini, come in apertura dell'ultimo sonetto, «Io non credo alla donna. Alcun insulto / non le faccio, se dico / che se l'uomo ha un nemico / questo è ancora la donna», subito mitigati «Oh come invece / l'amo ancora fanciulla!»¹¹⁵.

Siamo insomma in presenza di una celebrazione di grazia femminile che tratta la passione amorosa con una rinnovata leggerezza, con una conquistata sapienza che permette un controllo delle espansioni sentimentali che sembravano a tratti sfuggire nell'*Amorosa spina*. Come spesso accade nell'opera di Saba, però, la raggiunta levità cede presto il passo alla dimensione più cupa e sofferta; egli stesso, d'altra parte, afferma che le *Fanciulle* rappresentano «una leggiadra parentesi»¹¹⁶: un momento dunque, un'evasione sensoriale nella costante oscillazione di cui l'autore triestino è preda tra il mondo esterno desiderato e celebrato e il piano interiore fatto di dissidi, tra l'insanabile lacerazione del cuore cui «una piccola cosa [...] è bastata, / di quando in quando», ma che allo

112 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 217.

113 U. SABA, *Fanciulle (12)*, F, cit., p. 302.

114 F. PORTINARI, *Umberto Saba*, cit., p. 125.

115 U. SABA, *Fanciulle (12)*, F, cit., p. 302.

116 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 217.

stesso tempo rimane «serrato come in una morsa»¹¹⁷. Proprio a quest'ultimo torna quindi Saba nella raccolta successiva, *Cuor morituro*, che si compone di liriche che abbracciano cinque anni della sua produzione, dal 1925 al 1930. Essa segna un ritorno alla dimensione più intima, l'immersione nell'universo a lui familiare di ricordi e di riflessioni sul mondo, sulla propria vita e sulla propria arte: vi ritroviamo l'amata nutrice, Glauco, Trieste, la madre, le fanciulle. I temi trattati in queste liriche sono, insomma, i consueti motivi attorno ai quali si costruisce la sua poesia, l'infanzia, la città e le figure che la popolano, lo sguardo che ora scruta malinconicamente in sé e ora si volge attorno a cercare bellezza, comprensione, vicinanza. Eppure *Cuor morituro* non rappresenta una regressione, a mutare non sono gli oggetti del canto ma la percezione che ora Saba ha di essi, il ricordo è addolcito, la riflessione si avvale di una raggiunta consapevolezza, la resa stilistica appare più distesa:

i temi di sempre [...] qui (anzi, da qui in avanti) v'appaiono spogliati della loro occasionalità aneddótica. Ecco cosa è successo: la poesia si è riflessa su se stessa, la sua proprio, con i suoi temi, si è fatta oggetto di poesia, in una matura quiete sentimentale. [...] La via per cui ritornano le immagini è questa, il sogno, il ricordo, ed è ricordo che si fa memoria ormai, che tende a perdere la violenza della sua presenza, mentre gli oggetti vogliono mutarsi in voci.¹¹⁸

Il testo con cui si apre la raccolta, *Sonetto di paradiso*, esemplifica il cambiamento avvenuto. La composizione di *Cuor morituro*, d'altro canto, si colloca nell'ultima metà degli anni '20, in un periodo, cioè, nel quale Saba si stava avvicinando alle teorie psicanalitiche e andava riscoprendo la propria infanzia in una chiave di lettura nuova, che culminerà con la terapia affrontata col dottor Weiss. L'ambientazione è, infatti, la casa della nutrice, la medesima trovata nelle *Poesie dell'adolescenza e giovanili*, e proprio attraverso il confronto tra le due liriche emerge la differenza di percezione della stessa a distanza di circa vent'anni. Si noti l'aggettivazione e la descrizione della panorama che circondava la dimora: allora, la casa era «tacita» e «pensosa», attorno ad essa lo sguardo spaziava tra la «Cappella antica» ed il «vecchio camposanto»; ora gli attributi sembrano alleggerire le tonalità più malinconiche, la casetta diventa «bianca», il tramonto regala, di riflesso sui vetri, «un dorato splendore», l'ora è «benedetta», in quel luogo si condensa «tutto il dolce che c'è nella vita»¹¹⁹. Il ricordo sembra non volersi abbandonare alla malinconia ma caricarsi, caparbiamente, di una luce nuova, la sofferenza distendersi in una raggiunta quiete.

La stessa ambientazione ritorna in un altro punto di *Cuor morituro*, permettendoci di fare un ulteriore passo avanti nell'analisi del mutamento della percezione del dolore rispetto alle liriche

117 U. SABA, *Cuore*, P, cit., p. 445.

118 F. PORTINARI, *Umberto Saba*, cit., p. 128.

119 U. SABA, *Sonetto di paradiso*, CM, cit., p. 305 e *La casa della mia nutrice*, AG, p. 18.

giovanili. La casa della nutrice riappare, infatti, significativamente accostata ad un'altra lirica dedicata a Glauco, il primo dei fanciulli che incontriamo nel *Canzoniere* e che, allora, non riusciva a comprendere la tacita afflizione del poeta e lo invitava a cogliere la bellezza della vita che egli rifuggiva: ora Saba torna a lui e alla balia con tre poesie, numerate progressivamente e raccolte sotto il titolo di *La casa della mia nutrice*. In esse il luogo così caro al bambino sembra perdere la propria concretezza, affievolirsi in una memoria che torna sì alle cose e agli affetti di un tempo, ma sembra farlo attraverso un distacco meditativo che la pone al di sopra di essi: la dimora diventa dunque «immaginata», «come un mito», «quasi inesistente», «un mesto sogno del tempo felice». Lo stesso processo coinvolge anche le figure, la balia «troppo smarrita / sei nel ricordo», ed il poeta non riesce a vederla se non «in ombra»; Glauco si affievolisce divenendo una «anima leggera», «una nuvoletta infuocata / [...] che all'alba scolora».

Saba sembra insomma ricomporre le tessere del quadro di figure e luoghi della sua infanzia, e riesce a farlo, per la prima volta, attraverso un ritorno che esclude una partecipazione diretta e sofferta per rapportarvisi in maniera nuova, maggiormente consapevole, pacata. Come detto precedentemente, Saba etichetta la raccolta come la maggiormente consolatrice del *Canzoniere*, «per il dolore sofferto e superato nel canto»¹²⁰: il dolore è ancora presente, aleggia nel ricordo, riaffiora a tratti con forza, come nel sentimento di «rimorso [...] ed affanno»¹²¹ che scaturisce dalla visione delle stoviglie della *Vetrina* nella vecchia casa materna, nella convinzione che la propria nascita costituisca un peccato da scontare attraverso la sofferenza, o nella finale invocazione della già citata *Preghiera alla madre*, in cui il desiderio di riconciliazione con la donna si fonde con la volontà di annullamento. Eppure, ora il dissidio è mitigato, le ferite evidentemente rimangono, ma il dramma si fa più composto, il tono è molto lontano rispetto a quello delle sofferte liriche giovanili, sembra divenire, anche nella malinconia, più leggero. «Il mal non scordo / che in sé tenuto / m'ha chiuso, muto / nel suo tormento» lamenta Saba nella *Canzonetta nuova*, ma subito una nuova consapevolezza rovescia il dolore del passato: «che a quel ricordo / di quel soffrire / di benedire / anzi mi sento».

Questa trasformazione è racchiusa nell'omonima lirica che nella forma dell'apologo condensa in quattro strofe il discorso che si sta qui sviluppando:

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

120 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 238.

121 U. SABA, *La vetrina*, CM, cit., p. 311; le precedenti *La casa della mia nutrice*, CM, pp. 313-316.

al vecchio che nel chiaro di s'aggira,
affaticato in tutte le sue membra,
che triste in sé, più triste ancora sembravano
a chi lo mira.

Ma come gli anni passarono, e affetto
al suo fermo dolore lo sostenne,
l'animo suo mutò, quello divenne
del fanciulletto,

che se per un toscano il padre crede
mandarlo, per un fiasco di vin nero,
ci va di corsa, saltando leggero,
anche su un piede¹²².

Un animo che muta, dunque, secondo un percorso che già Saba aveva accennato nel *Finale di Preludio e canzonette*, «sono partito da Malinconia / e giunto a Beatitudine per via», e che ora si abbandona a riflessioni che sanno trarre il dolce dal ricordo, il buono dalla vita, e che riesce, attraverso un cammino irto e difficile che si sta tentando di mettere in luce, a volgere lo sguardo all'indietro per vedere «con occhi nuovi nell'antica sera».

Il punto d'approdo di questo percorso sarà dunque, in *Cuor morituro*, una nuova coscienza di sé, del mondo e della forza che lo anima: sarà, in altre parole la composizione di alcune tra le sue liriche più celebri come *Il borgo o La brama*, sarà la celebrazione della forza dell'amore che troviamo in *Eros* e ne *Il canto dell'amore*, sarà un raggiunto senso di riconoscenza verso la vita, la volontà di immergersi, poiché «oggi che ai giorni mesti / torno dell'età prima, / e l'unità sublima / tutto ciò ch'era disperso», «fò di due mali / un sommo bene; / fra tante pene / non dico: Io fui»¹²³.

2.6 L'universale e il particolare: *L'Uomo* e *Il Piccolo Berto*

In *Cuor morituro* Saba, come detto, ritorna agli affetti ed ai dolori di un tempo, affronta i propri fantasmi e giunge per la prima volta ad una sublimazione delle proprie afflizioni che lo porta dal ricordo della pena alla sua accettazione e ad un senso di gratitudine verso la vita. Questa ricerca di sollievo attraverso la rielaborazione di un passato così determinante nella definizione del suo universo non si limita, però, a questa raccolta, ma viene anzi accentuata nelle successive. Nel 1928 Saba scrive *L'Uomo*, la sua più lunga poesia, nella quale le quasi cinquecento strofe mettono in

122 U. SABA, *Trasformazione*, CM, cit., p. 336; la precedente: *Canzonetta nuova*, CM, p. 306.

123 U. SABA, *Canzonetta nuova*, CM, cit., p. 309; le precedenti *La casa della mia nutrice (2)*, CM, p. 317; *Dopo la tristezza*, TD, p. 98 e *Finale*, PC, cit., p. 251.

scena la vita di un uomo che diviene simbolicamente la vita di tutti sin dalle intenzioni dell'autore, che voleva «scrivere qualcosa come - compendiata in una figura – la storia naturale di tutti gli uomini»¹²⁴. Sotto al valore universale del «breve poema»¹²⁵ si nascondono, in realtà, profonde implicazioni personali: *L'Uomo*, infatti, rappresenta la raffigurazione della frustrata ambizione del suo autore di immergersi nella vita di tutti ed essere partecipe attivamente di una realtà che non riesce ad affrontare se non trasformandola in poesia. «Dove Saba ha conosciuto soprattutto il proprio destino come una perpetua necessità e bisogno di isolarsi in uno stato riflessivo, di tristezza lirica e filosofica, quest'uomo invece risolve e scarica immediatamente nel vivere, nell'azione, nella pratica, gli stati sentimentali che il poeta ha semplicemente patiti e contemplati»¹²⁶. La sua figura diviene, insomma, la controparte attiva del suo creatore, configurandosi come la realizzazione dell'aspirazione cantata nel *Borgo*: «soffersi il desiderio dolce / e vano / d'immettere la mia dentro la calda / vita di tutti, / d'essere come tutti / gli uomini di tutti / i giorni».

Il «gigante / somnesso»¹²⁷ non incarna solamente una diversa reazione alla vita ma rappresenta anche, seguendo la lettura che ne dà Lavagetto, un «diverso tentativo di risolvere il conflitto, superando le “due vite” e installandosi in quella che, mancata, appariva la più felice: se la malattia, secondo Saba, era imputabile alla fuga del padre, la ricerca dell'unità dichiarata nel *Preludio* doveva riparare un difetto prenatale».¹²⁸ D'altra parte è Saba stesso che «confessa volentieri di aver trovato, ripensando all'*Uomo*, che il nocciolo della sua ispirazione va cercato in quella nostalgia»¹²⁹.

La fine degli anni '20 è, infatti, il periodo di composizione delle *Fughe* ed il momento in cui la malattia nervosa si manifesta con una violenza tale da costringerlo a rivolgersi alla psicanalisi e ad affrontare quindi un imponente lavoro di scavo psicologico nelle profondità del proprio animo. La consapevolezza delle implicazioni che l'assenza del padre ebbe nella definizione della sua personalità venne rafforzata dalla terapia, la quale mise in luce le scissioni e le voci contrastanti che diverranno le protagoniste del canto nelle *Fughe*. *L'Uomo*, raccolta che anticipa queste ultime, è, quindi, anche un necessario preambolo che dà concretezza ad una delle voci, che cerca di oggettivarla fissandola in un ritratto che permette di affrontare il dissidio che la mancanza della figura paterna ha determinato in lui e ritrovare l'unità dichiarata nel *Preludio*: «come i parenti m'hanno dato due vite, / e di fonderle in una io fui capace»¹³⁰.

124 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 239.

125 *Ibid*

126 G. DEBENDETTI, *Per Saba, ancora*, in «Solaria», 5 maggio 1928, ora in *Saggi critici. Prima serie* (1929), Milano, Il Saggiatore, 1969, p. 169.

127 U. SABA, *L'Uomo*, LU, cit., p. 363; la precedente *Il borgo*, CM, pp. 324-325.

128 M. LAVAGETTO, *La gallina di Saba*, cit., p. 128.

129 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 242.

130 U. SABA, *Preludio*, PF, cit., p. 367.

Potremmo dire, in conclusione, che *L'Uomo* non esprime quindi solamente la volontà dell'autore di creare un affresco secondo il gusto della rappresentazione statuaria già sperimentato nei *Prigioni*, né il desiderio di farne un modello universalmente valido della vita degli uomini è immune da influssi e proiezioni personali, poiché questo poema sembra mosso, ancora una volta, dall'intima necessità di esprimere tacite afflizioni dell'animo, verità sopite che Saba riesce ad affrontare rivolgendosi alla sua musa. Grazie a quest'ultima riesce, infatti, a creare un modello che sì, potrebbe essere figura simbolica della vita umana, ma affonda le radici nell'esigenza di colmare il vuoto creato dalla mancanza di una figura paterna e di riparare all'incapacità di porsi in maniera attiva nei confronti della vita.

Alla sua pubblicazione, *L'Uomo* fu oggetto di non poche critiche, tanto che il suo autore ne parla definendola una «universalmente detestata poesia», che suscitò giudizi «quasi tutti sfavorevoli», un vera e propria «avversione», che indusse Saba a pensare, per un attimo, di ometterla dal *Canzoniere*. Eppure, continua Carimandrei nella propria esegesi, «mano a mano che la trascriveva, lo prendeva un senso di meraviglia. “Ancora oggi non comprendo come abbia saputo scriverla. E non dico, con questo, che mi piaccia. Forse anche è quella delle mie poesie che più vorrei non aver scritta.”»¹³¹. Le reticenze nei confronti della lirica ci offrono lo spunto per un collegamento con un'altra poesia che lo lasciò insoddisfatto per anni, fino a divenire una fissazione, *A mamma*. Come detto precedentemente, innumerevoli sono le varianti di quest'ultima, ritocchi che «non sono mai un buon segno: non si ritorna su quello che si sente perfettamente riuscito»¹³²; sembra, insomma, che la sorta di pentimento provato per aver scritto *L'Uomo* non si discosti molto dall'accanimento con il quale Saba modificò ripetutamente la prima lirica che cantò la figura materna nelle intenzioni più o meno inconscie che determinarono i due stati d'animo: è come se le due poesie contenessero una realtà psicologica che Saba era riluttante a esprimere, come se attraverso esse dovesse fare i conti con la propria duplicità biologica, con le figure dalle quali ebbe origine il suo modo di essere, e di sentire, e non fosse, ancora, pronto. Seguendo questa ipotesi, la raccolta successiva all'*Uomo*, la sezione, cioè, nata in seguito all'immersione nel ricordo nostalgico del padre, non può che essere quella che dà voce alle sue scissioni più intime, ai contrasti la cui origine è riconnessa alla sua duplicità biologica: non può che essere, insomma, il canto delle *Fughe*, raccolta che per la peculiarità di voci plurime che cantano ora il buono della vita ora le continue sofferenze perfettamente sintetizza il discorso che si sta sviluppando, e verrà perciò trattata nel capitolo successivo.

In questo clima di ritorno agli affetti e all'origine delle proprie afflizioni si colloca la sezione

131 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., pp. 239-241.

132 *Ivi*, p.129.

del *Canzoniere* nata in seguito alla terapia psicanalitica: tra il 1929 e il 1931 Saba compone *Il piccolo Berto*, raccolta nella quale il trattamento con il dottor Weiss, dedicatario della stessa, riporta alla luce i traumi sofferti nei primi anni di vita del poeta. È una regressione all'infanzia grazie alla quale «una tragedia infantile adorabile / mi si va disegnando»: Saba si immerge nei ricordi più lontani, vi vede riaffiorare il «cattivo padre» che «più non ritorna», la madre che piange «e il cuore le si spezza / sola», che gli «pose, a guardia, il timore»¹³³, e fa rinascere, soprattutto, la nutrice. È quest'ultima, oltre, naturalmente, a Berto, la protagonista della raccolta: qui, la donna non è più la figura quasi evanescente che abbiamo incontrato in *Cuor morituro*, ma acquista una fondamentale determinazione, «risorge, si fa viva ed attuale»¹³⁴. Grazie alla concretezza che assume la sua immagine, Saba riscopre il profondo legame che ancora li unisce, rivive l'amore del loro rapporto, la felicità dei momenti passati insieme. Si determina così la netta contrapposizione tra le sue “due madri”: la pesantezza degli assidui moniti e rimproveri di una e la leggerezza degli affettuosi istanti con l'altra, il timore ed il dolore ereditati dalla madre e la vivida felicità trasmessa dalla balia, la severità austera della genitrice naturale e la dolcezza nel sorriso della nutrice. Il contrasto tra le due donne si aggiunge alla lacerazione derivante dalla duplicità razziale e dalle differenze tra il padre e la madre, determinando una situazione di sofferenza che esplode nell'istante in cui il bambino viene allontanato dalla nutrice. L'ultima delle *Tre poesie alla mia balia* mette in scena il trauma infantile che la terapia psicanalitica priva del «velo d'amnesia che copre gli avvenimenti della primissima infanzia»¹³⁵:

...Un grido

s'alza di bimbo sulle scale. E piange
 anche la donna che va via. Si frange
 per sempre un cuore in quel momento.
 [...] Il mondo
 fu a lui sospetto d'allora, fu sempre
 (o tale almeno gli parve) nemico.

All'allontanamento forzato dalla nutrice è dunque da riconnettere l'origine della percezione del mondo come avverso, e di sé come incapace di vivere come tutti gli uomini. La conferma dell'importanza capitale di questo episodio ci viene da quella che Saba considera la lirica centrale della raccolta, *Berto*. In essa l'uomo parla con il sé bambino, rinato dalla memoria, gli tiene la mano, in un istante di beatitudine nel quale «il tempo, come in una fiaba, a noi / non esisteva». È, però, questione di un momento, poiché il ritorno al «giorno che a noi fu così atroce» e l'evocazione

133 U. SABA, *Eroica*, PB, cit., p. 424; le precedenti *Ninna-nanna*, PB, p.412 e *Il carretto del gelato*, PB, p. 418.

134 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 256.

135 *Ivi*, p. 261.

della balia rompono l'atmosfera di intima riconciliazione:

« [...] vive sì la tua balia, e quanto bene
ti vuole ancora! Se un bambino vede
che a te un poco assomigli, ecco che in collo
lo prende, al seno se lo stringe, dice
quelle parole che diceva a te,
tanti e tanti or sono. È viva ancora,
io te lo giuro; ma mutata è molto,
molto mutata d'allora... Perché,
Berto, in volto t'oscuri? Parla.» - «Io sono
- rispose - un morto. Non toccarmi più.»

Attraverso l'esperienza delle *Fughe* Saba era riuscito a ricondurre la pluralità di voci ereditate dalle «due razze in antica tenzone» ad un principio di unità e a ricomporre la scissione del proprio cuore. Ora, il ricordo dell'amore ricevuto dalla «madre di gioia»¹³⁶ fa rinascere il piccolo Berto, riporta l'uomo ad un altro trauma, ad una ferita che per quarant'anni aveva conservato nei meandri più reconditi della propria interiorità. La presa di coscienza degli effetti che la separazione dalla figura che più di ogni altra gli seppe donare affetto nei suoi primi anni di vita sembra determinare il superamento della crisi, la ricomposizione del dramma e, con essa, il saluto definitivo al sé bambino. «In realtà» ci racconta Saba, Berto «non morì mai del tutto; che, se questo fosse accaduto, il luttuoso fatto avrebbe avuto due conseguenze: la prima che Saba sarebbe completamente guarito, la seconda che non avrebbe più scritto poesie»¹³⁷. Berto non può, semplicemente, morire, perché il superamento dell'infanzia e la risoluzione dei conflitti sono inconciliabili con l'attività del poeta, la cui prerogativa è la capacità di conservare in sé la sensibilità e lo sguardo sul mondo del bambino.

In una lettera a Debenedetti del 1933, Saba sostiene di aver esaurito, con la psicanalisi, la capacità di meravigliarsi, rivelando all'amico la tragica conseguenza della guarigione: «la mia poesia è morta con questa possibilità; è morta col piccolo Berto»¹³⁸. In realtà sapeva bene di non essere guarito, e di non voler, d'altra parte, giungere alla completa risoluzione dei propri traumi infantili, ben consapevole dell'importanza che questi ultimi hanno in quella che sarà, nell'adulto, la visione del mondo e la capacità di trasformare la realtà interiore ed esteriore in poesia:

[...] poesia e psicanalisi sono fra di loro quasi incompatibili. Una persona che, attraverso un'esperienza psicanalitica condotta fino in fondo e completamente riuscita, avesse superati in se stessa tutti i propri "complessi" e, con quelli, la propria infanzia, non scriverebbe più poesie, nemmeno se avesse sortito dalla natura il genio poetico di Dante; tanto più se ne allontanerebbe quanto più l'inconscio che l'alimenta fosse

136 U. SABA, *Nutrice*, P, cit., p. 454; le precedenti *Berto*, PB, pp. 409-410 e *Tre poesie alla mia balia (3)*, PB, p. 407.

137 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p.262.

138 M. LAVAGETTO, *Per conoscere Saba*, cit., p. 387.

diventato in lei conscio.¹³⁹

La poesia non può, dunque, nel caso di Saba, affetto da malattia nevrotica, prescindere dai conflitti interiori, e questi ultimi hanno bisogno di mantenere viva la parte fanciullesca, seppur con gli strascichi di dolore che comporta, poiché tutte queste componenti, le lacerazioni interiori, la sofferenza, la capacità di conservare la propria infanzia si compongono andando a confluire nell'arte che allevia le pene patite: «le sublimazioni, le stesse poesie, solo attraverso la bellezza possono rendere accettabile la nevrosi da cui non può e non vuole liberarsi»¹⁴⁰.

In una sorta di reciproca dipendenza il dolore ha bisogno della poesia, e la poesia ha bisogno del dolore. Ecco perché Berto non morì in seguito alla cura psicanalitica ed allo stesso motivo sono da riconnettere, a mio avviso, le reticenze del bambino a svelare a Saba «l'ultimo tuo segreto» della lirica che chiude la raccolta. In *Congedo*, infatti, avviene l'estremo saluto tra i due e l'uomo è consapevole che non tutto è stato detto, che qualcosa ancora rimane bloccato dietro una resistenza; eppure lo accetta, senza forzare, con una raggiunta quiete interiore, «Un giorno, senza / ch'io te lo chieda, a me vorrai spontaneo / - è nei tuoi modi - confidarlo»¹⁴¹, in quanto sapeva bene la necessità della sopravvivenza di quell'ultimo segreto, per la sua vita e per la sua poesia. Che cosa si celasse dietro questo ultimo blocco diventa, quindi, di secondaria importanza, come testimonia il tono di pacata accettazione di *Congedo*, poiché è grazie alla sua esistenza che Berto continua, tacitamente, a vivere nell'intimità del poeta e ad alimentare la sua arte e a recargli, attraverso quest'ultima, sollievo alle pene del cuore. Saba accondiscende, quindi, alla resistenza del bambino e, di conseguenza, non guarisce interamente dai propri conflitti ma ottiene, grazie all'esperienza psicanalitica il risultato per lui più importante: «vide infinitamente più chiaro in se stesso e nel mondo esterno»¹⁴².

Parte della critica attribuisce il raggiungimento di tale luce ad un profondo cambiamento che avvenne in Saba grazie alla terapia: così, ad esempio, Michel David sostiene che «l'incontro tardo con il Freud del dottor Weiss l'ha profondamente modificato»¹⁴³. A mio avviso l'illimpidimento cui Saba approdò non fu il frutto di un mutamento della sua persona, ma la presa di coscienza di verità e di aspetti della sua personalità che già esistevano nella sua interiorità, e che dovevano solamente essere scoperti. Il poeta sostiene infatti che al termine della cura ha una percezione del mondo

139 U. SABA, *Poesia, filosofia e psicanalisi* (1946), in *Tutte le prose*, cit., p. 966.

140 CRISTINA BENUSSI, *Saba a Bologna: il diario di Aldo Fortuna*, in Riccardo Cepach, a cura di, *Quanto hai lavorato per me, caro Fortuna!*, Trieste, Mgs Press, 2007, p. 48.

141 U. SABA, *Congedo*, PB, cit., p. 426.

142 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 262.

143 DAVID MICHEL, *La sua migliore amica era la psicanalisi*, in «La Stampa», 5 marzo 1983, disponibile al link: http://www.archiviolaStampa.it/component/option.com_lastampa/task.search/mod.avanzata/action.viewer/Itemid,3/page,3/articleid,1025_04_1983_0349_0003_14627635/ (consultato in data 14/02/2018).

«come se qualcuno mi avesse fatta l'operazione delle cataratte»¹⁴⁴: l'occhio viene privato dalla patina di opacità che avvolgeva gli avvenimenti del suo passato e determinava di conseguenza la sua visione del presente, ma al di sotto della stessa vi è la capacità di vedere e di sentire che ha sempre posseduto, poiché «l'occhio che illumina ove mira»¹⁴⁵ era già una prerogativa di Saba, che la cura certamente rafforzò, ma non fu da quest'ultima determinata. La psicanalisi fu, appunto, un tramite, un mezzo che lo portò a conoscere meglio se stesso e i propri traumi, a placare le angosce e scrutare, di conseguenza, in maniera più chiara nella propria persona: la psicanalisi, insomma, «per Saba fu solo premessa, antefatto; fu eliminazione, semplificazione»¹⁴⁶.

Non si vuole, con queste affermazioni, sminuire il ruolo indubbiamente determinante dell'esperienza con il dottor Weiss, ma sostenere che Saba non ne uscì diverso, ma rafforzato in aspetti che erano già parte della sua persona e che dovevano solo essere portati alla luce: come puntualizza Debenedetti, «dalla psicanalisi, egli ha tratto una chiave molto servizievole per interpretare il mondo, piuttosto che un aiuto a placare il suo destino, a mettersi in grado di viverlo senza medicine».¹⁴⁷ A conferma di questa asserzione si può osservare come anche nella stagione poetica successiva al *Piccolo Berto*, che innegabilmente è sotto certi aspetti innovativa e differente rispetto alle composizioni precedenti, troviamo, tuttavia, motivi nuovi e antichi, incontriamo di volta in volta leggerezza, dolore, vitalità, morte, speranze e ricordi; ritornano, insomma, le tematiche consuete nell'opera di Saba, le stesse che venivano cantate nelle sezioni precedenti. Certo, il metro si svincola dalla rigidità, le strutture sono più libere, il canto appare più disteso, la riflessione sul mondo si carica di un lucido distacco contemplativo, a riprova di come la terapia abbia avuto un ruolo tutt'altro che marginale, ma il substrato psicologico di queste liriche rimane lo stesso, poiché la poesia, e la vita di Saba, si compongono costantemente di andate e ritorni, di slanci vitali e dolorose regressioni, di crisi e guarigioni. Il terzo volume del *Canzoniere* non è esente da questa strutturazione, ciò che muta, in quest'ultima parte, è il rapporto tra la tensione vitale e la tenacia di un dolore profondamente radicato: nelle sezioni precedenti, il secondo imperava, anche nelle raccolte a prima vista nate da un clima più sereno il canto sembrava non riuscire a divincolarsi da una componente di sofferenza, come si è visto, ad esempio, per *Casa e campagna* o per *L'amorosa spina*; ora, invece, la tensione alla vita, che prima emergeva sporadicamente facendosi largo tra le macerie del suo dolore passato, acquista maggiore forza, un vigore che le permette di stagliarsi sulla scena, determinando così una situazione opposta alla precedente, nella quale sono le pene del cuore, questa volta, a trovarsi subordinate all'attaccamento alla vita.

144 M. LAVAGETTO, *Per conoscere Saba*, cit., p. 388.

145 U. SABA, *Dopo la giovinezza*, SD, cit., p. 150.

146 GUIDO PIOVENE, *Omaggio al poeta Umberto Saba*, cit., p. 15.

147 G. DEBENEDETTI, *Saba e il grembo della poesia*, cit., p. 119.

Evidentemente entrambe le voci del suo animo rimangono e cantano ora un inno all'amore ora un lamento sulla condizione dell'uomo, ma in un rapporto di forze diverso: attraverso i dialoghi con il piccolo Berto Saba conosce se stesso, affronta le ferite a lungo coperte da resistenze e, soprattutto, capisce di essere stato profondamente amato. L'immersione nei ricordi della propria infanzia gli permette, infatti, di scoprire che il bambino «dagli occhi pieni di un muto rimprovero», che quando ricerca attenzioni e carezze viene dalla madre allontanato con l'accusa di essere «più fastidioso di una mosca», non conobbe solo moniti, divieti, e solitaria tristezza, ma anche una forma di affetto puro ed incondizionato, un sentimento che sarebbe rimasto radicato in lui per sempre. Il germoglio di quell'amore continuò a crescere silenziosamente in lui, affiorando nella sua vita e nella sua poesia, fino all'istante in cui lo scavo introspettivo gli permise di prendere coscienza della forza e della grandezza di questo valore e di scoprire che anche i meandri più bui della propria persona potevano essere illuminati:

... In un mondo
nuovo m'aggiro; quello ch'era al fondo
dolore si fa lieto in superficie.¹⁴⁸

2.7 Luci e ombre: parole nel fascismo

È come a un uomo battuto dal vento,
accecato di neve – intorno pingue
un inferno polare la città -
l'aprirsi, lungo il muro, di una porta.

Entra. Ritrova la bontà non morta,
la dolcezza di un caldo angolo. Un nome
posa dimenticato, un bacio sopra
ilari volti che più non vedeva
che oscuri in sogni minacciosi.

Torna
egli alla strada, anche la strada è un'altra.
Il tempo al bello si è rimesso, i ghiacci
spezzano mani operose, il celeste
rispunta in cielo e nel suo cuore. E pensa
che ogni estremo di mali un bene annunci.¹⁴⁹

148 U. SABA, *Il figlio della Peppa*, PB, cit., p. 419; le precedenti: *Vacanze*, PB, p. 420 e *Eroica*, PB, cit., p. 424.

149 U. SABA, *Poesia*, P, cit., p. 447.

La lirica, intitolata significativamente *Poesia*, fa parte di *Parole*, la raccolta che apre la terza sezione del *Canzoniere*, ed inaugura una nuova stagione poetica in seguito all'esperienza psicanalitica, e, come dice l'autore stesso, «una nuova giovinezza, [...] come una nuova strana primavera».¹⁵⁰ Saba riemerge dal mondo dei ricordi d'infanzia arricchito nel suo modo di scrutare in sé e nel mondo circostante, torna alla strada e la scopre diversa, come mutato è il cielo che la sovrasta. La novità di questa stagione è evidentemente di carattere psicologico, come sottolinea lui stesso: «il poeta di *Parole* e *Ultime cose* ha separato nell'anima sua l'odio dall'amore [...] ha vinto cioè l'ambivalenza affettiva che lo aveva fatto tanto soffrire e dalla quale pure tante sue poesie erano nate. [...] Le voci sono diventate *una voce*».¹⁵¹ Questo processo di chiarificazione investe, di conseguenza, la poesia, che si rinnova abbandonando il carattere narrativo e la rigidità del metro per divenire maggiormente libera, svincolata dalla propensione al racconto, se si eccettuano le *Cinque poesie per il gioco del calcio*, in favore di brevi quadretti d'occasione, secondo una tecnica di semplificazione e purificazione dichiarata nel testo che apre la raccolta: «Parole, / dove il cuore dell'uomo si specchiava / - nudo e sorpreso – alle origini; un angolo / cerco nel mondo, l'oasi propizia a detergere voi con il mio pianto / dalla menzogna che vi acceca».¹⁵²

Saba, insomma, sembra essersi liberato da fantasmi antichi e anche la sua arte mira adesso ad un rinnovamento che la depuri dalle scorie del passato e investa le parole di una nuova valenza che, in accordo alla sua raggiunta chiarificazione interiore, doni loro la capacità di abbandonare il dolore e la libertà di cantare l'amore. Sembra, dicevo, perché la realtà psicologica che deve affrontare è tutt'altro che quieta, una sofferenza permanente, radicata nonostante le dichiarazioni di una raggiunta calma interiore. A Sandro Penna, nel gennaio del 1933, scrive: «l'unica cosa che mi trattiene dal fare quella brutta cosa è l'affetto e la pietà che mi lega a quella che è, ormai da 25 anni, la mia compagna. Ma il pensiero della morte è il solo che mi aiuti a sostenere una vita anche materialmente ogni giorno più impossibile»¹⁵³. Il concetto è ribadito in *Sera di febbraio* di *Ultime cose*: «ed è il pensiero / della morte che, in fine, aiuta a vivere» e la stessa torna, ancora, nell'invocazione di *Neve*, «della terra / fa' – tu angusta e pudica – un astro spento, / una gran pace di morte»¹⁵⁴. È come se Saba non riuscisse, o non volesse, liberarsi della profonda afflizione che da sempre lo accompagna, come fosse incapace di abbandonarsi alla vita in maniera totale e sentisse il costante bisogno di rifugiarsi nella propria pena, nell'immagine dell'estremo annullamento.

La sua analisi a proposito della citata *Poesia* sintetizza emblematicamente l'ambivalenza che soggiace alla raccolta: «riappare, in questi versi, l'“ottimismo” di Saba, che si accentua in *Parole*, e

150 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 279.

151 *Ivi*, p. 282.

152 U. SABA, *Parole*, P, cit., p. 432;

153 U. SABA, *Lettere a Sandro Penna (1929-1940)*, Milano, Archinto Editore, 1997, p. 12.

154 U. SABA, *Neve*, P, cit., p. 433; la precedente *Sera di febbraio*, UC, p. 491.

fa quasi tacere la voce contraria. È un ottimismo “sui generis”: ricorda un volto che sorrida, o si provi a sorridere, attraverso un persistente velo di lacrime»¹⁵⁵. Rimangono, perciò, anche in *Parole e Ultime cose* ricordi, nostalgie, afflizioni, che si compongono però, ora, secondo un atteggiamento che fa del distacco contemplativo la propria forza: le immagini, le riflessioni, le memorie si trasformano in una poesia che pare maggiormente controllata, «il tono dolente ha la sua gran ventura nel fatto che non è mai portato all'intensità patetica ma riflesso in una cristallina freddezza, quasi in un lago di ghiaccio»¹⁵⁶. Freddo, distacco, gelo: non sarà allora un caso l'insistenza, in questa raccolta, di immagini associate all'inverno. Ci avverte lo stesso Saba che «molto inverno e molta neve cadono, anche materialmente, sulle poesie di *Parole*»¹⁵⁷, aggiungendo, poco oltre, di essersi sentito, nel momento della scrittura di queste poesie, «quasi all'inverno della vita»¹⁵⁸. Effettivamente, i richiami sono molteplici, da *Neve a Inverno*, dai “ghiacci” menzionati nella già citata *Poesia a Lago*. Il ghiaccio, emblema della trasparenza e della limpidezza che Saba vuole esprimere attraverso le proprie parole, rimanda anche ad una precarietà:

Un uomo si avventura per un lago
di ghiaccio, sotto una lampada storta¹⁵⁹.

Tutte le componenti di questo quadretto di significati allusi ispirano una situazione di fragilità, di incertezza: il ghiaccio potrebbe spezzarsi da un momento all'altro e inghiottire l'uomo che procede avvalendosi di una lampada che essendo storta non può che illuminare solo parzialmente attorno a sé. Una sorta di precarietà sembra celarsi in tutta la raccolta, incuneandosi tra le liriche più serene, emergendo accanto alla tenace affermazione di una nuova primavera. Escludendo per evidenti ragioni le *Fughe*¹⁶⁰, probabilmente in nessun'altra sezione del *Canzoniere* l'ottimismo ed il pessimismo di Saba si fondono nella misura che troviamo in *Parole*, amalgamandosi in maniera così equilibrata e spontanea da creare un'armonia di voci di gioia e dolore in cui nulla sembra stonare.

Le motivazioni che hanno portato a questa situazione sono, questa volta, in un certo senso opposte rispetto alle precedenti esperienze di Saba: prima, infatti, il lamento veniva dal cuore, il poeta si scopriva pessimista nel momento in cui scrutava in sé, nelle proprie origini e nelle proprie fratture, mentre l'amore e il sollievo dalle pene, la felicità, venivano ricercate nel mondo circostante.

155 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 295.

156 E. CACCIA, *Lettura e storia di Saba*, cit., p. 240.

157 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 279.

158 *Ivi*, p. 295.

159 U. SABA, *Inverno*, P, cit., p. 447.

160 Nelle *Fughe*, infatti, le due componenti sono chiaramente il fondamento della raccolta, ma lo sono per volontà cosciente di Saba, che mira specificatamente a far parlare le contrapposte voci del suo cuore, mentre in *Parole* ciò avviene in maniera non dichiarata, emerge con naturalezza senza che vi fosse, nell'autore, questo intento.

Ora, invece, la situazione è rovesciata: Saba ha raggiunto una pace interiore, ha conciliato le voci discordanti del suo cuore, riesce a vedere con maggior chiarezza, ma è il mondo, questa volta, a creare attorno a lui quel buio che prima sentiva in sé, sono le circostanze esterne ad alimentare la vena pessimistica che l'uomo aveva saputo subordinare alla tensione per la vita. Due eventi contingenti, infatti, si frappongono tra lui e la tanto agognata serenità interiore che aveva, per un attimo, trovato. Da un lato il trasferimento del dottor Weiss a Roma, evento che lo lasciò in uno stato di sconforto di cui dà notizia all'amico Sandro Penna: «colla psicanalisi ho perduto tutto».¹⁶¹ Ci sarebbe voluto del tempo prima che Saba metabolizzasse il dolore per l'allontanamento di questa fondamentale figura e giungesse alla consapevolezza delle conseguenze che avrebbe avuto il raggiungimento della guarigione, poiché, al momento della partenza del dottore, Saba non ha ancora piena coscienza dell'importanza dei traumi per la propria arte. Ciò che prova, quindi, nel 1931, alla partenza di Weiss, è un desolante senso di abbandono, acuito dal fatto che, come racconta lo stesso medico a Linuccia, Saba «in primo luogo ha reagito con un forte *transfert* [...] positivo verso di me»¹⁶², rispondendo cioè inconsapevolmente con una trasposizione di sentimenti ed emozioni avvertiti nell'infanzia nei confronti di persone importanti in maniera positiva. Aver proiettato sul medico, seppur in modo inconscio, delle percezioni che nel proprio passato erano rivolte alle figure favorevolmente determinanti della sua vita, comporta, quindi, un senso di abbandono tanto più accentuato nel momento del distacco, accompagnato da uno smarrimento quanto mai radicato se si pensa al caso specifico di Saba, all'assenza cioè del padre e al trauma causato della separazione dalla balia. Ecco perché sente, in seguito alla partenza di Weiss, di aver perso tutto, e di dover conciliare ancora una volta luci e ombre, la chiarezza grazie a lui raggiunta e lo sconforto causato dal suo saluto.

La seconda circostanza esterna che determinò la situazione in analisi è data dalla condizione storico-politica che si venne a creare a partire dagli anni Venti e che andrà via via degenerando in un turbine di morte e violenza che investirà il mondo intero. *Parole* reca, infatti, la data 1933-1934, siamo cioè in piena epoca fascista, negli anni in cui la Germania di Hitler vara le prime misure antiebraiche, nel periodo in cui, per gli ebrei d'Europa, incombono rappresaglie, segregazione e violenza, preludio della tragedia che si sarebbe compiuta di lì a pochi anni. In Italia le leggi razziali saranno promulgate nel 1938, ma il timore che la politica nazista oltrepassi la frontiera e venga replicata dal governo di Mussolini si insinua sin dai primi anni '30, minando con sempre maggior forza la speranza di un futuro di pace. Il dolore di Saba prende corpo, questa volta, nella consapevolezza della precarietà della propria condizione, nel senso di incertezza che avvolge la sua

161 U. SABA, *Lettere a Sandro Penna*, cit., p. 387.

162 U. SABA, *Lettere sulla psicanalisi. Carteggio con Joachim Flescher*, cit., p. 91.

vita, la sua famiglia, la sua patria: «la mia pena secreta, il mio dolore / d'uomo giunto a un confine; alla certezza / di non poter soccorrere chi s'ama». Il poeta sa, o teme, che dovrà abbandonare la sua Trieste, «Muta il destino lentamente, a un'ora / precipita. / Per lui dovrò lasciarti / [...] La tua scontrosa / grazia saluterò, già vecchi amici / e pietre bacerò – cuore fedele -; / come piange il fanciullo sopra il seno / amaro, a distaccarsene per sempre»; si immedesima, come accade anche in altri punti del *Canzoniere*, in un Ulisse che diventa qui un naufrago «sì triste» e con «presagi d'orrore»¹⁶³.

La sofferenza, insomma, in quello che Saba definisce il «piccolo libro felice»¹⁶⁴ rimane, si insinua tra le pieghe del verso, ma lo fa, ora, in maniera più contenuta, escludendo note di drammaticità e coinvolgimento a favore di una compostezza e di una lucidità d'espressione che si fondono con la chiarificazione interna a comporre un equilibrio, lirico e interiore, in cui tutto, amore, dolore, speranza, ansia, vita, morte, trova il suo preciso spazio in un'architettura quanto mai armoniosa. È questo equilibrio che permette a Saba di sentire la raccolta come frutto di una ritrovata «giovanezza» pur percependosi giunto «quasi all'inverno della vita», come «una primavera» nella quale cadono, però, «molto inverno e molta neve»: gli apparenti contrasti non stridono ma, anzi, si accordano sulla stessa tonalità. Per lo stesso motivo può scrivere, in questo momento, una lirica come *Ceneri*, una poesia, cioè, che a mio avviso riassume e sintetizza il discorso fin qui condotto a proposito di *Parole*: per gli elementi contenuti, per l'oscillazione tra angoscia e beatitudine, ricordo e speranza, per la compostezza che rende il protagonista partecipe ed allo stesso tempo quasi distaccato, in pieno controllo di sentimenti che sembrano sopraffarlo ma che finisce per dominare.

Ceneri
di cose morte, di mali perduti,
di contatti ineffabili, di muti
sospiri;

vivide
fiamme da voi m'investono nell'atto
che d'ansia in ansia approssimo alle soglie
del sonno;

e al sonno,
con quei legami appassionati e teneri
ch'anno il bimbo e la madre, ed a voi ceneri
mi fondo.
L'angoscia
insidia al varco, io la disarmo. Come
un beato la via del paradiso,
salgo una scala, sosto ad una porta

163 U. SABA, *Ulisse*, P, cit., p. 439; le precedenti *Distacco*, P, p. 436 e *Confine*, P, p. 438.

164 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 303.

a cui suonavo in altri tempi. Il tempo
ha ceduto di colpo.

Mi sento,
con i panni e con l'anima di allora,
in una luce di folgore; al cuore
una gioia si abbatte vorticosa
come la fine.

Ma non grido.

Muto
parto dell'ombra per l'immenso impero.¹⁶⁵

Parole fu l'ultima raccolta del *Canzoniere* ad essere scritta prima delle leggi razziali: la successiva, *Ultime cose*, abbracciando quasi dieci anni, dal 1934 al 1943, testimonia il punto apicale della follia persecutoria fascista. Uno sfondo storico così drammatico non poteva che insinuarsi in queste liriche, nelle quali la costante ricerca di limpidezza si mescola allo sconforto per ciò che stava avvenendo nel mondo: «qui punizione, espiazione, salvezza risultano appunto le tre componenti essenziali di un'attesa che sembra allargata a tutta l'umanità»¹⁶⁶.

«*Ultime cose*» ci dice Saba «sono “parole” portate alle loro estreme conseguenze»¹⁶⁷; tali parole, però, vivono dell'ansia e della precarietà del presente, sono immerse in una realtà fatta di menzogne, devono resistere all'imposizione al silenzio del regime. L'ispirazione poetica, perciò, non è più così fluida, il *Lavoro* del poeta si fa più arduo, diventa una sofferta ricerca: «Or dissodo un terreno secco e duro. / La vanga / urta in pietre, in sterpaglia. Scavar devo / profondo, come chi cerca un tesoro». Come già nella raccolta precedente la ricerca procede secondo la medesima direttrice finalizzata ad un illimpidimento, ma ora deve fare i conti con una bufera che si sta rapidamente addensando sul mondo. Saba vi reagisce nel modo a lui più consono nei momenti di smarrimento, rivolgendosi, cioè, al passato e facendo rivivere la dimensione a lui più familiare. Il mondo attorno a lui non è più lo stesso, impera un senso di stanchezza fisica e morale, ogni speranza futura sembra dissolversi schiacciata dalla violenza del presente: non resta allora che rivolgere la propria attenzione ad un tempo lontano, ad un tempo fatto di amore per la vita, e ricercare lì un sollievo, uno stimolo per non soccombere al presente.

La salvezza è data, quindi, dal ritorno agli amori, alla «bocca / che prima mise / alle mie labbra il rosa dell'aurora», dal volgere la memoria a «trovare, / quando la vita è al suo declino, il raggio / che primo la beò: un amico», dall'immagine degli ambienti della giovinezza, «d'un luogo a fare di due vite una». Il ricordo può alleviare la «nausea / delle parole vane, / dei volti senza luce», poiché

165 U. SABA, *Ceneri*, P, cit., p. 434.

166 A. PINCHERA, *Umberto Saba*, cit., p. 135.

167 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 304.

Quando il pensiero di te mi accompagna
nel buio, dove a volte dagli orrori
mi rifugio del giorno, per dolcezza
immobile mi tiene come statua.

[...]

Tutto è lontano da me, giovinezza,
gloria; altra cura degli altri mi strana.
Ma quel pensiero di te, che tu vivi,
mi consola di tutto. Oh tenerezza
immensa, quasi disumana!¹⁶⁸

«Il passato» sostiene infatti Saba in *Storia e cronistoria del Canzoniere* «che, per volontà di vita, il poeta tenta di respingere da sé, per non aggravare il cumulo delle memorie, che non sempre le parole riescono a sciogliere, come il sole scioglie la neve, ritorna da ogni parte, dovunque il poeta volga gli occhi, qualunque nuovo affetto gli faccio battere il cuore».¹⁶⁹ L'incertezza sul ruolo benefico del ritorno al passato emerge, infatti, ne *I morti amici*: «In un paese m'aggiro che più / non era, remotissimo, sepolto / dalla mia volontà di vita. È questo / il bene o il male, non so, che m'hai fatto»¹⁷⁰. Ma è solo un momento, perché

attraverso la memoria Saba giunge a trasformare la propria volontà di vita da volontà negativa – oblio, seppellimento del passato, abbandono – in volontà positiva: superando quelli che possono inevitabilmente ancora essere momenti di amarezza e di sconforto [...] col vigore di un'operosa, autentica ricerca della vita che resta nel tempo, cioè dei valori certi della vita, quelli che garantiscono la vittoria dell'«amore» sull'«aggressione» e il ritorno, domani, all'«unità».¹⁷¹

La rievocazione di ricordi e nostalgie in un momento storico tanto drammatico è, inoltre, inevitabilmente da connettere alla situazione in cui si venivano a trovare gli intellettuali nel regime. Escludendo, evidentemente, una posizione allineata alla politica imperante, non rimaneva, per il poeta che il silenzio, «Vorrei / gridare, ma non posso. La tortura, / che si soffre una volta, soffro muto», o una poesia chiusa in se stessa, che si accordasse su un tonalità sommessa, che si rivolgesse al passato o a ciò che, nella realtà quotidiana, non poteva ferire:

Da quando la mia bocca è quasi muta
amo le vite che quasi non parlano.
Un albero; ed appena – sosta dove
io sosto, la mia via riprende lieto -
il docile animale che mi segue.

168 U. SABA, *Quando il pensiero*, UC, cit., p. 490; le precedenti: *Foglia morta*, UC, p. 501; *Caro luogo*, UC, p. 467; *Amico*, UC, p. 470; *Bocca*, UC, p. 466 e *Lavoro*, UC, p. 463.

169 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 307.

170 U. SABA, *I morti amici*, UC, cit., p. 471.

171 A. PINCHERA, *Umberto Saba*, cit., p. 143.

Al giogo che gli è imposto si rassegna.
Una supplice occhiata, al più, mi manda.
Eterne verità, tacendo, insegna.

Ultime cose, insomma, accentua il senso di distacco contemplativo che, come abbiamo visto, caratterizza le liriche di *Parole*. Se queste ultime permettevano, tuttavia, degli slanci vitali in un presente che concedeva ancora le semplici gioie che troviamo, ad esempio, nelle *Cinque poesie per il gioco del calcio*, ora la tragedia storica esclude la possibilità di trovare bagliori di speranza, se non proiettando lo sguardo in un passato che, seppur doloroso, è l'unica dimensione che garantisca delle certezze nella precarietà della realtà presente e della condizione umana. Nell'“inverno” di *Parole* serpeggiava un'aria di primavera, la sofferenza dell'esistenza era mitigata dalla convinzione «che ogni estremo di mali un bene annunci»¹⁷²; con *Ultime cose* l'atmosfera di gelo avvolge interamente la realtà presente, poiché l'inverno, adesso, è l'inverno del mondo intero.

Nel 1938 anche l'Italia, infatti, sulla scia della Germania nazista, promulgò le leggi razziali. Saba, figlio di madre ebrea ma di padre ariano riuscì inizialmente a sottrarsi alle restrizioni più gravi, ma il progressivo peggiorare della situazione lo costrinse a riparare a Parigi alla ricerca di un rifugio per la sua famiglia. Nella capitale francese non ebbe fortuna e, rientrato in Italia, ripose le sue speranze di salvezza in una supplichevole istanza rivolta direttamente a Mussolini, nella quale oltre a sottolineare il suo sangue misto e a ricordare la propria collaborazione al “Popolo d'Italia”, Saba rivendica con fierezza il proprio amore per l'Italia, per il suo popolo e per la sua lingua, identificando nell'attaccamento alla patria la «vena più secreta»¹⁷³ della propria opera poetica. Nemmeno il tono servile, i meriti per la celebrazione artistica del proprio paese, l'accento all'incontro tra i due avvenuto nel '21 a Trieste gli valsero la salvezza. L'atmosfera politica si fece sempre più oppressiva, Saba abbandonò la Comunità israelitica ma rifiutò il battesimo, precludendosi così la possibilità di continuare a gestire la libreria, e nel dicembre 1940 fu costretto a cederne la proprietà al fidato collaboratore e commesso Carlo e a Enrico Ferrari.

Le tante difficoltà e l'apprensione per un futuro che si prospettava quanto mai terribile non poterono che acuire lo sconforto, la paura, la disperazione che avrebbero caratterizzato gli anni a venire. Dopo l'8 settembre 1943 Saba è costretto a fuggire con la famiglia: con l'aiuto di Montale ed altri amici letterati si nasconde a Firenze, vivendo rinchiuso e braccato fino alla liberazione dell'agosto 1944 in ben undici nascondigli diversi. Questi mesi di reclusione forzata rappresentano sicuramente il periodo più drammatico nella sua intera esistenza. Le testimonianze liriche, è facile immaginarlo, furono scarse, l'ispirazione poetica che sempre gli offrì un punto di approdo alla sua

172 U. SABA, *Poesia*, P, cit., p. 447; le precedenti: *Da quando*, UC, p. 481 e *Una notte*, UC, p. 502.

173 STEFANO CARRAI, *Saba*, Roma, Salerno Editrice, 2017, p. 42.

tempestosa navigazione riuscì a stento, in questo frangente, ad emergere dalle macerie che la guerra e le persecuzioni lasciavano dietro di loro: «per risolvere un “fatto”, un avvenimento, in poesia, il calore interno – l'ispirazione – deve essere molto elevato, come quello che occorre agli altiforni per liquefare i metalli. E Saba [...] questo calore non lo aveva»¹⁷⁴.

Cinque liriche compongono *1944*, la sezione significativamente più breve del *Canzoniere*. In *Storia e cronistoria del Canzoniere* Saba sottolinea l'abbattimento fisico e morale che lo colse in maniera sempre più acuta; si sofferma sulle prime due liriche, *Avevo* e *Teatro degli Artigianelli*, ammettendo poi l'affievolimento dell'ispirazione che caratterizza le successive, a sintetizzare una raccolta di poesie di «diseguale valore» nella quale esse sono «progressivamente sempre più stanche»¹⁷⁵. Sin dall'esordio emerge la disperazione della «burrasca ignobile» nella quale si era ritrovato: *Avevo*, in apertura è, come suggerisce il titolo, un malinconico lamento verso tutto ciò che «il fascista abietto / e il tedesco lurco» gli sottrassero. Il poeta è, ancora una volta, alla finestra, ma quell'osservatorio che in altre circostanze gli aveva permesso, come visto, di immergersi nella vitalità del mondo, non è più il vetro trasparente che fungeva da mediatore tra l'isolamento e la partecipazione; rinchiuso, in una situazione in cui anche solo affacciarsi ad una finestra poteva compromettere la sicurezza della sua vita, il vetro diventa opaco, non c'è più, all'esterno, la calda vita con gli uomini e le donne, il mare, l'affollamento euforico delle vie cittadine, c'è solo un dolore acuto, al di qua e al là della barriera che non proietta più sul mondo, ma rinchiude la malinconia, l'amarezza, il timore. Tutto ciò che aveva è perduto. Trieste e i «luoghi / del mondo dove mi salvavo», la libreria, perfino il cimitero dove riposano la madre e i suoi avi non è sicuro di poter raggiungere, e con l'incertezza della tomba anche la morte che tutto oblia non sembra più essere un pensiero consolatore.

...Che ci faccio adesso
che sono vecchio, che tutto s'innova,
che il passato è macerie, che alla prova
impari mi trovai di spaventose
vicende? Viene meno anche la fede
nella morte, che tutto essa risolve.

La morte, in realtà, è il pensiero dominante di Saba in questi mesi. Se le poesie successive ad *Avevo* si soffermano sulla città di Firenze «assorta nelle sue rovine», sul veterano che lento cammina appoggiato al bastone «tra gente che si pigia / in lunghe file alle botteghe vuote», sul

174 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 317.

175 *Ivi*, p. 316.

camino che «vecchio sei come me, sopravvissuto»¹⁷⁶, è la preziosa testimonianza di Ottavio Cecchi a portarci all'interno di uno dei nascondigli della famiglia Saba, allo stato d'animo più autentico che la poesia, in quei mesi, non era in grado di rivelare. Ne *L'aspro vino di Saba* Cecchi racconta la convivenza forzata durante la quale condivise il rifugio con i Saba tra la fine del 1943 e l'inizio dell'anno successivo. Sin dai primi giorni il poeta gli appare distante, chiuso in una sofferenza inconsolabile, lacerato da contraddizioni interne figlie della sua generazione, una generazione fatta di uomini «combattuti tra passato e presente e, ancor più forte, tra presente e futuro, senza radici profonde in nessun luogo e in nessun tempo»¹⁷⁷. La guerra non poteva che acuire questa situazione di precarietà ed insicurezza, in maniera ancora più violenta per un uomo già psicologicamente segnato come Saba. Ecco quindi che l'eterna scissione tra la vita e la speranza di un futuro di pace e la morte come agognato raggiungimento di una quiete eterna sembrò risolversi, in questi mesi più che mai, nella seconda. Essa diventa per Saba «una bella donna», un chiodo fisso, il gesto estremo che occupa costantemente i suoi pensieri, tanto da suscitare talvolta un senso di fastidio in Cecchi: «spesso provavo una risentita antipatia per lui. Era quel suo continuo parlare di morte»¹⁷⁸.

Nelle conversazioni tra i due l'idea, il desiderio, le possibili modalità con cui ottenerla diventano addirittura bellissime: «cosa credi che si provi morendo per fame? [...] Dicono che sia una morte bellissima. Anche la morte per assideramento dicono sia bellissima».¹⁷⁹ Saba toccò, in questo periodo, il punto più buio della propria esistenza: negli ultimi mesi del 1944 preparò il suicidio, ed un'ultima, straziante lettera di quell'anno funesto, indirizzata alla figlia il 31 dicembre, testimonia il culmine della disperazione che lo condusse all'estrema decisione. Tutto è stato predisposto per porre fine ad un passato, ad un presente e ad futuro che gli furono, gli sono e gli saranno avversi. C'è solo un ostacolo tra lui e la sua ultima volontà: la figlia. La lettera non è, infatti, un addio, ma la richiesta di un permesso, la ricerca dell'accondiscendenza della figlia:

ora io ho un modo per mettere un fine a questa atrocità del destino. [...] Mamma tua è d'accordo a non svegliarmi, a trovare una scusa per gli altri; ma tu Linuccia? Questo è il punto che mi angoscia. Pensa se tu dovessi svegliarmi, se dovessi vivere avanti intossicato e senza più nemmeno quella speranza, che si concreta in alcune polverine, che spese una volta, è quasi impossibile, oggi, procurarsele una seconda volta. [...] Ti ripeto: sta tranquilla in questo senso: nulla faccio prima di aver avuta la tua risposta.¹⁸⁰

Come sempre accade nel caso di Saba, anche la più disperata delle situazioni, anche nel buio più profondo nel quale era caduto si poteva intravedere una luce di speranza, di attaccamento alla

176 U. SABA, *Vecchio camino*, 1944, cit., p. 514; le precedenti: *Disoccupato*, 1944, p. 513; *Teatro degli Artigianelli*, 1944, p. 512 e *Avevo*, 1944, p. 509.

177 OTTAVIO CECCHI, *L'aspro vino di Saba*, Roma, Editori riuniti, 1988, p. 52.

178 *Ivi*, pp. 34-35.

179 *Ivi*, p. 21.

180 U. SABA, *La spada d'amore*, cit., pp. 121-122.

vita. Qui, assume le sembianze della figlia, configurandosi come l'impossibilità di fare qualcosa contro se stesso senza avere avuto prima la sua approvazione. Accanto a Linuccia c'è, però, a ben vedere, anche un altro deterrente: la paura. Il pensiero di essere da lei svegliato e di “vivere avanti intossicato” rivelano il timore della sofferenza che da questo estremo passo sarebbe potrebbe derivare. Già a Parigi, d'altro canto, Saba si era rivolto ad uno psicanalista, il dottor Allendy, affinché gli indicasse un modo per suicidarsi che fosse indolore.

Anche nel momento in cui più si avvicinò alla morte, insomma, un filo invisibile lo trattene alla vita, anche quando il dramma di una tormentata esistenza sembrò giungere al capolinea egli non seppe abbandonarsi. Poco importa se a frenarlo e a salvarlo fossero di volta in volta il timore, l'amore per le donne della sua vita, il sollievo dato dall'arte o il fatto che egli avesse, come confida ad Alberto Carocci «per colmo di sventura [...] un'inibizione al suicidio»¹⁸¹, perché in fondo questi fattori si combinano nella determinazione di quello che fu il vero impedimento al suicidio: l'amore per la vita, anche quando sembrava indegna d'essere vissuta, quando tutto attorno crollava e le macerie del passato e del presente schiacciavano la visione di un futuro migliore.

Un ricordo di Mario Spinella, che conobbe Saba proprio nei sofferti anni fiorentini, ci offre una preziosa testimonianza riguardo a ciò che il poeta seppe trasmettere alle persone a lui vicine anche in un'esperienza tanto traumatica, riportandoci il ritratto di una persona che, nonostante il dolore patito e lamentato, riuscì sempre a comunicare valori positivi, segno inequivocabile di una tensione alla vita, nei suoi significati più semplici ed autentici, che, se nel poeta doveva sempre fare i conti con un radicato pensiero di angoscia e morte, appariva in tutta la propria forza agli occhi di chi gli stava accanto:

Si usciva dalla sua casa, dopo tante ore, riscaldati dalla sua virile gentilezza come da un fuoco: la tremenda necessità della lotta appariva sino in fondo per quello che era, una triste necessità, un dovere, un modo ineluttabile di partecipare alla sofferenza comune. Ogni retorica era spenta dal guizzo della sua ironia: ci si ritrovava soli a meditare su un destino che era comune a tutti gli uomini, nel momento della grande tragedia della guerra. Esule dalla sua città, perpetuamente in pericolo, lontano dalle cose più care, il poeta continuamente tornava con le sue parole ai problemi più generali, in un momento in cui sopravvivere sembrava il culmine o il termine del pensiero dei più. [...] Altri potrà dire quanto di questo senso lucido del reale, della sua umanità, della ricchezza di sofferta esperienza che era in lui, sia divenuta compiuta poesia nella sua opera. Certo chi lo conobbe non può non amare l'uomo Saba, non ricordarlo con la sua alta figura ripiegata, quasi a meglio ascoltare, lo sguardo vivo, il sorriso sottile dell'intelligenza.¹⁸²

181 M. LAVAGETTO, *Per conoscere Saba*, cit., p. 382.

182 MARIO SPINELLA, *Umberto Saba e la resistenza*, in «Galleria», a. X, nn. 1-2, gennaio-aprile 1960: *Omaggio a Umberto Saba*, cit., pp. 174-175.

2.8 L'ultima stagione poetica: l'approdo alla *Grazia* del mondo

Ho scritto *fine* al mio lavoro; messo,
diligente scolaro, in bella, pagina
dopo pagina.

Una breve sezione, composta da sei liriche, separa 1944 da *Mediterranee*. La strofa riportata fa parte di *La visita*, testo che Saba indica come «l'ultima del Canzoniere»¹⁸³: essa avrebbe dovuto essere la conclusione del racconto in versi di una vita, un congedo che tirasse le somme della sua esistenza e della sua poetica. L'ultima strofa, tuttavia, più che un estremo saluto appare come l'affermazione della vitalità di un'arte che non vuole esaurirsi in se stessa ma continuare a esistere.

È tardi. Affronto lietamente il gelo
di fuori. Ho in cuore di una vita il canto,
dove il sangue fu sangue, il piano pianto.
Italia l'avvertiva appena. Antico
resiste, come quercia, allo sfacelo.

Il “canto antico” resiste: sopravvive allo “sfacelo”, non vuole abbandonarsi ad un commiato. Espressione di un animo che ora affronta il gelo della realtà “lietamente”, la sua poesia, infatti, non solo resiste ma si rinnova: nel 1945 nascono *Mediterranee*, una raccolta costruita su una personale rivisitazione del mito classico. Sin dal primo testo è ripreso il binomio attorno al quale si articolava la chiusa di *La visita*, «lietamente-antico»: «per una donna lontana e un ragazzo / che mi ascolta, celeste, / ho scritte, io vecchio, queste / poesie. Ricordo, / come in me lieto le ripenso, antico / pugile». Sono queste, infatti, le direttrici dell'ultima stagione poetica di Saba: temi, immagini, personaggi antichi si stagliano ora su una scena che sembra comporsi su uno sfondo di calma accettazione, inframezzata, a tratti, da un senso di pacata gratitudine alla vita, o, comunque, da una raggiunta capacità di accoglimento di quanto, nel bene e nel male, essa abbia potuto offrirgli. Già in *Ultime cose* ne troviamo un indizio: «Fu il destino, e l'accetto. Non gli faccio / mal viso, non mi lagno / come nella chiassosa giovinezza»¹⁸⁴; ancora, nel passo citato di *Storia e Cronistoria del Canzoniere*, a proposito di *La visita*, afferma che in quest'ultima «Saba esalta il proprio destino, riconosce di aver bene spesa la propria vita»¹⁸⁵.

La poesia nata negli anni immediatamente successivi allo sfacelo della seconda guerra

183 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p.322.

184 U. SABA, *Partita*, UC, cit., p. 474; le precedenti: *Entello*, M, p. 529, *La visita*, V, p. 525.

185 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 324.

mondiale riprende ed accentua questi accenni di una raggiunta saggezza che gli permette di volgere lo sguardo alle antichità classiche che fa proprie attraverso un'estatica calma. Superata, infatti, la bufera del conflitto Saba, si trasferì a Roma adoperandosi per la pubblicazione della propria opera e nella capitale visse, come confidò in una lettera del 1948 a Vladimiro Arangio-Ruiz, «il periodo più felice della mia vita»¹⁸⁶. *Mediterranee* testimoniano questo senso di serenità, la compostezza di una quiete sorta dopo il frastuono della follia fascista: la ripresa della vita in un'atmosfera di speranza che accompagna la fine dell'incubo si riflette nelle liriche che, in accordo con il tentativo di rinascita del mondo, si rinnovano concedendo ampi spazi a personaggi della mitologia classica.

La raccolta si apre con l'apparizione dell'Entello di Virgilio, il pugile che dopo aver vinto «l'ultima volta ai fortunosi giochi d'Enea», si ritira dalle competizioni: «“Qui – disse – i cesti, e qui l'arte depongo». In accordo con la consueta continuità tematica che lega le sezioni del *Canzoniere*, Saba veste i panni di questo antico lottatore, che «Era un cuore gagliardo ed era un saggio», ribadendo la volontà di congedarsi dalla musa dopo aver affrontato, e vinto, l'ultima terribile battaglia. Il tentativo di appropriarsi del destino di Entello e scrivere la parola fine al proprio lavoro però, come abbiamo visto, sfuma: il canto non si esaurisce, ma risorge sulle macerie del passato intonando ora una serena accettazione della vita. Così, accanto ai quadretti dedicati a Ganimede, Narciso e Telemaco, Saba si rivolge alla propria musa con il senso di gratitudine che prova un assetato nei confronti della fonte che lo rigenera attraverso il dono di quei canti «Antichi come lui, come te nuovi». Rifiorisce l'accostamento a lui caro tra sé e Ulisse che racchiude il significato della raccolta nella sua collocazione storica: l'ebreo perseguitato, che deve fuggire dalla sua città per sperare di sopravvivere, che vaga con nel cuore la nostalgia della terra natia accompagnata da una speranza mai doma; Ulisse, ora, è provato dalla durezza degli accadimenti, «si leva laggiù da un triste letto» con un senso di stanchezza fisica e morale, la sua patria è ancora lontana, però non si arrende: «Oggi il mio regno / è quella terra di nessuno. Il porto / accende ad altri i suoi lumi; me al largo / sospinge ancora il non domato spirito, / e della vita il doloroso amore»¹⁸⁷.

È, infatti, questo doloroso amore per la vita che lo fa, ancora una volta, poetare, ispirando una musa che non può sottostare all'imposizione del silenzio: «Antico mare perduto... Pur vuole / la Musa che da te nacque, ch'io dica / di te, col buio alle porte, parole». Non poteva che nascere in questo clima di raggiunta consapevolezza del potere e del ruolo salvifico della propria arte una delle liriche più celebri sulla definizione della propria poetica, *Amai*:

Amai trite parole che non uno

186 M. LAVAGETTO, *Per conoscere Saba*, cit., p. 389.

187 U. SABA, *Ulisse*, M, cit., p.556; le precedenti: *Mediterranea*, M, p. 541, *Tre poesie alla mia Musa*, M, p. 530 e *Entello*, M, p.529.

osava. M'incantò la rima fiore
amore;
la più antica difficile del mondo.

Amai la verità che giace al fondo,
quasi un sogno obliato, che il dolore
riscopre amica. Con paura il cuore
le si accosta, che più non l'abbandona.

Amo te che mi ascolti e la mia buona
carta lasciata al fine del mio gioco.

Ho riportato il testo nella sua interezza, nonostante la notorietà di questi versi, poiché in essi troviamo, oltre all'esplicazione dei valori e delle caratteristiche dell'arte di Saba, un significato più profondo che esprime e sintetizza ciò che il mio lavoro sta tentando di mettere in luce. Abbiamo osservato all'inizio di questo capitolo come la nascita della poesia sia avvenuta per Saba all'ombra della madre, in un clima di timore e trasgressione, come necessaria espressione del proprio, muto, dolore; progressivamente si sono rilevati i tentativi di ricomposizione dei tasselli discordi dell'esistenza attraverso un cammino che nella propria radicata sofferenza non ha mai abbandonato l'amore per la vita, la convinzione che vi dovesse essere, anche per un animo profondamente tormentato come il suo, una fonte di felicità, la speranza di una quiete che sapesse accordare le voci contrastanti del cuore.

Ecco che ora Saba approda, dopo tanto doloroso peregrinare, alla propria verità; volge lo sguardo all'indietro e scopre, attraverso la rivendicazione della semplicità e dell'autenticità della propria arte, la necessità del dolore, scopre che le contingenze che hanno fatto della sua vita un percorso tutto in salita possono essere subimate nell'arte e devono essere pacatamente accettate, perché adesso l'approdo alla saggezza che tutte le sue esperienze di vita hanno forgiato gli concede un'ultima, fondamentale, consapevolezza: l'esistenza, cioè, de «la mia buona / carta lasciata al fine del mio gioco»¹⁸⁸. L'affermazione che chiude la lirica condensa i tanti accenni che abbiamo trovato nei versi che prima auspicavano e progressivamente davano una forma sempre più definita all'idea di un'esistenza che avrebbe saputo, al suo culmine, rasserenarsi, sancendo la possibilità di una redenzione che riscattasse tutto il male sofferto. Per questo *Amai* non è solo una lirica che, nella bellezza della sua semplicità, dà una definizione della poetica sabiana, ma è un testo che contiene la storia di un percorso, poetico e biografico, fino al suo termine ultimo:

C'è qui il senso (manifesto dall'anafora e dall'opposizione passato/presente: “amai” / “amo”) di una continua ostinata ricerca di una ragione che garantisca nel tempo la validità e la necessità di una singolare esperienza; e a questa ricerca collabora (o da essa deriva) la memoria mitizzante del poeta, che dunque nel mito

188 U. SABA, *Amai*, M, cit., p. 538; la precedente: *Ebbri canti*, M, p. 543.

trasferisce ed esprime la piena consapevolezza di sé, la certezza di aver raggiunto alla fine le radici antiche, vitali (e cioè i motivi: la ragione, appunto) della propria esistenza e della propria esistenza tra gli uomini.¹⁸⁹

«Avevo Roma e la felicità»¹⁹⁰ scrive Saba in *Gratitudine*, ma come spesso accadde nella sua vita, gli avvenimenti esterni contribuirono ad intaccare il momento di serenità: l'euforia del dopoguerra e la vittoria nella battaglia della sopravvivenza cedettero presto il passo alle urgenze di un paese da ricostruire e di un'identità da ritrovare. All'entusiasmo per la libertà ritrovata subentra presto un senso di stanchezza e di solitudine che fiaccano le aspettative che il termine del conflitto aveva proiettato su un futuro da ricostruire. A ciò si aggiunge la delusione per la situazione di Trieste: il silenzio che avvolge l'opera di Saba nella sua decantata città, l'incertezza sulla sua sorte divisa tra Italia e Jugoslavia ed il nuovo corso politico con la sconfitta delle sinistre nelle elezioni del 1948 acuiscono lo sconforto e la rabbia. «Trieste è ignobile» scrive a Vittorio Sereni nel marzo del '48, rincarando la dose in un'altra lettera dello stesso anno inviata da Milano al giovane amico Federico Almansi: «non so pensare a Trieste se non come a un campo di concentramento. Qui c'è tanto amore per me quanto odio c'è a Trieste»¹⁹¹. Sono i carteggi di questi anni a testimoniare il risvolto più intimo della sofferenza di un uomo che ovunque volga lo sguardo percepisce un senso di inabitabilità in un mondo ostile: «Quello che ho fatto – o meglio scritto – rappresentava allora per me una necessità. Ricordare il *Canzoniere* – oggi come oggi – mi fa male. [...] Nulla, assolutamente nulla di quello che un tempo ho amato è rimasto in piedi: non c'è intorno a me (come a tutti) che odio e furore»¹⁹² scrive a Nora Baldi nel 1950 e, qualche anno dopo, confiderà alla stessa «Non ho più Eros per niente e per nessuno, vedo la mia poesia come un “peccato”[...]; mi odio e mi disprezzo»¹⁹³.

L'immagine che queste lettere ci lasciano, insomma, è quella di un uomo giunto alla fine della sua battaglia con la vita, che, a differenza dell'Ulisse di *Mediterranee*, ammaina le vele e come il suo Entello depone le armi e si rassegna a sopportare gli ultimi anni della propria esistenza. Eppure, come già in *Mediterranee*, Saba rompe il voto del silenzio e lo fa in una maniera straordinariamente nuova. A proposito della genesi di *Uccelli*, liriche nate da uno stato di grazia sopravvenuta in un momento in cui si sentiva «morire alle cose», egli parla di un «miracolo».¹⁹⁴ Ci ha sempre abituato a prendere con cautela talune sue dichiarazioni (si pensi, a titolo esemplificativo, a quante volte ha sostenuto di aver messo fine al proprio lavoro, salvo poi arricchire il *Canzoniere* di nuovi canti), eppure in questo caso il sostantivo non pare un'esagerazione o una forzatura, perché

189 A. PINCHERA, *Umberto Saba*, cit., pp. 147-148.

190 U. SABA, *Gratitudine*, M, cit., p.546.

191 U. SABA, *La spada d'amore*, cit., pp. 191-195.

192 U. SABA, *Lettere a un'amica*, cit., p. 20.

193 *Ivi*, p. 77.

194 U. SABA, *Prefazione ad «Uccelli»* (1950), in *Tutte le poesie*, cit., p. 569.

Uccelli un miracolo lo sono davvero, e lo sono non tanto per la concessione di un'ultima ispirazione poetica in uno stato psico-fisico così drammatico, quanto per l'oggetto del canto, o meglio, per il significato che esso assume. Analizzando l'intera opera in versi abbiamo constatato come anche nelle situazioni più avverse Saba non si abbandonasse mai in maniera totale allo sconforto ma come, anzi, coltivasse sempre un barlume di speranza, inframezzasse le note di più acuto dolore con un tenace attaccamento alla vita e ai suoi valori. Eppure, nei momenti di maggiore difficoltà, peggiorati da un aggravarsi della malattia nervosa, la convinzione della forza della vita si faceva più labile, ed emergeva in sporadici accenti inseriti in un'atmosfera di cupa sofferenza. Con *Uccelli* assistiamo ad un'ultima evoluzione di questo atteggiamento espressivo che segna una vera e propria svolta: queste liriche segnano infatti l'approdo alla capacità di cantare l'amore nel dolore. Non si intende l'atteggiamento generale, che d'altra parte sempre si riscontra in Saba, di riuscire a poetare anche in situazioni di abbattimento fisico e morale, ma il fatto che ora riesce a subordinare la sofferenza alla celebrazione della vita. Mai, prima, era riuscito a cantare l'amore, e solo l'amore, quando si percepiva «morire alle cose»; vi si aggrappava tenacemente, ma il patimento era troppo grande e troppo intenso per non risultare preponderante. Adesso, invece, quell'Eros, che sostiene averlo abbandonato, diventa una forza travolgente, che non solo gli permette, ancora una volta, di poetare, ma gli fa, soprattutto, comporre testi avvolti in un'atmosfera di serenità, di gratitudine, di dolcezza. Perché le liriche di *Uccelli*, e quelle di *Quasi un racconto*, che si modulano sulla stessa tonalità, non sono solo l'ultimo conforto di un uomo ormai vecchio che attende una fine così lungamente citata e invocata, ma la celebrazione della vita: non deve ingannare il fatto che quest'ultima sia affidata alla descrizione della vita e delle abitudini di semplici animali come gli uccelli, poiché come sempre accade in Saba è nella descrizione delle situazioni, degli oggetti e delle tematiche più umili che trae origine l'esaltazione dei valori più puri, dei principi fondanti e basilari dell'esistenza.

Già nella precedente *Epigrafe*, d'altro canto, troviamo, a dispetto della malattia e della sofferenza degli ultimi anni, uno splendido esempio di canto d'amore. In *Vecchio e giovane*, infatti, Saba torna alla familiare dimensione narrativa per fermare in un quadretto il rapporto di intimo affetto e dolcezza che lega i due protagonisti: un bambino, che «fiducioso / mette la sua manina » in quella del vecchio poeta, il quale lo addormenta, con una ninna nanna che calma il primo e lascia sveglio, ed inquieto, il secondo. «[...] parvenza / d'angelo ancora. Nella tua impazienza, / cuore, non accusarlo. Pensa: È solo; / ha un compito difficile; ha la vita / non dietro, ma dinanzi a sé. Tu affretta, / se puoi, tua morte. O non pensarci più». ¹⁹⁵ È, questa, una poesia, estremamente difficile nell'apparente semplicità. Evidentemente il racconto lascia spazio a diverse interpretazioni di

195 U. SABA, *Vecchio e giovane*, E, cit., p. 560.

carattere psicologico: nell'atteggiamento del bambino, « “Adesso basta – diceva a un tratto; spegniamo, dormiamo.” / E si voltava contro il muro» sembra echeggiare la precedentemente citata sentenza del *Piccolo Berto* «Io sono / - rispose – un morto. Non toccarmi più», Stefano Carrai sostiene la lirica incentrata sull'amore efebico di Saba nei confronti del giovane amico Federico Almansi; ancora, è agevole scorgere un possibile collegamento tematico con il rapporto omosessuale che vivrà Ernesto nell'omonimo racconto cui Saba inizierà a lavorare dagli anni '50. Posto, quindi, che il testo si presta con ogni probabilità a una lettura che tenga conto delle rilevanti implicazioni di carattere psicologico e biografico, ciò che preme sottolineare, a prescindere dal substrato nel quale affonda le radici, sono i sentimenti in esso espressi: c'è un senso di amore paterno, un atteggiamento di benevola protezione di un uomo anziano nei confronti di una piccola creatura, per la quale emerge una finale pietà al pensiero della solitudine del bambino cui si prospetta la vita come un compito difficile. «Qui si tratta della resa dei conti, dell'estrema verifica che un uomo compie sulla somma di una vita, è la moneta fatta suonare per riconoscere la bontà di tutta la sua opera. Dell'antico è rimasto il cuore [...]. Ed è al cuore che appartengono i suoi scatti (non sono ribellioni, sono croci del cuore) come questo finale di *Vecchio e giovane* [...] che soltanto da uno sconfinato amore poteva essere dettato»¹⁹⁶

È proprio la forza di questo amore antico e mai sopito per la vita in ogni sua manifestazione il principio fondante delle ultime raccolte di Saba, queste le emozioni che anche degli uccelli nella loro condizione di reclusi in gabbia sapranno trasmettere, poiché ciò che ispira, nuovamente, la sua musa, non è solamente la bellezza dei piccoli animali ma, in maniera duplice, la vitalità che essi esprimono nella semplicità dei loro atti e dei loro istinti, ed il sentimento di tenera benevolenza e la volontà di prendersi cura di loro.

Se leggi questi versi e se in profondo
senti che belli non sono, son veri,
ci trovi un canarino e TUTTO IL MONDO.

Gli animali diventano simbolo del mondo intero, esemplificazione di atteggiamenti e valori che sono propri dell'esistenza in senso lato, o meglio dell'idea di vita che Saba ha sempre intimamente coltivato, quella cioè tenacemente convinta della forza dell'amore, della fratellanza, dell'unione, della condivisione. «Tutto il mondo» diventa l'affetto del pettirosso che si prende cura della compagna portando nutrimento a lei e al nido, «la bella / stagione, il cielo tutto suo l'inebriano / e la moglie nel nido», le cure dell'«ornitologo pietoso» che raccolse un rosignolo «espulso dal nido», «in salvo lo portò con il timore / che gli mancasse per via» e lo allevò fino a

196 F. PORTINARI, *Umberto Saba*, cit., p. 227.

restituirgli la libertà, la semplice bellezza del volo delle rondini che come una danza riesce ad alleviare la solitudine della vecchiaia; è il canarino che, seppur rinchiuso in una gabbia, è «pago a due foglie di radicchio», è la gratitudine degli animali verso chi li cura, «contentezza provano / che m'occupi di loro, e quella esprimono, / se intendo il caro linguaggio, in sommessi / brevi trilletti»¹⁹⁷.

«Tutto il mondo» racchiude insomma l'essenzialità di inclinazioni e comportamenti in cui Saba ha sempre creduto, e che ora, divenuto il «vecchio» che «sa più cose, ed adora la purezza» riesce a cogliere e cantare anche nella sofferenza e nella solitudine, perché:

Mettere assieme i più strani animali
(intendo strani l'uno all'altro) e scrivere,
solo e con loro, qualche favoletta.

È questo il sogno della mia saggezza
ultima. [...]

Saba è giunto, infine, alla calma accettazione di una esistenza paga di poche semplici cose, «fumare / la mia pipa in silenzio come un vecchio / lupo di mare», e, soprattutto, alla sua saggezza, alla convinzione, cioè, della forza di un amore che, nelle sue varie forme e sfaccettature, permea un mondo che gli è sempre apparso ostile, e che sia sempre possibile trovare un motivo che renda la vita degna di essere vissuta, «che ancora esiste la Grazia, e che il mondo / - TUTTO IL MONDO – ha bisogno d'amicizia»¹⁹⁸.

Nonostante la solitudine, condizione costantemente rimarcata in queste liriche, e a dispetto della malattia, la saggezza forgiata dall'età e dalle esperienze e la convinzione del potere dell'Eros che unifica e muove il mondo conducono Saba ad una verità cui allude ripetutamente («È tutto vero» ripete per due volte nell'omonima poesia, i versi «son veri» sostiene nel testo che apre *Quasi un racconto*) e che rafforza attraverso il duplice ricorso ad una grafia maiuscola («ci trovi un canarino e TUTTO IL MONDO», «- TUTTO IL MONDO – ha bisogno d'amicizia»), quasi a voler rimarcare la forza e la convinzione della scoperta. Saba soffre ancora, il senso di inabitabilità nel mondo è sempre acuto, si sente un «inerme / escluso», «stanco a morire», il cuore come trafitto «da una punta acuta / come un rimorso»¹⁹⁹; eppure l'ultimo canto non è una resa, non è solo una pacata accettazione del proprio destino come potrebbe apparire leggendo la chiusa di *Momento*, «A cosa / mai mi ha servito l'esperienza? A vivere / pago a piccole cose onde vivevo / inquieto un tempo»,

197 U. SABA, *Nostalgia*, QR, cit., p. 617; le precedenti: *Uccello in gabbia*, QR, p. 592, *L'ornitologo pietoso*, U, p. 575; *Pettiroso*, U, p. 571 e *Al lettore*, QR, p. 589.

198 U. SABA, *Quasi una moralità*, QR, cit., p. 596; le precedenti: *Cielo*, QR, p. 572, *Sogno*, QR, p. 611 e *Ai miei modelli*, QR, p. 615.

199 U. SABA, *Invio*, QR, cit., p. 602; le precedenti: *È tutto vero*, QR, p. 623, *Libreria antiquaria*, QR, p. 590.

perché la vita che ha sempre cercato attorno a sé, sembra ora offrirsi spontaneamente, nella purezza che sempre ha celebrato: attraverso le «Creature / di Dio e del sole», che, volando «sopra le miserie umane» come dei messaggeri celesti, «immuni di riguardi e di pudori, dicono la vita / e le sue leggi. (Ne dicono il fondo)»²⁰⁰. Il fondo della legge della vita non è altro che la Grazia, l'amore che al culmine della sua esistenza gli si manifestò come «un miracolo» attraverso la bellezza e la semplicità dei suoi uccelli e dei loro gesti d'amore. Attraverso, insomma, animali che custodiscono quella verità che, come dimostrato nel percorso sin qui seguito, Saba ha sempre intimamente cercato, coltivato, difeso, e che al termine del suo viaggio, si rivela nelle creature che diventano

un'epifania, [...] la rivelazione, o la conferma, di un mondo che porta con sé il conforto di alcune verità semplici e grandi. Essi dicono in sostanza che amore è volontà di vita, che la vita non esiste fuori dell'amore; che vivere, dunque, significa consentire all'amore. A questo consenso Saba dà un nome: è la Grazia.²⁰¹

200 U. SABA, *L'uomo e gli animali*, SP, cit., p. 633; le precedenti: *Ai miei modelli*, QR, p. 615, *Risveglio*, QR, p. 599 e *Momento*, QR, p. 608.

201 A. PINCHERA, *Umberto Saba*, cit., p. 161.

CAPITOLO TRE: L'AMORE PER LA VITA

Nel precedente capitolo l'analisi dell'esperienza poetica e biografica di Saba dal punto di vista del dolore sofferto, ha messo in luce un percorso che, prendendo avvio da profonde fratture, incomprensioni, afflizioni e solitudine, ha conosciuto una progressiva evoluzione che, attraverso un cammino fatto di costanti crisi e guarigioni, di speranze e disillusioni, di nostalgiche regressioni al passato e ottimistici slanci al futuro, ha condotto l'uomo e il poeta ad un finale sentimento di gratitudine per la vita e di celebrazione dell'amore che muove il mondo. Il punto di arrivo di questo cammino è l'approdo a delle verità che, abbiamo visto, emergono costantemente nell'opera sabiana e acquistano via via una forza e una determinazione sempre maggiori, fino alla piena consapevolezza dell'amore per la vita.

Nel 1928 Saba scrive a Nino Curiel: “Eppure la vita non va disprezzata: essa mi si presenta qualche volta nell'immagine di una fanciulla, alla quale, prima di accomiarsi, si vorrebbe e dovrebbe baciare le ginocchia”¹. In questo breve passo è racchiuso il significato primo dell'esperienza di Saba, l'espressione del radicato attaccamento alla vita che diventa il motore della sua poesia. In questo capitolo passeremo perciò all'analisi degli slanci vitali che abbiamo visto affiorare anche nelle situazioni più cupe, il risvolto ottimistico dell'animo di Saba che ne ha fatto un poeta capace di cantare l'amore nonostante le profonde afflizioni patite. La personificazione della vita nella fanciulla cui bisogna essere riconoscenti è, infatti, solo una delle molteplici forme attraverso le quali essa si manifestò a Saba. La convinzione del valore dell'esistenza, infatti, si articola in svariate espressioni e sfumature: dall'aver conservato la parte fanciullesca che gli permette di osservare il mondo con un senso di meraviglia proprio degli occhi di un bambino alla compassione e all'affetto per tutte le creature viventi; dalla radicata speranza di un domani migliore ad un senso di fratellanza con gli uomini, dalla costante ricerca di affetto e comprensione alla volontà di prendersi cura delle persone amate. Sono, queste, tutte declinazioni di quel sentimento che lo condurrà all'accettazione e alla sublimazione del dolore attraverso una poesia che, in ultima analisi, diventa un inno alla vita:

Poi la vita mi prese, che sublima,
se non stronca, il dolore;
con le sue mani mi prese spietate
e benedette; e da me s'ebbe alate
fra i tormenti parole, s'ebbe amari

1 U. SABA, *La spada d'amore*, cit., p. 97.

rimbrotti; udire ella non parve alcuna
di mie querele umane,
prese vie strane,
e a mèta mi portò cui vengon rari.²

3.1 Guardare il mondo con gli occhi di un bambino

Nella disamina del dolore siamo partiti dall'aspetto autobiografico, e in particolare dall'analisi dell'infanzia del poeta, per l'evidente rilevanza che quest'ultima ha assunto nella definizione del suo tormentato universo psicologico. In maniera parallela anche questo capitolo prenderà le mosse dallo stesso tema, in maniera, però, opposta, analizzando cioè i risvolti positivi che la componente fanciullesca proietta sulla vita e sull'opera di Saba. Se, infatti, i primi anni di vita trascorsi nel segno di tristezza e frustrazioni rappresentano l'origine delle sue fratture e della sua malinconica visione della vita, gli stessi costituiscono anche un retaggio da cui Saba seppe trarre la sua personalissima sensibilità, la necessità di sentirsi amato, lo sguardo meravigliato davanti agli aspetti più umili e semplici della vita e l'animo incline a cantarne la purezza. Da quell'infanzia così carica di pesi Saba seppe, insomma, trarre una delle direttrici nel modo di vedere, ed intendere il mondo: la capacità di guardare e sentire con gli occhi e il cuore di un bambino. È una peculiarità sulla quale Saba ha costruito la sua arte, ben consapevole del profondo legame che intercorre tra poesia e infanzia e di come la seconda sia base fondante della prima. Abbiamo visto precedentemente, leggendo *Il piccolo Berto*, la convinzione di Saba della necessità di mantenere viva l'infanzia per alimentare la propria arte; la relazione tra le due componenti, però, va oltre il caso specifico, connesso alle personali fratture, e può essere estesa generalmente all'attività del poeta, come sottolinea a più riprese: «Il poeta» afferma nel discorso per la laurea *honoris causa* «è un bambino che si meraviglia di quello che accade a lui stesso diventato adulto».³ In *Storia e cronistoria del Canzoniere*, a proposito della genesi di *Parole*, Saba torna sul concetto con un'affermazione che, nascosta da un velo di ironia, cela la stessa convinzione: «si sa che i poeti sono – qualunque sia la loro età e la loro esperienza – come i bambini: invidiosi uno dell'altro»⁴.

Quali implicazioni ha, dunque, nell'arte di Saba la sopravvivenza della parte fanciullesca? Nel citato discorso per la laurea il poeta lo spiega chiaramente:

2 U. SABA, *Giovanezza*, TP, cit., pp. 185-186.

3 U. SABA, *Discorso della laurea* (1953), in *Tutte le prose*, cit., p. 1046.

4 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 281.

Rimane quindi nell'intimo della sua natura molto, troppo, della prima infanzia, della preistoria sua e del mondo. Tutto questo è fonte per lui di debolezze e di smarrimenti infiniti. Per quanto sia, d'altra parte, diventato adulto, abbia, nei casi più fortunati, sviluppato perfino un carattere, un poeta soffre sempre di attaccamenti eccessivi al passato, che gli rendono la vita più difficile che agli altri uomini, i quali o non li hanno, o si comportano come li avessero superati⁵.

È una spiegazione ineccepibile, modellata evidentemente sulla sua esperienza personale, e forse per questo, accanto all'innegabile verità, vi si può scorgere un peccato di incompletezza: concentrandosi infatti sugli smarrimenti e su un passato difficile che nel poeta riaffiora costantemente, l'affermazione di Saba non tiene in considerazione il risvolto della medaglia, quanto cioè, l'infanzia determini in senso positivo l'attività di poeta. La peculiare sensibilità di quest'ultimo, infatti, non si determina solo in relazione ad un passato che rivive alimentando una sofferenza più acuta rispetto a quella degli altri uomini, ma è anche espressione della purezza emotiva del bambino e del suo modo di rapportarsi al mondo. In questo senso, il poeta non sarà tale solo in virtù della debolezza che gli fa percepire una sorta di ostilità nel mondo e lo porta a rivolgersi al passato e a cantarne il dolore, ma diventa un uomo, che proprio come un bambino, volge al mondo uno sguardo di meraviglia: è in grado di cogliere la bellezza negli aspetti più umili e, mosso da un senso di compassione per le vicende umane, ha un intimo bisogno di affetto che lo porta a credere fortemente negli uomini e nel senso di fratellanza che li lega.

Potremmo dire, in un certo senso, che la sensibilità del poeta, come lo costringe a soffrire in maniera più intensa per situazioni ed afflizioni che altri percepiscono più lievemente, allo stesso modo lo conduce alla peculiare capacità di trovare la bellezza e l'amore negli aspetti della realtà che ai più possono apparire banali. Proprio su questa duplicità poggia intera l'opera di Saba, su essa si modella una poetica che tanto canta un dolore radicato quanto celebra la vita che vede esprimersi attorno a sé. Si pensi ai sentimenti espressi in *Casa e campagna*, raccolta nella quale ogni forma di vita sembra ispirare la sua musa: dall'arboscello che stimola « pietà / forse di tutti quei candidi fiori / che la bora gli toglie; e sono frutta, / sono dolci conserve / per l'inverno quei fiori che tra l'erbe / cadono», alla celebre «capra dal viso semita» che sembra condividere con il poeta un pianto antico, «Quell'uguale belato era fraterno / al mio dolore»; ancora, nella celebrazione della maternità di *A mia moglie*, solo l'occhio di un bambino poteva cogliere e cantare la vita attraverso il paragone con la «bianca pollastra», la giovenca «libera ancora e senza / gravezza, anzi festosa», la cagna «che sempre tanta / dolcezza ha negli occhi», la coniglia che il pelo «si strappa di dosso, / per aggiungerlo al nido», «la rondine / che torna in primavera» o «la provvida / formica».

Ad un'altra capretta è dedicata una delle favolette di *Cose leggere e vaganti*: «Al tempo che ancor rara è sulla balza / la verde erbetta, / sui piè diritta all'arboscello s'alza / gentil capretta; / e

5 U. SABA, *Discorso della laurea*, cit., pp. 1046-1047.

spia se più non sono i rami bassi / di gemme spogli. / Ah foss'io una capretta, e mordicchiassi / altri germogli!»⁶ Non è un caso che l'animale faccia qui la propria ricomparsa, perché *Cose leggere e vaganti* è, assieme a *Casa e campagna*, una delle raccolte in cui la componente infantile emerge con maggiore nitidezza: in essa, infatti, l'euforia del dopoguerra si mescola all'osservazione meravigliata del mondo da parte del bambino, che si sofferma su una quotidianità che nelle piccole e semplici cose diventa motivo di felicità.

In quel momento ch'ero già felice
(Dio mi perdoni la parola grande
e tremenda) chi quasi al pianto spinse
mia breve gioia? Voi direte «Certa
bella creatura che di là passava,
e ti sorrise». Un palloncino invece,
un turchino vagante palloncino
nell'azzurro dell'aria, ed il nativo
cielo non mai come nel chiaro e freddo
mezzogiorno d'inverno risplendente.

Essere bambino è, infatti, anche sinonimo di ricerca di leggerezza, della capacità di coglierla a dispetto dei pesi del mondo, della tenace volontà di raggiungere una dimensione di levità che escluda i fantasmi del passato e risolva, per un momento, i contrasti, perché «la storia di Saba è la storia di un'instancabile [...] approssimazione alla leggerezza, caparbiamente voluta [...] da un poeta “fanciulletto”»⁷.

La fascinazione delle *Cose leggere e vaganti* sarà allora il motivo fondante della sezione, nella quale non a caso troviamo ripetuti e costanti riferimenti ai bambini: dalle quattro favolette, ai *Fanciulli al bagno*, dai due quadretti *Ritratto della mia bambina* e *Sopra un ritratto di me bambino*, alla citata *Mezzogiorno d'inverno* nella quale la felicità della visione del bimbo e del suo palloncino trasformano la realtà cittadina, «cielo con qualche nuvoletta bianca, / e i vetri delle case al sol fiammanti, / e il fumo tenue d'uno due camini, / [...] tutte le cose» nelle «divine cose». Dopo i patimenti del primo conflitto mondiale è, insomma, l'emersione della componente infantile ad ispirare nuovamente la sua musa: «Aveva voglia cioè di divertirsi e di giocare»⁸ ricorda Carimandrei, parafrasando, di fatto, l'ultima terzina di *Sopra un ritratto di me bambino*:

che sì, il volto è mutato, ed il dolore
ci separano e gli anni; ma nel cuore
lo so, lo sento, ancor, bimbo, son quello.

6 U. SABA, *Favoletta*, CLV, cit., p.202; le precedenti: *A mia moglie*, CC, pp. 74-76, *La capra*, CC, p. 78 e *L'arboscello*, CC, p.73.

7 M. PAINO, *La tentazione della leggerezza. Studio su Umberto Saba*, cit., p. 6.

8 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 179.

La stessa meraviglia per la vita nei suoi aspetti più umili è quella che troviamo nelle strade di Trieste, nella tumultuosa varietà di *Città vecchia* che, come a un bambino dinnanzi ad uno spettacolo movimentato e variopinto, stimola un senso di fascinazione e partecipazione emotiva: «sono tutte creature della vita / e del dolore; / s'agita in esse, come in me, il Signore». Allo stesso modo è percepito il celebre borgo dell'omonima lirica: «dove nel dolce tempo / d'infanzia / poche vedevo sparse / arrampicate casette sul nudo / della collina, / sorgeva un Borgo fervente d'umano / lavoro. In lui la prima / volta soffersi il desiderio dolce / e vano / d'immettere la mia dentro la calda / vita di tutti». Qui, dove l'occhio si posa «sui muri / delle alte case, / sugli uomini e i lavori, su ogni cosa»,⁹ la realtà cittadina stimola un sentimento di meraviglia e un desiderio di partecipazione e condivisione della vita che può essere interpretata, secondo la lettura che ne stiamo dando, come il naturale bisogno del bambino di attenzioni e affetto dalle persone che lo circondano.

Quest'ultimo aspetto è, infatti, un tratto distintivo di Saba, il quale ha sempre coltivato l'intimo desiderio di fondere la sua vita in quella degli altri, di sentirsi parte di un gruppo che lo riconoscesse orgogliosamente come membro. Abbiamo visto nel capitolo precedente il profondo significato che assunse per lui la vita di caserma, il senso di fratellanza tra i commilitoni che generò un amore e una gratitudine tanto grandi da fargli individuare in esso l'origine della sua poesia: i compagni d'armi «sono [...] impagabili! I soldati sono la più grande emozione artistica, di quelle avute al vero».¹⁰ Innegabilmente è facile scorgere in questa eccitazione l'euforia dei vent'anni e della prima esperienza di vita in un ambiente di socializzazione e condivisione dopo la malinconica solitudine dell'infanzia. Eppure la stessa commozione ritornerà, accompagnata da una medesima, travolgente felicità, molti anni più tardi, in una situazione che ai più potrebbe apparire banale, ma che per Saba, ancora una volta, si manifesta come straordinaria nella sua semplicità: una partita di calcio.

All'interno di *Parole* troviamo una piccola sezione molto nota, composta da cinque testi, sull'evento sportivo cui assistette, con una certa iniziale riluttanza, in compagnia della figlia ed altri amici: le *Cinque poesie per il gioco del calcio* raccontano la domenica passata allo stadio e, per il tema del tutto inusuale, suscitarono non poco stupore alla loro pubblicazione. È lo stesso Saba a raccontarcene la genesi, sottolineando come alla particolarità del tema corrispondesse uno stato d'animo tutt'altro che nuovo: «Quando queste poesie [...] furono pubblicate per la prima volta (nell'*Antologia degli scrittori sportivi*) destarono, fra i pochi amici di Saba, qualche meraviglia. “Come? Saba diventato tifoso? Anche lui?”. Ma, per meravigliarsi tanto, bisognava non conoscerlo

9 U. SABA, *Il Borgo*, CM, cit., pp. 324-325; le precedenti: *Città vecchia*, TD, p. 91, *Sopra un ritratto di me bambino*, CLV, p. 193 e *Mezzogiorno d'inverno*, CLV, p. 199.

10 R. CEPACH, a cura di, *Quanto hai lavorato per me, caro Fortuna!*, cit., p. 111.

bene; aver dimenticati, fra altro, i suoi lontani *Versi militari*. Ed anche “Il Borgo”»¹¹. C'è, infatti, un evidente filo conduttore che lega quelle liriche alle poesie dedicate all'evento sportivo: entrambe racchiudono tante vite unite da uno spirito di vicinanza e partecipazione fisica ed emotiva, raccontando quel senso di fratellanza che Saba ha sempre cercato nel mondo. Ecco perché la commozione, nella cornice di uno stadio colmo di gente accomunata da una stessa passione, diventa per lui travolgente:

Appena vide i rosso alabardati uscire di corsa nel campo fra il delirante entusiasmo della folla... il poeta si sentì perduto. [...] Secondo Saba, la gente (e lui stesso) non si eccita tanto per il gioco in sé, quanto per tutto quello che, attraverso i simboli espressi dal gioco, parla all'anima individuale e collettiva. E le Cinque poesie per il gioco del calcio sono nate in Saba da un'ultima possibilità che gli veniva offerta di “conpalpitare” cogli altri, di realizzare, in una festa popolare, il «sospiro dolce e vano» di cui parla nella poesia “Il Borgo”¹².

È la fusione dell'anima individuale a quella collettiva ad emozionare Saba tanto da fargli provare un senso di smarrimento, e ad ispirare questi testi che, nati «da una lacrima e un brivido»¹³, si caricano, come spesso accade nella sua opera, di un valore universale che trasforma il tema da singolo e personale episodio a rivelazione del destino e delle inclinazioni di tutti gli uomini: poiché questi ultimi sono mossi da istinti naturali che li conducono a vivere e a ricercare un contesto di socializzazione. L'uomo sente questo bisogno, e gioisce della vicinanza dei suoi simili; il poeta aggiunge a questa inclinazione naturale la capacità di meravigliarsi della visione propria del bambino, la sensibilità che lo porta a gioire delle piccole cose tra il tanto dolore sofferto e la consapevolezza delle motivazioni di tutti questi moti dell'animo. Attraverso queste componenti anche un evento sportivo diventa poesia:

La folla – unita ebbrezza – 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.¹⁴

Questa rara sensibilità nei confronti degli uomini e del mondo fu indubbiamente uno dei tratti caratteristici di Saba, cui dette voce attraverso la poesia, ma della quale abbiamo anche preziose testimonianze da parte di chi lo conobbe personalmente. Giorgio Voghera, che col padre Guido frequentò lungamente la casa dei Saba nella Trieste di inizio '900, ci riporta un ritratto del

11 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 288.

12 *Ivi*, pp. 288-289.

13 *Ivi*, p. 290.

14 U. SABA, *Cinque poesie per il gioco del calcio – GOAL*, P, cit., p. 444.

poeta mettendo in evidenza i tratti distintivi della sua emotiva personalità: Saba, racconta, aveva infatti un carattere difficile, imprevedibile, talvolta contraddittorio, e per capirlo era necessario

tener conto di due elementi: anzitutto, dell'eccezionale, quasi patologica sensibilità del poeta; poi del fatto che egli era incapace – ed in questo rimase davvero sempre un bambino, anche quando divenne con gli anni un uomo di profonda saggezza – di sopportare anche per breve tempo qualsiasi contrarietà, qualsiasi fatica sgradevole, qualsiasi privazione, senza ricorrere subito agli altri [...] per compiangersi o chiedere aiuto. [...] Saba non era capace di trattenersi nemmeno per un istante e cominciava subito a lamentarsi o ad inveire.¹⁵

Sulla componente infantile di Saba si sofferma anche Aldo Palazzeschi nel racconto di un incontro avvenuto tra i due a Parigi: «Saba, [...] per le contrarietà che lungo una conversazione inevitabilmente sorgevano e che valevano a spazientirlo, quando non si sentiva al centro si chiudeva in un mutismo cupo che non veniva rotto se non da espressioni di protesta e rammarico».¹⁶

Ho riportato questi due brevi estratti sulla personalità di Saba per sottolineare quanto la componente fanciullesca fosse viva e visibile in lui anche negli atteggiamenti o nelle pose che assumeva, perché è grazie ad essa che riesce a sentire e capire la gente e il mondo, a cogliere la profondità d'animo degli uomini e l'essenza delle cose che in lui si trasformano nella bellezza del canto. Continua, infatti, Voghera, nel brano precedentemente citato, sostenendo che «senza questa eccessiva sensibilità, senza questi tratti infantili, egli non sarebbe stato il poeta che è stato» perché

quest'uomo capace di umiliare anche le persone più meritevoli di riguardo, o interrompere la confidenza di un amico per lamentarsi di qualche suo piccolo problema, sapeva in certi casi comprendere ed aiutare gli altri con una capacità d'immedesimazione, con una delicatezza, con una penetrante visione delle situazioni altrui, che non ci si sarebbe potuto attendere nemmeno dalle persone più altruiste.¹⁷

La componente infantile sarà sempre una costante di Saba, una parte della cui importanza è pienamente consapevole, specialmente dopo la regressione ai primi anni di vita condotta col dottor Weiss: «E ora addio, / ma non per sempre, amata infanzia. Il fiore / della mia vita a te lo devo; ad essere / io rimasto un fanciullo». Anche negli anni della vecchiaia torna ripetutamente a percepire il sé bambino come vivo ed attuale: «Veramente ho gli anni / che so di avere? O solo dieci?», «Io, se mi vedo, è solo / morto. O ragazzo di quindici anni»¹⁸. È un ritorno al passato usuale in Saba, cui si rivolge spesso in momenti di profonda angoscia, perché «la salvezza può essere data solo da una condizione di umiltà (etimologicamente), dal ristabilimento del senso di rifugio e fusione nell'elemento femminile (terra – madre), dalla reintegrazione in un modo di vita primigenio quale è

15 G. VOGHERA, *Gli anni della psicanalisi*, cit., p. 68.

16 ALDO PALAZZESCHI, *Tre italiani a Parigi*, in «Galleria», cit., p. 134.

17 G. VOGHERA, *Gli anni della psicanalisi*, cit., pp. 68-69.

18 U. SABA, *Fotografia*, QR, cit., p. 612; le precedenti: *Momento*, QR, p. 608 e *Infanzia*, PB, p. 408.

quello degli animali e degli uomini»¹⁹. Da qui la fusione nel mondo dei suoi uccelli e la regressione alla dimensione infantile, perché rimanere bambino ha anche un'altra, relevantissima conseguenza: significa avvicinarsi alla figure per lui più importanti, coltivare, nel caso di Saba, il bisogno della presenza dei genitori, mantenerne viva l'immagine. Il *Canzoniere* è, infatti, intriso di un senso di maternità e paternità, termini i cui confini sono labili, si sovrappongono fondendosi: evidente, mascherato nell'affetto verso i ragazzi o le fanciulle che celebra nel canto, celato in significati e simboli che ne esprimono il medesimo substrato psicologico, questo sentimento pervade tutta l'opera sabiana. Lo ritroviamo, infatti, anche nella vecchiaia, perché nonostante la raggiunta chiarezza ottenuta dalla terapia psicanalitica capace di accordare le contrastanti voci del suo cuore, il bambino, come abbiamo visto, sopravvive, e con esso il senso di maternità che sempre permane tra i versi: si veda la prima delle citate poesie per il gioco del calcio, «Giovani siete, per la madre vivi», la descrizione del proprio rapporto con la fantasia, «cara al mio petto ti stringo, / come giovane madre il suo bambino»²⁰, i continui richiami alla famiglia e al nido di *Uccelli* e di *Quasi un racconto*, o la pietà paterna che anima Saba nella cura dei volatili. Emblematica, per quanto riguarda quest'ultimo aspetto, è la sua reazione alla perdita di uno dei canarini, volato via a causa di una disattenzione della sua «donna di servizio», colpevole di aver lasciato aperta una finestra, episodio di cui lui stesso ci offre testimonianza in una lettera del 1951 indirizzata al Alberto Mondadori.

Oggi è passata una settimana dalla disgrazia, ed io muoio d'angoscia (il mio primo movimento fu quello di buttarmi dalla finestra) non per averlo perduto, ma perché i canarini non possono vivere fuori di gabbia; [...] Lo vedo morente di fame e di freddo. [...] Tutto questo che ti ho detto è serio, Alberto mio, è molto serio. [...] Se, al caso, mi scrivi, non parlarmi più del maledetto canarino; potrebbe essere che [...] le tue parole mi riaprano una ferita che non so quando si chiuderà. NON ESAGERO.²¹

Il tormento di Saba non deriva tanto dall'aver perso il canarino, ma dal timore per le sorti di un animale inadatto a vivere libero, e quindi con ogni probabilità in pericolo. Il poeta ha quasi settant'anni, eppure lo strazio che esprime sembra quello di un bambino, o di un padre in apprensione per la vita del figlio. Questa reazione è, in fondo, naturale conseguenza delle peculiari componenti caratteriali di Saba che stiamo mettendo in luce: timore del bambino, preoccupazione paterna, estrema sensibilità del poeta, attaccamento alla vita in ogni sua forma.

C'è una scorciatoia, che Saba dichiara essere l'ultima, che non venne raccolta assieme alle altre nel volumetto *Scorciatoie e raccontini*, ma della quale conserviamo il testo grazie ad una

19 R. AYMONE, *Saba e la psicanalisi*, cit., p. 24.

20 U. SABA, *Fantasia*, P, cit., p. 449; la precedente: *Cinque poesie per il gioco del calcio – Squadra paesana*, P, p. 440.

21 U. SABA, *La spada d'amore*, cit., pp. 231-233.

lettera datata 13 novembre 1951 e indirizzata a Giovanni Fallani. In essa Saba definisce se stesso e il suo rapporto con gli altri, condensando in poche righe il significato della propria esperienza come costante ricerca del buono negli uomini, e, soprattutto, l'innata propensione all'empatia del bambino che sempre si è dovuta scontrare con la durezza del mondo:

IO E GLI ALTRI. Sono – sono sempre stato – un povero bambino (infinitamente comprensivo) sperduto in un mondo di adulti infinitamente stupidi e feroci. Così stupidi e feroci (e feroci a vuoto) che mi domando alle volte se non sono ancora più bambini di me.²²

3.2 Una speranza mai sopita

Le *Poesie dell'adolescenza e giovanili*, come abbiamo osservato nel precedente capitolo, nascono in un clima di profonda malinconia e tristezza, e danno espressione ai laceranti conflitti interiori degli anni della giovinezza di Saba. Tra esse c'è un testo, però, che, pur nella radicata sofferenza che esprime, concede, nel finale, la possibilità di una redenzione, sancendo la convinzione dell'esistenza di una luce che riscatti il tormento:

Io giacevo sognando,
e brevi eran l'ore.
Poi un altro sopore
prese l'anima mia,
una malinconia
che fu in breve dolore.
Restai solo con esso.
Maledissi la sorte.
Desiderai la morte.
Ma venne la speranza
col suo chiaro sorriso,
e mi baciò sul viso,
e mi chiamò un eletto.
Ricondusse al mio letto
il sonno che fuggiva.²³

Nell'immagine quasi onirica di una donna sorridente che, tra il sonno e la veglia, appare in un momento di sconforto per rincuorare il giovane, è racchiusa una delle componenti dell'attaccamento alla vita che stiamo analizzando: è quel bagliore di speranza che Saba ha sempre

22 U. SABA, *La spada d'amore*, cit., p. 234.

23 U. SABA, *Dormiveglia*, AG, cit., p. 29.

intimamente nutrito, quel sentimento di fiducia e aspettativa nei confronti della vita cui anche nelle difficoltà ha saputo aggrapparsi. È interessante notare come nel brano citato essa appaia immediatamente dopo la morte, in rilevante posizione di rima assieme alle rispettive caratteristiche dolore – sorriso, determinandosi così attraverso una netta contrapposizione. Siamo, insomma, in presenza degli usuali poli dialettici di Saba: rassegnazione e speranza, morte e vita, sofferenza e gioia, cui aggiungeremo, in questa sede, passato e futuro.

La regressione alla dimensione familiare dell'infanzia e degli affetti, come reintegrazione in un senso dell'esistenza primigenio, è, come abbiamo più volte notato, una tecnica ricorrente in Saba nei momenti di difficoltà e di smarrimento; questo ritorno al passato, quasi un'inconscia necessità per affrontare il presente, è indubbiamente l'atteggiamento più frequente nel poeta, ma non è il solo: spesso, infatti, all'usuale immersione nei familiari tempi antichi subentra uno sguardo proiettato alla dimensione temporale opposta, una proiezione fiduciosa verso il futuro, mossa dal medesimo intento di trovarvi un motivo che possa alleviare le pene del presente, un conforto al dolore, un appiglio per non sprofondare. È proprio la speranza ad alimentare l'idea che vi possa essere un domani migliore, è lei a rendere possibile uno slancio carico di aspettative che risolva i conflitti del presente in un futuro che Saba non si rassegna a vedere come funesto al pari della cattiva stella sotto cui si sente nato, ma che anzi può concedere alla vita la possibilità di un riscatto.

In linea con la storia artistica e la dimensione psicologica di Saba, che come abbiamo visto seguono un percorso di progressivo illimpidimento orientandosi verso una tensione alla vita che subordini il dolore, anche l'attaccamento a questa speranza conosce una progressiva evoluzione che lo conduce ad una graduale determinazione. Le liriche giovanili, infatti, non concedono molto spazio a fiduciose aspettative future, tendendo piuttosto a chiudersi in una malinconica rassegnazione alla sofferenza, se si eccettua la precedentemente citata *Dormiveglia*, che sembra tuttavia, ancora, una goccia sperduta in un mare di tristezza e sconforto. In *Trieste e una donna* ritroviamo «una bella creatura» che giunge al poeta «tra il sonno e la veglia», riportandoci all'immagine personificata della speranza:

Avevo un bel pensiero e l'ho perduto.
Uno di quei pensieri che tra il sonno
e la veglia consolano la casta
adolescenza; e ben di rado poi
fan ritorno fra noi.

Io perseguivo il mio pensiero come
si persegue una bella creatura,
che ne conduce ove a lei piace, ed ecco:
perdi per sempre la sua leggiadria
a una svolta di via.

Una voce profana, un importuno
richiamo il bel pensiero in fuga han messo.
Ora lo cerco in ciechi labirinti
d'inferno, e so ch'esser non può lontano,
ma che sperarlo è vano.

Il bel pensiero sembra ancora effimero, troppo debole per costituire un porto sicuro ad una tormentata esistenza, e tentare di ritrovarlo e conservarlo appare cosa vana; eppure c'è la consapevolezza «ch'esser non può lontano», ed è in questo emistichio che il pensiero si rafforza, poiché la vicinanza presuppone la sua presenza, la quale, seppur labile, sussiste ed è prossima. Con il passare degli anni e il graduale approdo ad una saggezza forgiata dalle esperienze della vita, il «bel pensiero» ritornerà, infatti, con più frequenza e con una forza sempre maggiore. Ecco allora che nel *Primo congedo* di *Preludio e fughe* veste i panni di una strenua resistenza alle avversità, una forza interiore che gli permette non solo di risollevarsi, ma anche di credere nelle possibilità della vita: «Dalla marea che un popolo ha sommerso, / e me con esso, ancora / levo la testa? Ancora / ascolto? Ancora non è tutto perso?». Se la forma interrogativa rivela una sorta di pessimistica incredulità, la ripetizione anaforica dell'avverbio rafforza la convinzione che esista una salvezza.

Il concetto ritorna nella *Canzonetta nuova* di *Cuor morituro*, dove troviamo un senso di accettazione delle pene attraverso la presa di coscienza che il cammino non è concluso, e che la vita possa ancora serbare delle gioie: «Così il mio corpo / mi dice, il saggio, / che sa il viaggio / lungo e la mèta. / Ma mentre il corpo / mi dice questo, / libero e mesto / mio cuor s'allieta». Questa lirica costituisce uno snodo cruciale, poiché vi possiamo leggere un'ulteriore promessa concessa a Saba: «E con sua asprezza / il mal mi dice: / Per me felice / esser saprai». Anche il dolore, dunque, connesso evidentemente al suo determinante ruolo nella sublimazione artistica, concorre a rafforzare la speranza di un domani che possa concedere una tregua di pace, alimentando così una speranza che negli anni a venire sarà sempre più radicata.

In *Parole e Ultime cose*, infatti, i riferimenti sono più frequenti, e tanto più rilevanti se si contestualizzano le raccolte in un momento storico quanto mai difficile, che sembrava escludere ogni aspettativa futura. Eppure nella prima delle due sezioni troviamo una lirica, sin dal titolo, emblematica, *Felicità*: «Oggi è il meglio di ieri, / se non è ancora la felicità. / Assumeremo un giorno la bontà / del suo volto, vedremo alcuno sciogliere / come un fumo il suo inutile dolore»²⁴. Questa accettazione del presente, accompagnata da una tensione alla bontà futura, evolve ulteriormente già nella lirica immediatamente successiva; nel trittico dedicato alle città di Milano, Torino e Firenze, Saba, infatti, non solo accoglie senza remore il proprio passato, ma sente persino

24 U. SABA, *Felicità*, P, cit., p. 450; le precedenti: *Canzonetta nuova*, CM, pp. 308-309, *Primo congedo*, PF, p. 400 e *Il bel pensiero*, TD, p. 108.

mutare la funesta disposizione di stelle che ha accompagnato la sua venuta al mondo e il suo cammino: «Ma non ho rimpianti. Nasce / - altra costellazione – un'altra età».

Il medesimo procedimento di riappacificazione col proprio passato, finalizzato ad una redenzione che renda vivibile il presente e speranzosa la tensione al futuro, è riscontrabile in *C'era*: «C'era, mal visto nel luogo, un fanciullo. / Le sue speranze assieme alle faville / del focolaio si alzavano. Alcuna / - guarda! - è rimasta». Anche quando la situazione storica si fa più drammatica e il mondo sta per essere travolto dalla tempesta del secondo conflitto, Saba non si abbandona totalmente al timore e all'angoscia ma coltiva sempre l'antica speranza: «il pensiero / irraggia un ultimo vero; s'illude / che il peggio – forse – è passato». È l'illusione di un momento, presto tutto sarebbe cambiato, eppure la fiducia nella vita resiste ancora, e Saba vi si aggrappa ostinatamente, come la foglia che non vuole cadere dal suo ramo:

La rossa foglia morta
che il vento porta via,
il vento e lo spazzino,

- sotto il fulgido cielo cadde, insanguina
con le altre la via -

imiterei. Per nausea
delle parole vane,
dei volti senza luce.

Ma la tua voce, o gentile, mi parla;
fa' che non cada ancora.²⁵

La tentazione di lasciarsi andare e la percezione di essere sopraffatto dagli avvenimenti si scontrano di nuovo con una strenua resistenza che oppone la vita alla disperazione; è la stessa, d'altro canto, che proprio in questi anni, nel periodo di clandestinità a Firenze, gli impedisce di portare a termine il suicidio che aveva programmato. Come abbiamo notato nel capitolo precedente, in quell'occasione fu l'amore per la figlia a dissuaderlo, sentimento dietro al quale si cela l'attaccamento alla vita che stiamo analizzando: «ma come sempre accade, anche nel profondo di quella disperazione brillava un grano della speranza di salvezza [...]. È una speranza che si rivela là dove Saba dice alla figlia che non farà niente contro se stesso prima di avere ricevuto risposta da lei»²⁶. La morte, abbiamo visto, è per Saba un chiodo fisso negli anni di forzata prigionia: la nomina in continuazione, la invoca, la sente quasi una presenza tangibile; eppure Ottavio Cecchi, che come detto condivise il rifugio con il poeta, sentenzia in maniera lucida e inopinabile i controsensi in cui

25 U. SABA, *Foglia morta*, UC, cit., p. 501; le precedenti: *Fedra*, UC, p. 503, *C'era*, UC, p. 495 e *Tre città – Firenze*, P, p. 453.

26 O. CECCHI, *L'aspro vino di Saba*, cit., p. 88.

quest'ultimo incappava: «una mattina udii la sua voce: “Lasciatemi morire in pace! Andatevene tutti!” Sentii disagio, rabbia. Chi vuole morire non grida: muore». Ancora, riguardo all'assunzione di morfina: «Saba curava il suo desiderio di morte. Curare il desiderio di morire: il rovescio del discorso»²⁷.

Saba uscì, infatti, dalla «burrasca ignobile», e dopo essersi lasciato alle spalle la terribile esperienza, matura in lui una nuova concezione della vita e del suo bagaglio di aspettative e delusioni, di speranze e disillusioni. L'approdo alla vecchiaia è il raggiungimento di una fase nella quale le attese e i desideri della giovinezza e dell'età matura cedono il passo ad un'accettazione di quanto il destino abbia saputo concedere, è l'ora in cui ci si volge al passato e si tirano le somme, «ed io... se penso alla mia vita! / Variamente operai, se in male o in bene / io non lo so; lo sa Dio, forse nessuno» si legge nell'ultimo testo del *Canzoniere*. Ripercorrere a ritroso il proprio cammino comporta la presa di coscienza della vanità dei desideri giovanili, delle delusioni di aspettative che concedevano al tormento dell'esistenza uno spiraglio di possibilità di riscatto; ma significa anche cogliere il buono che si è fatto e che è stato concesso, è riuscire, finalmente, a vedere che il bagliore di vita e di amore lungamente coltivato ha, alla fine, prevalso sul dolore, che le speranze forse non sono state tutte vane, e se alcune non sono state esaudite, tutte hanno concorso a rafforzare il valore della vita, contribuendo a renderla degna di essere vissuta. «È bene» scrive a Linuccia nel 1946 «non avere l'impressione che la vita ci ha lasciati indietro; ma che, avendoci dato quello che poteva darci, siamo in diritto di riconoscerne il relativo valore»²⁸. Nella raggiunta saggezza della vecchiaia, insomma, le speranze giovanili si trasformano in un senso di gratitudine e di calma accettazione di quanto di buono e di cattivo gli sia stato concesso, mutano nella presa di coscienza de «la mia buona / carta lasciata al fine del mio gioco».²⁹

«Qualche volta,» racconta all'amica Nora Baldi a proposito del racconto autobiografico cui lavora nei primi anni '50, «nella sua remota adolescenza, Ernesto chiedeva alla vita cose che la vita non poteva dargli; ma poi è cresciuto, ha cambiato, ha imparato molte cose»³⁰. La risposta a questa lettera si può leggere direttamente nelle parole di lei nel racconto postumo sulla loro amicizia: «Tutta la vita Saba chiese delle cose semplici: negate, l'ottenerle diventava impossibile miracolo»³¹. Indubbiamente, al poeta non furono concesse molte di queste semplici cose, eppure, un miracolo, a proposito della genesi di *Uccelli* avvenne, e, come detto, non lo fu solamente per una rinnovata ispirazione poetica in un momento in cui il dolore sembrava non dare tregua, ma anche in virtù della capacità di celebrare la vita espressa in questa raccolta, e nella successiva *Quasi un racconto*.

27 *Ivi*, pp. 38-39.

28 U. SABA, *La spada d'amore*, cit., pp. 159-160.

29 U. SABA, *Amici*, M, cit., p.538; le precedenti: *Ultima*, SP, p. 638 e *Avevo*, 1944, p. 509.

30 U. SABA, *Lettere a un'amica*, cit., p. 62.

31 N. BALDI, *Il paradiso di Saba*, cit., p. 85.

«Quelle poesie [...]» dichiara Saba in relazione a quest'ultima sezione «io le ho scritte col mio cuore di sempre, con lo stesso (davanti alla poesia) con cui scrissi *Parole, Mediterranee*, e tutte insomma le mie precedenti raccolte»³². Il miracolo di cui parla nella prefazione ad *Uccelli* può essere, allora, caricato di un ulteriore significato: se il cuore che gli fa cantare una celebrazione della vita nella vecchiaia è quello di sempre, l'amore e l'attaccamento al valore dell'esistenza di queste ultime liriche saranno lo stesso motore di tutte le precedenti. Il miracolo sarà, dunque, non solo poetare in un momento di difficoltà, e non solo riuscire a subordinare il dolore all'amore, ma sarà anche la presa di coscienza che i sentimenti espressi nella vecchiaia sono all'origine di tutta la sua opera; sarà, per dirlo in altre parole, la consapevolezza che furono la vita, l'amore, la speranza le basi della sua arte, e che il dolore, che così profondamente l'intride, deve essere accettato come una componente naturale dell'esistenza e può, soprattutto, essere sublimato attraverso questi principi. È questa la vena più intima della sua poesia, e la verità fondamentale del suo autore, che doveva essere scoperta ed interiorizzata attraverso il cammino di una vita che lo avrebbe portato al prodigio.

3.3 Amore da dare, amore da ricevere

AMORE E AGGRESSIONE. La nostra epoca ha rotto l'equilibrio – sempre instabile – fra queste due forze primordiali. Una bomba a gas può distruggere più uomini che non ne crei una notte a Parigi (d'allora!). Gli individui, le nazioni, i continenti si odiano e si minacciano. Perché una cosa stia (momentaneamente) in piedi, bisogna che parta da aggressione. L'aggressione allo stato puro è la cosa più apprezzata. Fra tanti infelici si aggira, un dito in bocca, il piccolo Eros. Come farò – pensa – ad assolvere il mio compito, che è quello di fare un'unità di tutti questi pazzi? Non dubitate: ne sa le vie e i modi.³³

Il brano, compreso nelle *Primitissime scorciatoie* scritte a Trieste tra 1934 e il 1935, si configura come un'immagine simbolo dell'esperienza sabiana. In poche righe vi troviamo infatti i concetti fondamentali della sua vita: c'è l'opposizione dualistica tra vita e morte, la brutalità di un mondo aggressivo, c'è un bambino che, nei panni del dio greco, deve affrontare una realtà minacciosa con la sola forza di cui dispone. C'è, soprattutto, una vittoria finale, racchiusa nella consapevolezza che Eros saprà come agire, e sarà in grado di condurre la disunione e il caos all'unità e alla pace. La speranza sopra analizzata si rafforza attraverso la convinzione della forza dell'amore che muove il mondo e si esprime in una scorciatoia che diventa emblema del suo autore,

32 U. SABA, *La spada d'amore*, cit., p. 229.

33 U. SABA, *Scorciatoie e raccontini*, cit., pp. 180-181.

quasi un ritratto della sua dimensione psicologica. Nel bambino col dito in bocca, teneramente impaurito dinnanzi all'ostilità degli uomini, possiamo infatti identificare il nostro poeta fanciullo, costretto ad affrontare il dramma dell'esistenza, ma animato da valori che lo spingono a resistere e ad agire. Saba fu sempre, infatti, come il piccolo Eros, e lo seppe essere nonostante un'infanzia priva del fondamentale calore familiare, e a dispetto dell'aggressività di un mondo che sempre pareva ostile, di una solitudine anelata come necessaria, del lacerante tormento interiore. O, per dirlo meglio, non lo fu nonostante questi fattori, ma proprio in virtù di essi: «il fanciullo, l'adolescente, assetato d'amore porterà per tutta la vita il duro peso dell'amore negato. E due volte fanciullo – ch  il poeta era gi  allora in lui – doppiamente il suo cuore sar  straziato»³⁴. La privazione si trasforma in lui in ricerca, il dolore in speranza, la mancanza in anelito a ritrovare la dimensione affettiva necessaria a vivere. Sempre la sua voce esprime un bonario attaccamento ad ogni aspetto dell'esistenza, un amore fraterno per gli uomini, un senso di comunione con la realt  naturale e animale.

Se la vita   un dolore acuto, questa sofferenza pu  essere riscattata solo coltivando la speranza e la fede, credendo nella bellezza del mondo, vivendo dell'affetto di ogni creatura vivente. Attraverso la capacit  di trasformare il tormento in amore e di cogliere la levit  a dispetto della gravezza del mondo, anche un cuore lacerato dalle scissioni pu  riscattare una vita difficile: «quale angoscia non hai viva abbracciata, / vivo restando? / Una piccola cosa ti   bastata, / di quando in quando». Saba non poteva, semplicemente, concepire una realt  fatta di astio, di egoismo, di indifferenza o freddo distacco, perch    grazie alla bont  di cuore che l'uomo pu  vivere degnamente: «Lui le cose conquistano, ma poco, / che sulla superficie della terra / fanno col sangue gli uomini o per gioco. / In fondo scava, in fondo   il suo tesoro; nel cuore della Terra, un cuore d'oro». Da qui il ripetuto accostamento alla figura di Ges  nell'immagine, priva di ogni implicazione ecclesiastica, di uomo sempre disposto ad aiutare e amare il prossimo, perch  Saba era costretto a vivere «sotto la sua angoscia d'inseguito, ma l'animo gli balzava pi  pronto che mai a compassione premuroso verso chiunque gli pareva soffrisse»³⁵.

  l'espressione di quel sincretismo religioso che costantemente affiora nel *Canzoniere*, e che concede, anche nel dolore, uno stato di beatitudine: «ma tutto / mi voleva beato a tutte le ore: / e il mio pensiero era di un dio creatore»;   il senso di sacra unione che lega tutte le manifestazioni di vita della terra, «i sereni animali / che avvicinano a Dio»³⁶. Verso questi ultimi Saba nutre sempre un grande affetto, poich , silenziosi e fedeli compagni di vita, hanno il peculiare dono di

34 N. BALDI, *Il paradiso di Saba*, cit., p. 28.

35 G. UNGARETTI, *Da poeta a poeta*, in «Galleria», cit., p. 130.

36 U. SABA, *A mia moglie*, CC, cit., p. 76; le precedenti: *Gratitudine*, M, p. 546, *L'egoista*, TP, p. 183 e *Cuore*, P, p. 445.

dimostrare, attraverso i loro comportamenti, passioni e sentimenti al loro stato primordiale, autentico, senza interferenze, filtri o finzione. Sono testimoni viventi della purezza, della semplicità e dell'umiltà, incarnazione di quei valori che in Saba diventano basilari nella vita e nell'arte, gli stessi che ricerca negli uomini e dei quali vede l'assenza come una mancanza di cuore. L'empatica sensibilità del poeta fanciullo porta con sé, infatti, la capacità di sentire le persone, di coglierne i moti dell'animo, di percepirne le gioie e le sofferenze: «anche prima di fare la conoscenza con la psicanalisi, Saba soleva attribuire ai propri simili sentimenti e movimenti di cui essi stessi non si rendevano conto [...] . Non si poteva non rimanere sorpresi degli scorci originali e profondamente “veri” che egli apriva sulla psiche umana»³⁷. Ecco perché il motto che soleva attribuirsi, «pianse e capi per tutti»³⁸ è quanto mai appropriato per l'uomo che sentiva su di sé il peso di un peccato primordiale, di una pena che era quella delle generazioni antiche ma che credeva, allo stesso tempo, di poter avvicinare i cuori altrui con un tocco gentile che permettesse un'espiazione, e cercava, in essi, un calore che avrebbe potuto ricondurre l'umanità alla fratellanza del suo paradiso perduto. La massima potrebbe, d'altro canto, essere estesa anche in senso inverso: non solo «pianse e capi per tutti» ma anche sorrise, e gioì di tutti, perché

Saba (e sempre, va da sé, in un legame affettivo) riusciva a mettere a fuoco l'animo di chi lo avvicinava, portandolo al massimo del “rendimento”. [...] Chiunque lo accostasse a cuore libero sentiva stabilirsi dentro un ordine preciso dove il bene diventava maggior bene ed il male maggior male: con la precisione di un reagente chimico. [...] Era proprio l'intima forza di Saba a rendere i vivi più vivi; era il colmo del suo desiderio (quando non era prigioniero dell'angoscia) dare e aiutare a capire.³⁹

Sempre Saba cercò, infatti, il contatto umano, la fusione col mondo, la tanto invocata immersione nella vita di tutti del *Borgo*: partecipazione, compassione, vicinanza, calore, sono le semplici cose di cui parlava Nora Baldi, che, «negate, l'ottenerle diventava impossibile miracolo»⁴⁰. Nei momenti in cui poté godere di questi affetti un miracolo, effettivamente, avvenne: furono spesso questi momenti di comunione ad accendere vitali bagliori di luce che illuminarono per un momento il buio del suo tormento, donando nuovo vigore alla speranza, alimentando l'attaccamento alla vita, agli uomini, alla terra. Emblematica, in questo senso, è *L'osteria «All'isoletta»*, nella quale la taverna e le vite che l'affollano diventano «un paradiso»:

La notte, per placare un'aspra rissa,
e più feroce quanto è solo interna,
penso lotte più estranee: penso Lissa,

37 G. VOGHERA, *Gli anni della psicanalisi*, cit., p. 64.

38 U. SABA, *Tre poesie alla mia Musa (3)*, M, cit., p. 532.

39 N. BALDI, *Il paradiso di Saba*, cit., p. 47.

40 *Ivi*, p. 85.

i Bàlcani, Trieste, il vecchio ghetto;
infine mi rifugio a una taverna;
dal suo ricordo il sonno aspetto.

Deserta com'è lungo il caldo giorno,
sulle parteti 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.

Gli episodi di fusione col tessuto cittadino sono molti, e tutti portano con sé il medesimo sentimento di intima serenità per la semplice concessione di godere dello spettacolo della vita che si affaccenda, anche da lontano e solo con lo sguardo, senza la pretesa di divenirne parte attiva, perché, come sempre, «i miei occhi mi bastano e il mio cuore». Sarà nel *Borgo* di *Cuor morituro* che Saba canterà apertamente «il desiderio improvviso d'uscire / di me stesso, di vivere la vita / di tutti, / d'essere come tutti / gli uomini di tutti / i giorni», indicando anche la prima comparsa di tale ambizione: «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». Gli stessi sentimenti si riscontrano però nelle liriche precedenti: si vedano le celebri liriche di *Trieste e una donna: Città vecchia*, dove «tra la gente che viene e che va / dall'osteria alla casa o al lupanare, / dove son merci ed uomini il detrito / di un gran porto di mare, / io ritrovo, passando, l'infinito nell'umiltà», «Piazza Aldrovandi e la sera d'ottobre / hanno sposate le bellezze loro; / ed è felice l'occhio che le scopre»; ancora, «Caffè Tergeste, ai tuoi tavoli bianchi / ripete l'ubriaco il suo delirio; / ed io ci scrivo i miei più allegri canti»⁴¹.

La ricerca della connessione con gli uomini sarà sempre una costante di Saba, la ritroviamo ne *Il canto dell'amore* di *Cuor morituro*:

Amo la folla qui domenicale,
che in se stessa rigurgita, e se appena
trova un posto, ammirata sta a godersi
un poco d'ottimismo americano.

41 U. SABA, *Caffè Tergeste*, SD, cit., p.163; le precedenti: *La ritirata in piazza Aldrovandi a Bologna*, SD, p.155, *Città vecchia*, TD, p. 91, *Il borgo*, CM, p. 324, *La solitudine*, TD, p. 143 e *L'osteria «All'isoletta»*, SD, p. 153.

Sento per lei di non vivere invano,
di amare ancora gli uomini e la vita.
E le lacrime salgono ai miei occhi,
e mi canta nel cuore una canzone [...]

Non sono cose dolcissime e vere
che ho dette? E non son forse io un solitario?
Ed un poeta? E insieme anche qualcosa
d'altro e di meglio? Or questo a che mi vale?

Se questa folla qui domenicale
mi fosse estranea, mi fosse remota,

un cimbalo sarei che senza gloria
risuona, un'eco vana che si perde.

Non solo dunque la vitalità della gente oblia e riscatta il dolore, ma eleva anche la poesia, trasformando il canto da voce «che si perde» a lirica capace di cogliere e sublimare l'essenza della realtà. È lo stesso sentimento di commossa partecipazione che avevamo trovato nei *Versi militari* o nelle *Cinque poesie per il gioco del calcio*, e che riaffiora, come un sorriso tra le lacrime con l'intensità di una vibrazione emotiva che tocca l'anima nella drammaticità del momento storico, nel *Teatro degli Artigianelli* della sezione dedicata al secondo conflitto mondiale:

Entra, sorretto dalle grucce, il Prologo.
Saluta al pugno; dice sue parole
perché le donne ridano e i fanciulli
che affollano la povera platea.
Dice, timido ancora, dell'idea
che gli animi affratella; [...]
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.⁴²

«In realtà», puntualizza Carimandrei in risposta alla parte della critica che la indicava come una poesia politica, «Saba si commosse assistendo, dopo la lunga orribile prigionia, ad una rappresentazione popolare dentro la cornice di uno di quei teatrini suburbani sempre cari alla sua Musa, amante degli umili, “del popolo in cui muoio, onde son nato”. Questa volta la sua commozione, favorita da tante circostanze, arrivò [...], per scale già scavate nella sua anima, fino al pianto e al canto».⁴³ Come sottolinea, infatti, Antonio Pinchera, «non è affatto una poesia “politica”. È un canto d'amore alla vita che rinasce e rifiorisce tra le rovine: con gli uomini venuti da lontano,

42 U. SABA, *Teatro degli Artigianelli*, 1944, cit., p. 512; la precedente: *Il canto dell'amore*, CM, pp. 339-340.

43 U. SABA, *Storia e Cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 314.

da un mondo di odio di violenza di morte, “da spaventosi esigli”: che adesso si ritrovano e si riconoscono fratelli, uniti dallo stesso dolore e da una sola speranza»⁴⁴. Il peso dell'esistenza sembra maggiormente sopportabile attraverso la condivisione di un atroce destino comune e l'unione spontanea e genuina degli uomini accese sempre nell'animo di Saba un sentimento di gratitudine, uno stimolo alla vita come una breve sosta nella sua lotta contro l'aggressività del mondo.

La ricerca di un principio di unità è, d'altro canto, una prerogativa che accomuna il poeta al piccolo Eros del brano d'apertura, il cui compito è appunto quello di «fare un'unità di tutti questi pazzi». Il concetto è ribadito in un passo di *Storia e Cronistoria del Canzoniere*, a proposito di una lirica nella quale l'autore «riconosce [...] l'antico Eros che unifica il mondo»⁴⁵: *La brama*. Il testo, tra i più celebri di Saba, rappresenta uno snodo cruciale nel pensiero dell'autore e la sua rilevanza è suggerita sin dalla collocazione: non solo siamo all'interno di *Cuor morituro*, in una raccolta, cioè, che segna un primo grande ritorno di Saba alla propria infanzia, alla balia e alla madre, ma lo troviamo, inoltre, posto tra *La casa della mia nutrice* e *Il Borgo*, tra due liriche fondamentali, che esprimono «le due polarità della personalità sabiana: nella prima l'introversione dell'individuo che trova il punto di rientro dentro se stesso nella ricerca delle origini; ne *Il Borgo*, invece, il movimento dell'estroversione e dell'umanitarismo: attraverso la passeggiata per le vie popolari si impone il senso di solidarietà e amore verso gli altri».⁴⁶ Tra i due poli dialettici di isolamento ed inclusione si situa *La brama*, espressione dell'energia primordiale insita nell'umanità, «O nell'antica carne / dell'uomo addentro infitta / antica brama!», motore e forza del mondo intero, poiché è grazie a questa tensione vitale che l'uomo può uscire da se stesso ed «essere come tutti gli uomini di tutti i giorni». Il sistema di opposizioni che incornicia la poesia si ritrova nel testo, che oscilla costantemente tra concetti dualistici quali bene-male, autunno-primavera o brezza-tuono, in una fitta rete di contrasti che la brama riesce a risolvere riducendo la molteplicità ad un principio unitario.

Illusione, menzogna,
vanità delle cose
che lei non sono, o lei
per non parere vestono diverse
forme, e son pur quest'una
in cui quanta dolcezza ha in sé il creato
la carne aduna.⁴⁷

44 A. PINCHERA, *Umberto Saba*, cit., p. 145.

45 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 226.

46 ANCO MARZIO MUTTERLE, *Lettura de «La brama» di Umberto Saba* (1988), in *Studi medievali e romanzi in memoria di Alberto Limentani*, Roma, Jouvence, 1991, p. 124.

47 U. SABA, *La brama*, CM, cit., pp. 320-323; la precedente: *Il Borgo*, CM, p. 325.

Al di sotto di illusioni, menzogne e vanità pulsa la brama, origine prima della vita, che deve essere riconosciuta, perché «solo con l'identificazione della brama la varietà del mondo può essere ridotta a unità»⁴⁸. Saba la percepisce, sente la forza dell'Eros e riemerge dai ricordi d'infanzia con una consapevolezza nuova, che esprime rievocando il Glauco delle *Poesie dell'adolescenza e giovanili*: «Era un altro il tuo mondo, / oggi al mio meno avverso; / oggi che ai giorni mesti / torno dell'età prima, / e l'unità sublima / tutto ch'era disperso». La percezione dell'energia della «vita viva eternamente» diventa espressione del suo attaccamento al valore dell'esistenza e motore della sua poesia:

Altro che te che ho detto
io nei modi dell'arte, che ho nascosto
altro che te, o svelato?
Quel che ai miei sensi ingrato
parso sarebbe senza te, e al mio alto
spirito in odio, quanto avrei siccome
di me indegno fuggito, ben cercato
l'ho per te, cupa brama.

La volontà «d'immettere la mia dentro la calda / vita di tutti» sarà dunque la naturale conseguenza dell'unità ritrovata; certo, il desiderio espresso nel *Borgo* appare «come un vano / sospiro», frustrato dalla consapevolezza dell'impossibilità di essere come tutti gli uomini, eppure la scoperta della brama, la convinzione della forza di questo principio unitario, motore di ogni vita, sarebbe rimasta viva e attuale: «un pensiero amoroso / sempre un altro ne chiama; / non s'accende una brama / nell'universo invano»⁴⁹.

Nel luglio del 1946 Saba affida ad una lettera indirizzata alla figlia Linuccia il racconto di uno spettacolo cui assistette una sera a Milano. Capitato casualmente in un bar, vi trovò tre bambini istriani, fuggiti da Tito, fra i sette e i dieci anni, che intrattenevano il pubblico suonando degli strumenti musicali: «Ti dico: era meraviglioso, qualcosa che nasceva all'improvviso dalla terra. [...] Sono molte notti che [...] dormo male; a quella notte ho dormito come fosse autunno e l'Italia fosse quella che era al tempo della mia giovinezza; ed io potessi ancora nutrire delle speranze»⁵⁰. È la commozione di chi sente le miserie e le sofferenze degli altri come proprie, di chi vive cercando la purezza dei cuori, di un uomo che possiede dentro di sé una fiamma d'amore che vuole e deve costantemente alimentare accogliendo qualunque piccolo sì della vita: tanto basta a impedire che il dramma dell'esistenza e lo sconforto la spengano. Saba seppe custodire gelosamente ogni breve

48 *Ivi*, pp. 127-128.

49 U. SABA, *La casa della mia nutrice* (2), CM, cit., p. 316; le precedenti: *Il Borgo*, CM, pp. 324-325 e *Prima fuga*, PF, p. 369.

50 U. SABA, *La spada d'amore*, cit., pp. 169-170.

lampo di timida gioia che gli venne concesso perché, come per il suo piccolo Eros, questi bagliori sarebbero stati la sua forza, armato di essi avrebbe potuto affrontare viso a viso il proprio dolore senza soccombere. Attraverso questa ricerca di amicizia col mondo, infatti, «l'io di Saba ha potuto rallentare il continuo bisogno di conferma di sé, l'affanno del suo processo di individuazione, lenire il contrasto tra sensibilità e fatto che costituisce quel motivo della sofferenza umana che in Saba è stata forse la maggiore fonte di dolore»⁵¹.

Superare il senso di inconciliabilità col mondo malinconicamente espresso in *A mamma* ed essere parte attiva dell'unione del mondo è, insomma, la vocazione di una vita, nata dalla pena secreta di essere un diverso e dalla volontà, alimentata da una speranza mai doma, «d'essere come tutti / gli uomini di tutti / i giorni». Sarà un tentativo vano, perché il dolore e la solitudine offrono compromessi che non riuscirà mai, totalmente, ad abbandonare e sempre, dopo l'immersione fugace nella realtà, Saba sentirà l'intima necessità di tornare a sé, di rifugiarsi nella propria pena:

Anima, se ti pare che abbastanza
vagabondammo per giungere a sera,
vogliamo entrare nella nostra stanza,
chiuderla, e farci un po' di primavera?
[...]
Ora che con la sera anche si fa
vivo il bisogno di tonrare in noi,
vogliamo entrare ove con tanto amore
sempre ti ascolto, ove tu al bene puoi
volgere un lungo errore?

Della più assidua pena,
della miseria più dura e nascosta,
anima, noi faremo oggi un poema.⁵²

Benché mai completamente realizzata, questa aspirazione lo porta, comunque, a vivere queste brevi immersioni nella vitalità del mondo con una partecipazione emotiva travolgente, dalla quale sgorga sempre un senso di serenità che contribuisce in maniera determinante a rafforzare in lui il valore della vita. Anche grazie a queste scopre, infatti, che l'amore, la vicinanza e la condivisione possono diventare in lui delle forze vitali, impetuose e travolgenti, capaci anche di dominare il dolore, di ricomporre le fratture e placare l'angoscia del suo animo. Se in *Città vecchia* la sofferenza e gli affanni dei suoi abitanti, «creature della vita e del dolore», sono componenti necessarie per la bellezza di quella vitalità, «il mio pensiero farsi / più puro dove più turpe è la via», in seguito la descrizione del tessuto cittadino, della realtà rurale o di episodi di condivisione saprà

51 C. BENUSSI, *Saba a Bologna: il diario di Aldo Fortuna*, in R. CEPACH, a cura di, *Quanto hai lavorato per me, caro Fortuna!*, cit., p. 54.

52 U. SABA, *Verso casa*, TD, cit., p. 90: la precedente: *Il borgo*, CM, p. 324.

subordinare le pene degli uomini alla contemplazione della bellezza senza riserve.

Come il suo cammino ha preso avvio dalle più avverse premesse per condurlo progressivamente ad una gratitudine capace di riscattare il male, analogamente il suo percorso tra gli uomini conosce una progressiva evoluzione. Partito dalla malinconia che accompagna il bambino e la madre che osservano dalla finestra le vie affollate e allegre in una domenica di festa, passato per il bisogno di ritrovare se stesso nei sobborghi di prostitute, bestemmie e uomini che sono «il detrito / di un gran porto di mare», giunto, infine, alla bellezza della vita: dei bambini istriani che cantano in una serata del dopoguerra a Milano, di un gesto di semplice complicità che lega due sconosciuti in un Caffè come quello tra il marinaio e la ragazza di *Due felicità*, «Estranei sono: egli la guarda appena, / e, un attimo, sorride», della commossa partecipazione emotiva dello stadio che ispira *Squadra paesana*. Il *Canzoniere* è costellato di questi brevi istanti di felicità, vissuti tra la gente o seguiti con lo sguardo, accomunati dalla bellezza che solo nelle cose semplici si può riscontrare:

Spalanchi le finestre o scendi tu
tra la folla: vedrai che basta poco
a rallegrarti: un animale, un gioco,
o, vestito di blu,

un garzone con la carriola,
che a gran voce si tien la strada aperta,
e se appena in discesa trova un'erta
non corre più, ma vola.⁵³

Fugaci istanti di pace, queste fusioni nella vita si compongono a divenire una cura al suo male di vivere, il quale grazie ad essi si affievolisce, «Triste ma soleggiato è il mio cammino; / e tutto in esso, fino l'ombra, è in luce», e progressivamente viene accettato come una parte di sé necessaria per cogliere l'incanto che l'occhio può trovare in ogni angolo: «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, / se il tuo dolor non vale». Non solo «l'occhio che illumina ove mira» riesce ad attenuare l'angoscia, ma arriverà perfino a farla scomparire completamente, tanto da lasciare interdetto il poeta, che, così avvezzo a quel suo dolore antico, si meraviglia della sua assenza:

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.

53 U. SABA, *Il garzone con la carriola*, SD, cit., p. 147; le precedenti: *Due felicità*, CM, p. 310 e *Città vecchia*, TD, p. 91.

Tutto si muove lietamente, come
tutto fosse di esistere felice.

Certo, è solo un momento, perché la sofferenza è troppo intrinsecamente parte del suo animo per poter pensare ad una quiete duratura, o addirittura alla totale guarigione. Eppure, «anche un fiato di vento pare un sogno /agli uomini del porto»⁵⁴: è proprio la brevità dell'istante a garantirgli quell'intensità e quella valenza che confermeranno l'approdo alla sua verità, come l'ultimo tassello di un quadro che è servita una vita intera a ricomporre, e che alla fine, facendo un passo indietro per osservarlo, concede la visione di un'esistenza che appariva degna di essere vissuta.

3.4 Dalle voci alla voce: la sintesi della poesia e le *Fughe*

Il buon Carletto mi diceva: «Vedo
che proprio deve farle». Devo come
la gallina fa l'uovo. Questo un giorno
me lo disse mia figlia. (Aveva allora
dieci undici anni.) Immaginava,
con tutto il mondo in miniatura, chiudere
suo padre in una gabbia. Il vino e i cibi
erano buoni, anzi eccellenti. In cambio
sua madre o lei tra le sbarre carpivano
il mio lavoro d'ogni giorno in vari
multicolori bei fogli volanti.⁵⁵

Nella maniera cara a Saba di sublimazione in forma narrativa di un semplice episodio che genera la regressione in un ricordo, il testo, intitolato *Le mie poesie*, condensa una molteplicità di elementi e piani semantici che racchiudono il significato della sua esperienza artistica e di vita. C'è la fantasia di una bambina capace di ridurre la vastità e le complessità dell'esistenza in un mondo in miniatura, simbolo della capacità del poeta-fanciullo di cogliere la realtà nella purezza della sua semplicità. C'è l'uomo costretto in una gabbia, prigioniero del proprio tormento, che, tuttavia, accetta e apprezza come «eccellenti» i pochi doni che gli sono concessi. C'è il lavoro di una vita che trasforma la condizione di recluso nella bellezza e nel colore di fogli che, attraverso la loro leggerezza, suggeriscono un canto votato alla levità che si staglia sopra il peso delle miserie umane. C'è, infine, nell'immagine della gallina che porta con sé l'onnipresente senso di maternità, il

54 U. SABA, *Anche un fiato di vento*, UC, cit., p. 478; le precedenti: *Principio d'estate*, UC, p. 477, *L'incisore*, PC, p. 242, e *All'anima mia*, TD, p. 139.

55 U. SABA, *Le mie poesie*, QR, cit., p. 605.

sentimento che quest'attività sia come una necessità fisiologica cui il poeta non può sottrarsi.

Per Saba la poesia fu proprio questo: un'urgenza vitale che rispondeva a un bisogno primario, al suo innato atteggiamento che «non fu mai di passiva rassegnazione né di proiezioni in facili mitologie o posizioni di comodo [...] né di accomodamento, ma sempre di ricerca, di indagine, di tormentata analisi e autoanalisi»⁵⁶. Abbiamo detto in apertura che la poesia per Saba fu vita, e lo fu perché le scissioni, i problemi connessi alla mancanza di certezze e solidità furono risolti dal poeta più che dall'uomo. L'arte non concesse solamente un sollievo alla pena e uno scopo all'esistenza, ma seppe soprattutto ridurre la sofferta molteplicità all'unità, conciliare la tensione alla vita e la propensione al dolore: in una parola, l'arte fu la sua sintesi. La sensibilità gli concesse il dono di sentire prima e più intensamente, tanto il bene quanto il male; la poesia gli permise di capire che in questa inclinazione tutte le componenti sono necessarie, «che un pensiero amoroso / sempre un altro ne chiama», ma anche, in senso inverso, che il dolore può non solo essere accettato come ineluttabile parte del destino dell'uomo, ma riscattato come un privilegio:

Ma la pena 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 cuor che batte
dentro, all'intensità del mio dolore,
ogni uguaglianza fra gli uomini spengo.

Ho questo privilegio e lo mantengo.

Saba «avrebbe voluto vivere, ma era chiamato dalla morte; avrebbe voluto morire, ma era chiamato dalla vita»⁵⁷: l'ancora di salvezza per questa angosciosa instabilità venne dalla poesia. Tra il 1928 e il 1929 Saba diede voce alle contrastanti pulsioni del suo animo attraverso la composizione di *Preludio e fughe*. L'intento è dichiarato sin dal *Prologo*: «come i parenti m'hanno dato due vite, / e di fonderle in una io fui capace, / in pace / vi componete negli estremi accordi, / voci invano discordi». Saba affronta la propria duplicità affidandosi all'arte, trasformando le tensioni che animano il suo cuore in figure, parvenze e voci al fine di ridurre le opposizioni ad una melodia che sappia accordarle sulla medesima tonalità. Le dodici *Fughe* nascono tutte dalla stessa discordia, sono «l'espressione – diventata poesia – del sì e del no che egli disse alla vita, alla “calda vita”, amata ed odiata allo stesso tempo»⁵⁸; tutte, quindi, diventano un'intima rappresentazione di Saba stesso, dell'incessante accoglimento e rifiuto della vita, della volontà d'uscire da sé che si

56 ELVIO GUAGNINI, a cura di, *Il punto su Saba*, Bari, Laterza, 1987, p. 32.

57 O. CECCHI, *L'aspro vino di Saba*, cit., p. 20.

58 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 247.

scontra con la necessità di ritrarsi in se stesso:

*Sotto l'azzurro soffitto è una stanza
meravigliosa a noi viventi il mondo.
A guardarla nei cuori la speranza*

e la fede rinasce. Da un profondo

*carcere ascolto. Tutto in lei risplende,
nuovo e antico: ogni vita al suo cammino
prosegue lieta, e ad altro più non tende
che ad esser quale ti appare. Il destino*

*fu cieco e sordo: io dentro una segreta
mi chiusi, dove l'un l'altro tortura
nell'odio e nel disprezzo. E chi ti vieta
d'uscirne, e qui goder con noi la chiara*

*luce del giorno? Oh tu, che troppo sai
farti del mondo una bella visione,
hai mai sofferto di te stesso? Oh assai,
oh al di là di ogni immaginazione!⁵⁹*

Spesso le pulsioni assumono delle sembianze materiali, divenendo rappresentazioni quasi tangibili: nella *Prima fuga* la parte pessimistica è un «nero magazzino di carbone» e la sua controparte, attraverso le porte di quell'oscurità, si trasforma nel «cielo / azzurro e il mare con le antenne»; nella quinta l'una diventa «un lume rosso / acceso fra le brume», l'altra «un lume verde / in una barca alla ventura andante» o, ancora, nell'ottava, a conversare sulle partenze e sui ritorni sono «una fogliolina appena nata» e «la fresca vernice d'un vapore / che fischia per salpar la prima volta». È come se un'ulteriore oggettivazione, dopo quella che trasforma le pulsioni in voci, possa concedere una concretezza che rende più agevole affrontare il dissidio.

Ogni impulso deve così sempre affrontare la controparte, in un rapporto di amore e odio per il quale l'impeto di uno non soffoca l'esistenza dell'altro ma anzi concede la possibilità di una conciliazione. È quanto avviene nella chiusura della *Terza fuga*, nella quale la voce del dolore prova un senso di rimorso nei confronti della sua antagonista, arrivando a sancire il valore della vita nonostante le pene: «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». Ecco l'intento dichiarato nel *Prologo*, la tanto anelata unità, la possibilità di subordinare il dolore alla tensione vitale; ma è un istante, perché a questa dichiarazione fa seguito l'Eco che sentenzia il carattere effimero della conciliazione: «Le angosce

59 U. SABA, *Quarta fuga*, PF, cit., p. 373; le precedenti: *Preludio*, PF, p. 367 e *Privilegio*, V, p. 523.

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». Parafrasando, nel momento in cui la voce del dolore sembra affievolirsi pronunciando parole di lode nei confronti della vita, la sua controparte, nata «come in un giardino ameno / un gioco d'acque», interviene a bilanciare la situazione assumendo il ruolo e pronunciando parole che erano propri della parte sofferente.

Questa sorta di scambio di ruoli sancisce una verità fondamentale in Saba: la necessità della sopravvivenza proprio dolore. Come il piccolo Berto non poteva morire cancellando, insieme a sé, i traumi del passato e le angosce da essi derivate, analogamente qui il tormento non può dissolversi nell'affermazione della contraria tensione alla vita: la sua esistenza è necessaria, ed è una componente talmente imprescindibile da far intervenire, per salvarla, la voce della gioia in sua difesa. È il male antico e intrinsecamente legato al suo cuore, quello che Saba ha tanto lamentato quanto invocato: «voluto in parte, in parte era pur vero / il mio dolore», quello di cui lamenta l'assenza nella citata *Principio d'estate*, «dolore, dove sei?»⁶⁰, perché «segreto, vuoto, assenza, distanza, mancanza, trascendenza indicano un senso che per Saba significa innanzitutto abbandono primario. E allora quella che è stata chiamata dalla critica “ambivalenza di Saba” può essere vista come il “va e vieni” di uno sfuggimento che ricade su di sé, di un dolore al quale egli deve tornare»⁶¹. Accanto all'aspetto psicologico e inconscio di un bisogno primordiale di ritorno alla dimensione affettiva infantile, indubbiamente rilevante, c'è, però, un altro fondamentale fattore per il quale deve essere garantita la sussistenza del dolore: la poesia. Abbiamo già osservato come Saba fosse lucidamente consapevole dell'inconciliabilità tra poesia e psicanalisi e come, a proposito della propria cura, sia stato, nonostante il trauma della separazione dal dottor Weiss, fondamentale per la sua attività non concludere la terapia. Sono osservazioni che sviluppa dopo l'esperienza psicanalitica, eppure la sezione de *Il Piccolo Berto*, nata da quest'ultima, è immediatamente successiva a quella delle *Fughe* e la continuità tematica è evidente: in seguito all'oggettivazione dell'esperienza umana operata con *L'Uomo*, attraverso le voci delle *Fughe* e la rinata presenza del proprio io bambino Saba affronta, per la prima volta a viso aperto, la propria duplicità razziale e psicologica, i fantasmi del passato, tutti i fattori che, nel bene e nel male, hanno determinato il suo essere.

Nel nono sonetto dell'*Autobiografia*, ricordando la prima manifestazione della malattia nervosa, scrive: «Come da questo spaventoso fatto / io non rimasi, ancor lo ignoro, ucciso. / Invece strinsi col dolore un patto, / l'accettai, con lui vissi viso a viso»⁶². Quella che a prima vista sembra

60 U. SABA, *Principio d'estate*, UC, cit., p. 477; le precedenti: *Autobiografia* (8), A, p. 262, *Terza fuga*, PF, pp. 371-372, *Ottava fuga*, PF, p. 391, *Quinta fuga*, PF, p. 374 e *Prima fuga*, PF, p. 368.

61 R. CEPACH, *Quanto hai lavorato per me, caro Fortuna!*, cit., p. 80.

62 U. SABA, *Autobiografia* (9), A, cit., p. 263.

una passiva rassegnazione al proprio destino come fattore ineluttabile cela, in realtà, l'inversa volontà di affrontare il male. C'è, infatti, innanzitutto un patto affrontato «viso a viso», un atto, cioè, che implica una sorta di intesa, una alleanza che possa far collimare le divergenze e i disaccordi attraverso un impegno comune. Il secondo indizio è suggerito dal predicato dell'ultimo verso: Saba non dice che sopportò, o che tollerò il male, ma che lo accettò. C'è una sottile linea a dividere l'atteggiamento rinunciatario della sopportazione dall'accoglimento di una parte di sé, e il discrimine tra le due inclinazioni è dato dalla conoscenza: grazie a quest'ultima la componente può essere, infatti, portata ad un grado di consapevolezza che permette la trasformazione da rassegnazione passiva ad accettazione maggiormente consapevole. Ecco perché l'atteggiamento del ventenne non è sinonimo di rinuncia ma rivela anzi, nell'atteggiamento quasi di sfida, l'intento di non farsi sopraffare dal dolore ma di resistervi. Come un nemico che sembra prodigarsi per sabotare ogni slancio alla vita e ogni parvenza di gioia, il dolore doveva essere affrontato con le armi di cui Saba disponeva: a viso aperto nell'esuberanza della gioventù e mediante la sua conoscenza nella saggezza della maturità. La volontà delle *Fughe* di dare voce al proprio male di vivere, e l'immersione nei traumi infantili del *Piccolo Berto* si configurano perciò come due fondamentali tappe del cammino di un uomo che, nella consapevolezza di un dolore che non può essere sradicato, non si è mai totalmente abbandonato alle avversità del destino.

Nelle esperienze poetiche della fine degli anni '20, Saba torna dunque all'antico patto col dolore, e lo fa, per la prima volta, mosso dall'intento dichiarato di ricomporre le fratture. Nel momento in cui dà la concretezza di una parvenza aerea alla sua pena, però, Saba scopre che non solo è una fatalità cui non può porre rimedio, ma si trasforma, inversamente, in una componente che non vuole abbandonare. Come la sopra citata conoscenza muta la sopportazione del male nella sua accettazione, così, ora, quest'ultima viene elevata a privilegio da un'ulteriore forma di consapevolezza: la poesia. Attraverso le proprie voci dialoganti Saba scopre, rivivendo motivi nuovi ed antichi, *in primis* l'inscindibilità della gioia dal patimento, «*M'ascolta, voce fraterna, m'ascolta / voce perdutamente un giorno amata: / io t'odio e con la mia ti «devo» spegnere. / Tu m'ami ancora, tu m'amerai sempre, / tu mi sarai sempre congiunta*», e in secondo luogo la verità più importante: una volta accertato che l'una non può sussistere senza l'altra ne consegue che quanto da esse deriva ha valore in virtù della loro unione. Tutto, in tal modo, si compone risolvendosi nell'arte, perché in un rapporto di reciproca dipendenza quest'ultima trae la sua ragione d'esistere dalla modulazione d'alti e bassi dell'animo e viceversa l'accordo tra le dimensioni gioiosa e sofferente permette un riscatto attraverso la poesia.

Io non so più dolce cosa
di pensarmi. Il puro amore
di cui ardo, dal mio cuore
nasce, e tutto a lui ritorna.

Quando annotta e quando aggiorna
io mi beo d'esser me stessa.
È la cura mia indefessa
adornarmi per me sola.

La mia voce in alto vola,
scende al basso; il male e il bene
tutto è puro quando viene
all'azzurra mia pupilla,

come a un'acqua che tranquilla,
coi colori della sera,
specchia i monti, la riviera,
i viventi, ogni lor cosa.

Così la voce della poesia della celebre *Sesta fuga* si racconta, condensando in un breve autoritratto i tanti indizi che precedentemente Saba aveva disseminato lungo il cammino: la percezione della fratellanza del dolore che troviamo nelle *Canzonette*, «Il vero, il vivo, il presente dolore / m'è quasi amico. / Con dolce pena / da lui la vena / dei miei versi derivo; / e quando a lungo in compagnia ne vivo / lo benedico»⁶³, o la dichiarazione, nell'immagine del malinconico «nuvolo rosato», dell'amore per il proprio destino: «Or che non oso / fama e riposo / sperar fuor della morte, / nella mia nuvoletta la mia sorte / amo e rammento». Le voci delle *Fughe* confermano insomma che attraverso la poesia vi può essere «l'unità [che] sublima / tutto ch'era disperso» e che in virtù di questo «Triste ma soleggiato è il mio cammino; / e tutto in esso, fino l'ombra, è in luce».

Anche il dolore, insomma, diventa un'indispensabile fattore nella profondità e nell'immediatezza del sentire che attraverso l'arte alimenta la vita dell'uomo e concede la possibilità di una redenzione:

*Se t'accorgi di noi, questa è la prova
che la vita non t'ha, Uomo, distrutto;
che sai ancora stupire. Del tutto*

a voi m'arrendo, amabili parvenze

di me stesso. *E di molte amare assenze
consolarti sapremo. Ed io in mercede
godrò sempre di voi, di voi che fede
tenete, da me nate ombre e sussurri.*

63 U. SABA, *Il dolore*, PC, cit., p. 229; le precedenti: *Sesta fuga*, PF, p. 377 e *Quinta fuga*, PF, p. 374.

L'arte concede non solo uno scudo per difendersi dai colpi della vita, ma anche la perenne capacità di stupirsi: è la spontanea meraviglia del bambino che abbiamo osservato precedentemente, e che ora, attraverso la commistione delle voci, accoglie in sé anche la parte sofferente; alla facoltà di cogliere la leggerezza e l'affetto del mondo si affiancherà dunque il privilegio di saper trasformare anche il dolore in un canto che lo elevi, di poter dire «È bella la nostra solitudine»⁶⁴ perché «Fra i tormenti, negli affanni / propri solo alla sua sorte, / solo a lui s'apron le porte / d'un occulto paradiso».

Angoscia e beatitudine: l'archetipo delle tante antitesi di Saba, delle contrapposizioni di una vita vissuta in “*Serena disperazione*”, e che ora, cristallizzate per un istante nella loro reciproca dipendenza, sussurrano la possibilità di una salvezza. Non sarà un caso che il testo centrale delle dodici *Fughe* sia rappresentato dalla *Sesta*, una delle poesie indiscutibilmente più alte e intense del *Canzoniere*, nella quale una terza voce si affianca e risolve le pulsioni contrastanti. Questa, nelle vesti, indicate da Saba, di una fanciulla al centro di «un “contrasto amoroso” tra due giovani»⁶⁵, o in quelle, condivise dai più, e su tutti da Debenedetti, della poesia come «tendenza a specchiarsi in se stesso teneramente, carezzosamente dare ragione a quei due opposti istinti»⁶⁶, sottintende lo stesso principio di forza mediatrice capace di unificare le opposte direttrici del canto. L'arte assume un ruolo che va oltre il valore letterario, diventa uno strumento di mediazione esistenziale, perché il dolore e la gioia, la condivisione e l'isolamento si risolvono attraverso la presa di coscienza, suggerita dalla voce della poesia, della loro reciproca necessità: «Nata son dal tuo disgusto, / nata son dal tuo tormento: / tanto viva esser mi sento / quanto amate il viver mio. / Ma se voi tacete, anch'io, / ecco, in aere mi risolvo; / con voi libera m'evolvo, / muoio libera con voi».

«La salvezza dalla pena della vita è nella poesia: ma perché la poesia, in sé, è sempre pura, anche là dove più turpe è la via, allora la poesia può riscattare anche i traumi dell'infanzia e ridare pace e serenità alla vita»⁶⁷. È l'arte che può concedere un riscatto, poiché grazie ad essa anche il tormento si trasforma in una sublimazione che, se non può alleviare la sofferenza, sancisce l'importanza della sua esistenza, permettendo non solo l'accettazione del proprio destino, «Io non so di questo amore, / io non so di questa morte: / immutabile è la sorte / concessa alla mia gioia» ma la sua elevazione a privilegio: «una grazia piena e pronta / gli fa impeto nel cuore; / trasfigura il suo dolore / nella grande unica cosa».

L'esperienza delle *Fughe* sintetizza, insomma, il percorso esistenziale e poetico di Saba che

64 U. SABA, *Undicesima fuga*, PF, cit., p. 396; le precedenti: *Dodicesima fuga*, PF, p. 399, *All'anima mia*, TD, p.139 e *Sopra un mio antico tema*, PC, p. 250.

65 U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 255.

66 G. DEBENEDETTI, *Poesia italiana del Novecento* (1974), Milano, Garzanti, 1993, p. 133.

67 GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Da Cose leggere e vaganti a Preludio e canzonette*, in Tordi Rosita, a cura di, *Umberto Saba Trieste e la cultura mitteleuropea. Atti del convegno Roma 29 e 30 marzo 1984*, cit., p. 126.

il presente lavoro ha tentato di mettere in luce, rappresentando il culmine della ricerca di sé cui il poeta ha votato la propria vita. L'emersione delle voci risponde infatti ad un tenace attaccamento alla vita, alla volontà di affrontare il proprio male con il preciso intento di concedergli una collocazione che permetta una salvezza e renda l'esistenza degna di essere vissuta. La redenzione è data quindi dalla poesia, poiché se il sentire prima, il sentire più intensamente è una prerogativa che anche il dolore concorre a determinare, l'arte concederà la consapevolezza che nulla è vano, che tutto, attraverso lei, si può ricomporre in un canto dedicato alla vita e all'amore:

Per questo bene
di quante pene
devo regger l'assalto!
Muover audace, trar rapido un salto
fuor dalla rete.

Ardito e scaltro,
per far non altro
che la mia buona guerra,
quante forze ho d'abbatter sulla terra,
e in me secrete!

Campar la vita
con l'infinita
pena di rei negozi;
e dar la mia giornata per gli ozi
aspri d'un'ora.

E tanto in cuore
aver d'amore
da dire: Tutto è bello;
anche l'uomo e il suo male, anche in me quello
che m'addolora.⁶⁸

68 U. SABA, *Il poeta*, PC, cit., pp. 247-248; le precedenti: *Sesta fuga*, PF, pp. 376-387,

CONCLUSIONE

Il fascino e l'amore che l'opera di Saba hanno suscitato negli studiosi si possono indubbiamente riconnettere all'alto grado di immedesimazione che essa concede, perché Saba è stato un uomo, e tutti gli uomini. Dolore, speranza, fragilità, solitudine, gioia sono tratti fondanti di ogni esperienza di vita, che il poeta canta come propri nella consapevolezza che sono suoi e del mondo intero. Ritrovarli in un canto che fa dell'umiltà e dell'onestà i suoi punti di forza sembra proiettare il lettore nell'animo del poeta, avvolgerlo dello stesso senso di fratellanza ed empatia che tanto Saba ha cercato e cantato. Lo si sente come vivo ed attuale, e si è portati ad un'inclinazione affettuosa nei suoi confronti, ad un sentimento di compassione per quest'uomo tormentato e costantemente messo alla prova dalla gravezza di un mondo che è quello del suo tempo, e quello di oggi.

Eppure, lo abbiamo visto, Saba non fu solo tormento e angoscia, ma anzi tenace attaccamento al valore della vita, personificazione di un amore che può essere ritrovato in ogni piega del destino e proiettato attorno a sé ad illuminare anche il buio più cupo. Saba, allora, non sarà solo testimone e simbolo dell'esistenza nei suoi aspetti basilari, ma diventerà anche un esempio della possibilità di un riscatto. Lo sguardo che si sofferma sugli aspetti più umili, l'animo che ne coglie la meraviglia e il canto che la celebra diventano infatti espressione della possibilità, concessa agli uomini, di scorgere e coltivare la bellezza del mondo. La semplicità e la limpidezza delle tematiche e della realtà cantate insegnano che ovunque ci può essere un prodigio, che tutto può concorrere a rendere la vita degna di essere vissuta. Per questo il *Canzoniere*, libro delle mille avventure di un'anima, confessione di un tormento che cerca un'assoluzione, rappresenta un magnifico inno alla speranza e una celebrazione, forte della propria umiltà, dello splendore del mondo.

In *Quasi un racconto* troviamo una breve lirica intitolata *Passioni*:

Sono fatte di lacrime e di sangue
e d'altro ancora. Il cuore
batte a sinistra.¹

Il cuore batte a sinistra, sentenzia Saba, dalla parte tradizionalmente considerata sbagliata, infausta, sfavorevole, quasi a sottolineare la fatalità del destino dell'uomo sin dalla sua conformazione. Eppure nella contingenza del dolore insito nell'esistenza umana esiste la possibilità

1 U. SABA, *Passioni*, QR, cit., p. 604.

di una redenzione. «“Perdono tutto” era solito dire “eccetto una mancanza di cuore”»²: è il cuore il valore fondante della sua esistenza, il cuore che riesce a cantare la vita nonostante il dolore, che batte, a discapito dell'eterna scissione, per la semplicità e la purezza che rendono gli aspetti più umili dei prodigi. Se dovessi raccontare Saba in poche parole direi questo: è stato un uomo che dal profondo del suo dolore ci insegna che nulla, se fatto col cuore, è vano.

² N. BALDI, *Il paradiso di Saba*, cit., p. 12.

BIBLIOGRAFIA

Testi di Umberto Saba

Tutte le poesie, a cura di Arrigo Stara, Milano, Mondadori, 1988, 2001⁷;

Tutte le prose, a cura di Arrigo Stara, Milano, Mondadori, 2001;

Scorciatoie e raccontini (1946), Milano, Mondadori, 1963²;

Umberto Saba Pierantonio Quarantotti Gambini. Il vecchio e il giovane (Carteggio 1950-1957), a cura di Linuccia Saba, Milano, Mondadori, 1965;

Lettere a un'amica. Settantaquattro lettere a Nora Baldi, Torino, Einaudi, 1966;

Saba, Svevo, Comisso, Lettere inedite, a cura di Mario Sutor, Padova, Gruppo di lettere moderne, 1968;

Ernesto (1975), a cura di Maria Antonietta Grignani, Torino, Einaudi, 2010;

La spada d'amore: lettere scelte 1902-1957, a cura di Aldo Marcovecchio, Milano, Mondadori, 1983;

Lettere sulla psicanalisi. Carteggio con Joachim Flescher 1946-1949, a cura di Arrigo Stara, Milano, SE, 1991.

Bibliografia critica

DEBENEDETTI GIACOMO, *La poesia di Saba*, in «Primo Tempo», 9-10 ottobre 1923, ora in *Saggi critici. Prima serie* (1929), Milano, Il Saggiatore, 1969, pp.109-147;

MONTALE EUGENIO, *Umberto Saba*, in «Il Quindicinale», 1 giugno 1926, ora in *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976, pp.194-207;

SOLMI SERGIO, *Umberto Saba poeta*, in «Il Baretto», 7 luglio 1926, ora in *Scrittori negli anni*, Milano, Garzanti, 1963, pp. 28-34;

«Solaria», a. III, n. 5, maggio 1928: *Numero dedicato a Umberto Saba*;

DEBENEDETTI GIACOMO, *Per Saba, ancora*, in «Solaria», 5 maggio 1928, ora in *Saggi critici. Prima serie* (1929), Milano, Il Saggiatore, 1969, pp.149-179;

MONTALE EUGENIO, «*Ragioni*» di *Umberto Saba*, in «Solaria», 5 maggio 1928, ora in *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976, pp. 218-222;

SOLMI SERGIO, «*Preludio e fughe*», in «Il Convegno», agosto 1928, ora in *Scrittori negli anni*, Milano, Garzanti, 1963, pp. 68-72;

CONTINI GIANFRANCO, *Tre composizioni o la metrica di Saba*, in «Rivista Rosminiana» gennaio- marzo 1934, ora in *Un anno di letteratura* (1942), Firenze, Le Monnier, 1946², pp. 87-97;

SOLMI SERGIO, *L'ultimo Saba: «Tre composizioni»*, in «L'Ambrosiano», 17 maggio 1934, ora in *Scrittori negli anni*, Milano, Garzanti, 1963, pp. 131-136;

GARGIULO ALFREDO, *Umberto Saba*, in *Letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1940, pp-155-163;

Omaggio al poeta Umberto Saba. Discorsi di Raffaele de Courten, Umberto Saba, Guido Piovene, Trieste, Circolo della cultura e delle arti, 1953;

PASOLINI PIER PAOLO, *Saba: per i suoi settant'anni* (1954), in *Passione e ideologia*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 380-385;

BALDI NORA, *Il paradiso di Saba*, Milano, Mondadori, 1958;

«Galleria», a. X, n.1-2, gennaio-aprile 1960: *Omaggio a Umberto Saba*;

PORTINARI FOLCO, *Umberto Saba* (1963), Milano, Mursia, 1967²;

CACCIA ETTORE, *Lettura e storia di Saba*, Milano, Bietti, 1967;

AYMONE RENATO, *Saba e la psicoanalisi*, Napoli, Guida, 1971;

POLATO LORENZO, *Aspetti e tendenze della lingua poetica di Saba*, in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana Editrice, 1972, pp. 37-87;

LAVAGETTO MARIO, *La gallina di Saba*, Torino, Einaudi, 1974;

PINCHERA ANTONIO, *Umberto Saba*, Firenze, La nuova Italia, 1976;

CHIERICI ENRICO, a cura di, in «Nuovi argomenti», nuova serie, n. 57, gennaio-marzo 1978: *Omaggio a Saba*;

MUSCETTA CARLO, *Saggio introduttivo a Umberto Saba, Antologia del Canzoniere*, Torino, Einaudi, 1979;

VOGHERA GIORGIO, *Gli anni della psicoanalisi*, Pordenone, Studio Tesi, 1980;

LUPERINI ROMANO, *Le rose e l'abisso: la poesia di Umberto Saba*, in *Il Novecento*, Torino, Loescher editore, 1981, pp. 244-267;

LAVAGETTO MARIO, *Per conoscere Saba*, Milano, Mondadori, 1981;

TORDI ROSITA, a cura di, *Umberto Saba Trieste e la cultura mitteleuropea. Atti del convegno*

Roma 29 e 30 marzo 1984, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1986;

GUAGNINI ELVIO, a cura di, *Il punto su Saba*, Bari, Laterza, 1987;

CECCHI OTTAVIO, *L'aspro vino di Saba*, Roma, Editori Riuniti, 1988;

MUTTERLE ANCO MARZIO, *Lettura de «La brama» di Umberto Saba* (1988), in *Studi medievali e romanzi in memoria di Alberto Limentani*, Roma, Jouvence, 1991;

CINQUEGRANI ALESSANDRO, *Solitudine di Umberto Saba: da «Ernesto» al «Canzoniere»*, Venezia, Marsilio Editori, 2007;

PAINO MARINA, *La tentazione della leggerezza. Studio su Umberto Saba*, Firenze, Olschki, 2009;

CARRAI STEFANO, *Saba*, Roma, Salerno Editrice, 2017.

Bibliografia generale

ARA ANGELO E MAGRIS CLAUDIO, *Trieste: un'identità di frontiera* (1982), Torino, Einaudi, 1987;

SLATAPER SCIPIO, *Scritti politici*, Milano, Mondadori, 1954.

Sitografia

BORGESE GIUSEPPE ANTONIO, *Poeti prosaici*, in «La Stampa», 30 giugno- 1 luglio 1911, disponibile al link:

http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod_avanzata/action_viewer/Itemid,3/page,3/articleid,1196_01_1911_0179_0003_24816928/

[Ultimo accesso 14/02/2018];

«La Fiera Letteraria», a. V, n. 44, 5 novembre 1950: «Galleria degli scrittori italiani: Umberto Saba», disponibile al link:

<http://www.bibliotecaginobianco.it/flip/FIL/05/4400/#/3>

[Ultimo accesso 14/02/2018];

BO CARLO, *Un poeta*, in «La Stampa», in «La Stampa», 27 agosto 1957, disponibile al link:

http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,3/articleid,0031_01_1957_0203_0003_14088773/

[Ultimo accesso 14/02/2018];

Come nasce la poesia, in «La Stampa», 20 novembre 1958, disponibile al link:

http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,3/articleid,0067_01_1958_0276_0003_24471706/

[Ultimo accesso 14/02/2018];

BOCELLI ARNALDO, *Presenza di Umberto Saba*, in «La Stampa», 23 agosto 1967, disponibile al link:

http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,11/articleid,0115_01_1967_0198_0011_6856892/

[Ultimo accesso 14/02/2018];

RABONI GIOVANNI, *Nella poesia di Saba c'è un mistero la trasparenza*, in «La Stampa», 5 marzo 1983, disponibile al link:

http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,avanzata/action,viewer/Itemid,3/page,3/articleid,1025_04_1983_0349_0003_14627635/

[Ultimo accesso 14/02/2018];

DAVID MICHEL, *La sua migliore amica era la psicanalisi*, in «La Stampa», 5 marzo 1983, disponibile al link:

http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,avanzata/action,viewer/Itemid,3/page,3/articleid,1025_04_1983_0349_0003_14627635/

[Ultimo accesso 14/02/2018].

RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare le persone che mi sono vicine in questo giorno, quelle che mi hanno accompagnata in questo viaggio e quelle che sono al mio fianco da sempre.

Grazie alla Prof.ssa Ricorda, che con il suo corso su Saba mi ha fatto appassionare a questo autore, per avermi seguito con cortesia e disponibilità, per tutti i preziosi suggerimenti che mi ha dato.

Grazie ad Anna e Francesca, splendide amiche di una vita, per tutto quello che abbiamo passato assieme, per quanto mi abbiate supportato nei momenti difficili, perché il mio mondo non sarebbe lo stesso senza il nostro trio.

Grazie a Renato, Mattia e Galvano, agli amici di sempre e compagni di molte avventure su cui so di poter contare.

Grazie a Diana, mia sorella d'anima e fondamentale punto di riferimento, per esserci stata quando più ne avevo bisogno, per la profondità di un rapporto simbiotico che nessuna distanza è riuscita a scalfire.

Grazie a Michela, amica, collega, mentore e tutor, perché se sono dove sono moltissimo lo devo a te, per tutto l'aiuto che mi hai dato, perché so di poter sempre trovare in te un appoggio fidato.

Grazie ad Alessandro, Igor e Fabrizio, perché il vostro affetto per mio fratello si è trasformato in un senso di protezione nei miei confronti di cui vi sono, vi siamo, grati.

Grazie a Daniela, per tutto il bene che mi hai dimostrato da quando nei miei occhi hai riconosciuto uno sguardo familiare, perché hai sempre creduto in me e nelle mie capacità e non ti sei mai tirata indietro quando avevo bisogno.

Grazie alle mie compagne di vita veneziana: Veronica, grazie per gli spensierati anni in Calle della Racchetta, per le serate all'Irish, per le risate e le rimpatriate che riaccendono sempre il ricordo della bellezza di quel periodo. Virginia, Laura, Eva, Silvia e Federica, splendide coinquiline nelle quali ho trovato preziose amiche e confidenti, che hanno creduto nelle mie capacità anche quando io vacillavo, grazie per un'infinità di motivi, mi sento fortunata ad aver trascorso con voi questi anni e la quotidianità della nostra convivenza rimarrà sempre impressa come uno dei ricordi più belli.

Grazie a Marianna, dantista mancata, amica sincera e mia letterata preferita, il mio percorso di studi non sarebbe stato lo stesso senza di te, hai arricchito questi anni veneziani e conserverò gelosamente il ricordo dei nostri spritz dopo lezione in compagnia di Dante, Calvino e l'Alberti.

Grazie a Sharon, entrata nella mia vita con la velocità e la forza di un tornado, per quella tua contagiosa vitalità, per essere capace di ascoltarmi e capire le mie stranezze, per riuscire sempre a strapparmi una risata.

Grazie a Thomas e Dimitri, al viaggio che ci ha fatto conoscere e che mi ha fatto scoprire in voi due persone buone e vere, due amici sinceri che sotto un velo di esuberanza e pazzia custodiscono valori autentici che vi rendono per me speciali.

Grazie a mia nonna, complice e amica, eterno porto sicuro.

Il grazie più grande, infine, lo rivolgo ai miei genitori, per quante possibilità mi hanno dato, per aver reso materialmente possibile tutto questo, per aver pazientemente sopportato la mia agitazione ad ogni esame, e per avermi supportato in ogni modo; grazie, in particolare, a mia madre, mio modello e punto di riferimento, per avermi fatto capire che la forza non esclude la dolcezza, per avermi insegnato ad apprezzare la bellezza delle piccole cose e a fare sempre tutto con impegno e col cuore. Hai saputo dare a me le possibilità che avresti voluto per te, perché in un'altra vita, lo sappiamo entrambe, saresti stata un grande chirurgo, o un famoso storico. Questa tesi è per te.