

***studi  
novecenteschi***

*rivista di storia della letteratura  
italiana contemporanea*

Direttore: *Cesare De Michelis*  
Condirettori: *Armando Balduino,*  
*Saveria Chemotti, Silvio Lanaro,*  
*Anco Marzio Mutterle, Giorgio Tinazzi*  
Redazione: *Beatrice Bartolomeo*

\*

Indirizzare manoscritti, bozze, libri per recensioni  
e quanto riguarda la Redazione a: «Studi Novecenteschi»,  
Dipartimento di Italianistica, Università di Padova  
(Palazzo Maldura), Via Beato Pellegrino 1, 1 35137 Padova.

\*

«Studi Novecenteschi» è redatto nel  
Dipartimento di Italianistica, Università di Padova.  
Registrato al Tribunale di Padova il 17 luglio 1972, n. 441.  
Direttore responsabile: Cesare De Michelis.

\*

Per la migliore riuscita delle pubblicazioni, si invitano gli autori  
ad attenersi, nel predisporre i materiali da consegnare alla Redazione  
ed alla casa editrice, alle norme specificate nel volume  
Fabrizio Serra, *Regole redazionali, editoriali & tipografiche*,  
Pisa · Roma, Serra, 2009<sup>2</sup> (Euro 34,00, ordini a: [fse@libraweb.net](mailto:fse@libraweb.net)).  
Il capitolo *Norme redazionali*,  
estratto dalle *Regole*, cit., è consultabile *Online* alla pagina  
«Pubblicare con noi» di [www.libraweb.net](http://www.libraweb.net).

\*

«Studi Novecenteschi» is an International Peer-Reviewed Journal.  
The eContent is Archived with *Clockss* and *Portico*.

ANVUR: A.

[www.libraweb.net](http://www.libraweb.net)

# *studi novecenteschi*

*rivista di storia della letteratura  
italiana contemporanea*



*Fabrizio Serra editore*

*Pisa · Roma*

*XL, numero 85, gennaio · giugno 2013*

Indirizzare abbonamenti, inserzioni, versamenti e quanto riguarda  
l'amministrazione a: *Fabrizio Serra editore*<sup>®</sup>, Casella postale n. 1,  
Succursale n. 8, I 56123 Pisa, [fse@libraweb.net](mailto:fse@libraweb.net)

\*

*Uffici di Pisa*: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa,  
tel. 050/542332, fax 050/574888, [fse@libraweb.net](mailto:fse@libraweb.net)

*Uffici di Roma*: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma,  
tel. 06/70493456, fax 06/70476605, [fse.roma@libraweb.net](mailto:fse.roma@libraweb.net)

\*

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili  
presso il sito Internet della casa editrice [www.libraweb.net](http://www.libraweb.net).

*Print and/or Online official subscription prices are available  
at Publisher's web-site [www.libraweb.net](http://www.libraweb.net).*

\*

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione,  
l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con  
qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm,  
la memorizzazione elettronica, ecc.,  
senza la preventiva autorizzazione scritta della  
*Fabrizio Serra editore*<sup>®</sup>, Pisa · Roma.  
Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

\*

I diritti di riproduzione e traduzione sono riservati per tutti i paesi.

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2013 by *Fabrizio Serra editore*, Pisa · Roma.

*Fabrizio Serra editore* incorporates the Imprints *Accademia editoriale*,  
*Edizioni dell'Ateneo*, *Fabrizio Serra editore*, *Giardini editori e stampatori in Pisa*,  
*Gruppo editoriale internazionale* and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*.

Stampato in Italia · Printed in Italy

ISSN 0303-4615

ISSN ELETTRONICO 1724-1804

# SOMMARIO

## SAGGI

MANUELE MARINONI, <i>Appunti sui 'Taccuini' dannunziani: Journal di una memoria 'materiale'</i>	11
AMEDEO BENEDETTI, <i>Contributo alla biografia di Attilio Momigliano</i>	31
ANTONIO CARRANNANTE, <i>Sull'uso di «galantuomo» in Gramsci</i>	73
ALESSANDRO GIAMMEI, <i>Pensare col cuore. Pretesa di consentimento, permanenza degli oggetti e visione interna nell'inventio di Umberto Saba</i>	87
ALBERTO COMPARINI, <i>Montale, la poesia moderna e l'autobiografia in versi</i>	105
PAOLA MIELI, <i>Il marziano argentato: normalità e segregazione ne La bella addormentata nel frigo di Primo Levi</i>	129
CRISTIAN GENDUSA, <i>Lettera e figura in Il nido di Franco Fortini</i>	147
CHIARA PIETRUCCHI, <i>I mali del reticolato. Prigionia, olocausto e dittature nell'attività editoriale di Vittorio Sereni (con un'appendice di pareri editoriali inediti)</i>	167
SILVIA ZANGRANDI, <i>«Non so se mi crederete». Il fantastico contemporaneo di Il bar sotto il mare di Stefano Benni</i>	215

## RECENSIONI

SILVIA ZANGRANDI, <i>Cose dell'altro mondo. Percorsi nella letteratura fantastica italiana del Novecento (Bianca Maria Da Rif)</i>	237
<i>Note sugli autori</i>	241
<i>Norme redazionali della casa editrice</i>	243

PENSARE COL QUORE.  
PRETESA DI CONSENTIMENTO,  
PERMANENZA DEGLI OGGETTI  
E VISIONE INTERNA  
NELL'INVENTIO DI UMBERTO SABA\*

ALESSANDRO GIAMMEI

DIFFICOLTÀ DI UNA POESIA CHIARA

**D**I una cosa, ormai, siamo certi: Umberto Saba è uno dei più grandi poeti del Novecento. Un poeta, nel vero senso della parola, eccezionale, la cui poesia ormai classica e rivelatasi seminale trova nei tardi versi di Franco Fortini un perfetto aggettivo di sintesi: «lunga». Ma siamo certi anche di un'altra cosa: l'eccezionalità di questo poeta – e di ciò si rammaricava lui stesso – «non appare». Saba (che scegliendo di corrispondere, come autore di poesia, a un libro unico accumulato in più di cinquant'anni di lavoro, pretendeva addirittura di essere accolto totalmente, senza selezioni)<sup>1</sup> spesso è stato accetta-

\* Il testo qui proposto è costituito dalla rielaborazione di un intervento che ho pronunciato l'otto febbraio 2012 nel corso del seminario di Letteratura Italiana tenuto dal professor Alberto Casadei presso la Scuola Normale Superiore. Il seminario, dal titolo *Questioni e analisi stilistiche*, è stato in gran parte dedicato all'applicabilità degli strumenti offerti dalla poetica cognitiva nell'interpretazione della poesia moderna, soprattutto in indagini retoriche, stilistiche e legate alla fase iniziale dei processi creativi.

Per i testi sabiani si farà riferimento alle edizioni: U. SABA, *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, con un saggio introduttivo di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 2001; IDEM, *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara, con un saggio introduttivo di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 1989. Si useranno le seguenti sigle per i libri in prosa: SC per *Storia e cronistoria del Canzoniere* (prima ed. Milano, Mondadori, 1948), SR per *Scorciatoie e Raccontini* (prima ed. Milano, Mondadori, 1946) seguite dal numero di pagina. Per le sezioni del *Canzoniere*, le sigle saranno: TD per *Trieste e una donna*, AB per *Autobiografia*, ME per *Mediterranee*.

<sup>1</sup> Tanto da indicare, in una richiesta testamentaria all'amico Vittorio Sereni, un unico testo cui far riferimento per il possibile smembramento postumo del suo *Canzoniere* in distinte soluzioni editoriali delle singole parti (Cfr. U. SABA, V. SERENI, *Il cerchio imperfetto*, Milano, Archinto, 2010, pp. 76-77). Ma d'altronde la tensione a

to solo in parte se non diminuito o frainteso, e non solo nella misura ormai pertinente all'aneddotica dei noti rifiuti in cui è incorso,<sup>1</sup> delle stroncature<sup>2</sup> e delle generali manifestazioni di antipatia che la società letteraria gli ha riservato almeno nella prima fase della sua esistenza. L'angosciosa ossessione di un'irriducibile incompienza, sostanziata dal lamento continuo che percorre tutti i suoi scritti fino alla desolante epigrafe che chiude il *Canzoniere* («Parlavo vivo a un popolo di morti»), trova spesso giustificazione anche dopo i riconoscimenti ufficiali e l'ingresso nel canone, partecipando della natura profetica che molte sue intuizioni hanno dimostrato alla verifica del tempo. Recentemente è stata tracciata una demarcazione tra i «tradimenti» che il «testamento»<sup>3</sup> di questo autore ha subito ed è destinato a subire ancora: da una parte quelli necessari e auspicabili operati dalla critica, che per affinare l'indagine deve talvolta diffidare dalle sue indicazioni sin troppo perentorie e cercare indizi e prove fuori dai sentieri che tracciano; dall'altra quelli spiacevoli e talvolta difficilmente spiegabili che un'esistenza poetica tanto particolare non è riuscita a scongiurare, malgrado una fondante vocazione alla chiarezza supportata da un indiscutibile e copioso sforzo ostensivo di autoanalisi. D'altronde lo stesso Fortini che abbiamo citato ammette, nella poesia che apre le *Elegie brevi* del suo

un'unità indivisibile nell'opera poetica sabiana non ha bisogno di prove: è il poeta stesso a imporci, con la voce della sua «copia conforme» Giuseppe Carimandrei, di non aggirare la continuità congenita del suo libro unico, «una continuità che non può essere spezzata senza danno dell'insieme» (SC, 343).

<sup>1</sup> Del rapporto difficile con i vociani, rintracciabile in una querela ininterrotta dello stesso Saba dall'epistolario a *Storia e cronistoria del Canzoniere* e affiorato perfino in poesia si è molto parlato – «[...] A Giovanni Papini, alla famiglia / che fu poi della «Voce», io appena o mai / non piacqui. Ero fra lor di un'altra spece» (AB, 264). Per una disamina della questione, inserita in un più ampio quadro che non tace le molte sfortune del primo Saba, vd. A. STARA, *Cronistoria delle «prose sparse»*, in U. SABA, *Tutte le prose*, cit., pp. 1310-1400: in particolare 1317-1322.

<sup>2</sup> Celeberrimo il giudizio di Alfredo Gargiulo, «il più autorevole fautore dell'ingiustizia nei confronti di Saba» (SC, 337), trascritto quasi a modello di cattiva lettura dal poeta stesso (A. GARGIULO, 1900-1930: *Umberto Saba*, «L'Italia Letteraria», II, 51, 21 dicembre 1930), ma vale la pena di ricordare anche la cartolina che Saba sostiene di aver ricevuto da Benedetto Croce in risposta all'invio di «A mia moglie assieme ad alcuni sonetti militari»: «le sue poesie hanno qua e là dei movimenti vivaci, ma mancano ancora di qualunque elaborazione formale» (SC, 143).

<sup>3</sup> Deduco la terminologia, di matrice kunderiana, da A. STARA, *Il testamento tradito. Rileggere Saba*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», IX, 1, gennaio 2007, pp. 55-72.

libro terminale,<sup>1</sup> di avere per molti anni «male amato» l'autore di *Trieste e una donna*, «infastidito per quel suo delirio / biascicato, per quel suo rigirò / d'esistenza», accorgendosi del proprio errore – «lungo» come è «lunga la poesia» riconosciuta così tardi – «con lo stupore di chi vede il vero». Torneremo sulla proficua intuizione suggerita da questa sincera testimonianza in versi, ma per ora ci interessa soprattutto il paradosso innescato dall'accostamento delle due certezze da cui siamo partiti. Come mai Saba, un grande autore la cui poetica è votata all'onestà e il cui stile ammette perfino rinunce alla bellezza purché tutto rimanga chiaro,<sup>2</sup> è stato capito e apprezzato con ritardo e difficoltà, meno immediatamente dei poeti oscuri cui si contrapponeva?

Una delle missioni principali degli esegeti che hanno amato il *Canzoniere* è stata quella di sciogliere tale incongruenza, colmando il ritardo e giustificando le difficoltà, per dimostrare con gli strumenti della critica, della filologia, della psicanalisi – addirittura della matematica! –<sup>3</sup> quello di cui oggi siamo certi: che Saba era un poeta, che

<sup>1</sup> F. FORTINI, *Saba*, in *Composita Solvantur*, Torino, Einaudi, 1994, p. 17.

<sup>2</sup> Che Saba fosse certo di dover preferire i «versi mediocri ed immortali» di Manzoni rispetto a quelli «magnifici» ma «per la più parte caduchi» di D'Annunzio è testimoniato dal noto manifesto della poesia onesta che gli fu significativamente rifiutato da «La Voce» nel 1911 e che è stato pubblicato postumo (U. SABA, *Quello che resta da fare ai poeti*, Trieste, Edizioni dello Zibaldone, 1959; ora in IDEM, *Tutte le prose*, cit., pp. 674-681). Nello stesso scritto, anteriore anche alla genesi ideale del *Canzoniere*, la programmatica prescrizione personale – e tutta etica – alla chiarezza è confermata: «[...] se non si stabilisce come principio che non si può, per il più bel verso di una letteratura, falsare consciamente o no la propria visione [...] per uno in un certo senso più bello, cento saranno di cattiva lega; e il risultato complessivo la morte della personalità» (p. 680). Ma al di là delle intenzioni e delle scelte di poetica, per così dire, *a priori*, è dimostrabile che l'autore ritenesse la chiarezza utile anche ad oliare gli ingranaggi del circolo ermeneutico, garantendo alla poesia onesta un vantaggio su quella oscura. In tal senso, alla celebre equivalenza proposta in una delle più fulminee *Scorciatoie* tra ermetismo e «parole incrociate» è accostabile un'altrettanto perentoria – ma più antica – sentenza conservata nell'epistolario: «Se ti esprimi in geroglifici nessuno ti legge» (U. SABA, *Lettere a Sandro Penna*, a cura di R. Deidier, Milano, Archinto, 1997, p. 5; nella lettera citata, datata 2 novembre 1932, Saba invita il giovane Penna a non cedere alle lusinghe dell'*obscurisme*, che non gli gioverebbe «in nessun senso»).

<sup>3</sup> Rielaborando la doppia equazione di Barthes che dà Poesia=Prosa+a+b+c; Prosa= Poesia-a-b-c, Debenedetti ha proposto una sintesi matematica dello stile sabiano in cui a+b+c=costante per a=musica; b=rima; c=«scarti del linguaggio dalla normalità della nomenclatura del discorso». Dalla formula, che trasforma l'opaco determinismo strutturalista in una sorta di paradosso logico, si desumerebbe un ruolo drammatico della grandezza c, che essendo costituita da licenze «che soffrono di non riuscire ad evitarsi» può cambiare il suo segno diventando negativa. Prose-



il suo libro (tutto intero) è un grande libro e che la sua produzione, pur irriducibilmente anomala, gode però della stessa legittimità artistica e storica della poesia coeva di più rapida fortuna. Alle apparenti banalità è stato dato un senso, le ingenuità linguistiche sono state motivate, l'impressione di astoricità e marginalità fugata: è stata redatta una «carta d'identità». La complessa operazione, che raramente è necessaria per un autore tanto importante – e al limite pertiene alle grandi riscoperte a distanza di decenni o secoli –, ha permesso a lettori più recenti di saltare il «lungo errore» ammesso da Fortini per accogliere immediatamente il «delirio biascicato» di Saba per quello che intendeva essere: un «dono d'anima» offerto «direttamente e senza simboli intellettualistici», un «diretto messaggio dell'umano», un «fenomeno naturale» che «non si può negare». <sup>1</sup> Per capire la particolare situazione critica si può confrontare l'intervento che Giacomo Debenedetti ha pronunciato a Trieste in occasione della scomparsa del Nostro <sup>2</sup> e quello che, sempre per una commemorazione triestina ma nel cinquantésimo anniversario della morte, ha composto Arrigo Stara <sup>3</sup> a due generazioni di distanza. <sup>4</sup>

guardo su questa china, Debenedetti raggiunge un paragone tra il «linguaggio relazionale» della poesia di Saba e quello della matematica che ci tornerà utile più avanti. Cfr. G. DEBENEDETTI, *Poesia Italiana del Novecento*, a cura di R. Debenedetti, Milano, Garzanti, 1974, pp. 125-173: 159-170.

<sup>1</sup> I primi due citati sono sintagmi debenedettiani, uno dai primi interventi su Saba (G. DEBENEDETTI, *Per Saba, ancora*, «Solaria», III, 5, maggio 1928, pp. 37-59: 59; poi in IDEM, *Saggi critici. (Serie Prima)*, Firenze, Edizioni di «Solaria», 1929, p. 174; poi in IDEM, *Saggi critici*, Milano, Mondadori, 1952, p. 179; ora in IDEM, *Saggi*, a cura di A. Borghesi, A. Berardinelli, con un saggio introduttivo di A. Berardinelli, Milano, Mondadori, 1999, pp. 96-365: 261) l'altro dai più tardi scritti ancora vivo il poeta (IDEM, *Umberto Saba e il grembo della poesia*, «l'Unità», 1 settembre 1946; poi col titolo *Rileggendo il «Canzoniere»*, «La Fiera Letteraria», v, 44, 5 novembre 1950, p. 3; poi in IDEM, *Intermezzo*, Milano, Mondadori, 1963, p. 37; ora in IDEM, *Saggi*, cit., pp. 1060-1070: 1062). Il terzo è sabiano e apre l'autoesegesi (SC, 113).

<sup>2</sup> G. DEBENEDETTI, *Quest'anno*, discorso letto al Circolo della Cultura e delle Arti di Trieste per le Celebrazioni di Saba, il 10 dicembre 1957; poi in IDEM, *Ultime cose su Saba*, «Nuovi Argomenti», 30, gennaio-febbraio 1958, pp. 1-19; poi in IDEM, *Intermezzo*, Milano, Mondadori, 1963; ora in IDEM, *Saggi*, cit., pp. 1070-1090.

<sup>3</sup> A. STARA, «Un'opera di Aspirazione alla salute». *Saba a cinquant'anni dalla morte*, discorso letto al Circolo della Cultura e delle Arti di Trieste per il cinquantésimo anniversario della morte di Saba, nel maggio 2007; ora in E. GUAGNINI *et alii.*, *Per Saba, ancora... Riflessioni e dibattiti*, a cura di E. Guagnini, Trieste, Circolo della Cultura e delle Arti, 2009, pp. 15-30.

<sup>4</sup> Il *medium* tra le due generazioni, quella del critico di riferimento per il poeta trie-

L'uno chiude una lunga amicizia e un lungo impegno di difesa critica confermando, una volta per tutte, la resistenza della poesia sabiana a qualsiasi diminuzione («Il *Canzoniere*» concludeva «è di tutti»), l'altro può finalmente, sciolto l'assedio, rompere le righe della difesa per indicare nuovi sentieri d'indagine: dalla resistenza dei contenuti di Saba nell'ottica della postmodernità alla sua presenza nella poesia del secondo Novecento, dalla gioia e dall'illuminazione offerte dai tardi rinvenimenti di testi inediti ai vuoti filologici ed editoriali che attendono ancora risposte. Tutte questioni che comunque, per altri poeti apparentemente più difficili, hanno avuto modo di aprirsi prima. Solo in virtù del complesso e prolungato processo di costituzione di una tradizione critica appena sintetizzato possiamo oggi, finalmente, trattare direttamente l'autore triestino per quello che è: un poeta che può sembrare pascoliano, crepuscolare, metastasiano, antiquato, reazionario e inattuale,<sup>1</sup> ma che invece è l'originale, moderno e ormai classico Saba.

In tale contingenza sarebbe auspicabile contribuire allo scioglimento definitivo dei sospetti che tanto a lungo hanno rallentato il progresso degli studi sul *Canzoniere*, magari imboccando uno dei sentieri suggeriti da Stara nel 2007. In effetti, pur con i residui problematici cui abbiamo accennato, gli ultimi interventi intorno a Saba sembrano davvero giovare di una definitiva messa a fuoco delle questioni capitali, dando giustamente per buone le conclusioni di quasi

stino e quella del curatore dei meridiani che raccolgono il *Canzoniere* e tutti gli scritti, è facilmente individuabile in Mario Lavagetto, autore dell'importante monografia *La gallina di Saba* (Torino, Einaudi, 1974). Il lavoro di Lavagetto, grazie a puntuali rilievi filologici e agli strumenti offerti dalla psicanalisi, traghetta l'ermeneutica sabiana dalla prima fase, tendenzialmente militante e spesso impegnata in una sorta di difesa della poesia onesta, a quella odierna, più in linea con la produzione scientifica intorno a grandi autori dalla fortuna meno problematica come Montale o Ungaretti. Anche negli studi più recenti, come vedremo, permane comunque una traccia degli antichi equivoci, ancora del tutto da debellare (lo dimostra il già citato articolo A. STARA, *Il testamento tradito*, cit., e lo si può verificare nella recentissima monografia A. CINQUEGRANI, *Solitudine di Umberto Saba*, Venezia, Marsilio, 2007).

<sup>1</sup> La piccola rassegna di letture equivoche risponde a effettivi pronunciamenti critici, sulla cui falsità si sono espressi non solo gli esegeti più fedeli del *Canzoniere*, ma lo stesso Saba. Si tratta di una lista che potrebbe continuare se vi includessimo anche ricostruzioni biografiche risultate poi mendaci o comunque poco attendibili, come quelle generate da S. MATTIONI, *Storia di Umberto Saba*, Milano, Camunia, 1989, o dal lavoro di Linuccia Saba sull'epistolario del padre (su cui vd. N. PALMIERI, *L'epistolario di Saba. Storia di un'edizione mancata*, «Paragrafo», III, 2007, pp. 29-47).

un secolo di critica, per così dire, giocata in difesa. Proprio in questo momento però l'incontro delle scienze umane con quelle cognitive che sta consumandosi con incoraggianti risultati<sup>1</sup> offre l'occasione per attardarsi un'ultima volta sui frequentatissimi problemi di base. Sarebbe certamente pretenzioso (se non del tutto inutile) cercare nuove risposte ai grandi dubbi risolti dalle fondamentali letture sabiane del secolo scorso, ma è oggi possibile rileggere le soluzioni classiche alla luce dei nuovi strumenti interpretativi.

Un tentativo del genere non porterebbe solo alla conferma – sempre utile ma forse non urgente – di alcuni risultati ormai acquisiti attraverso la formalizzazione di concetti risolutivi che, all'epoca della loro elaborazione, non potevano che essere descritti con una terminologia solo ora perfettibile.<sup>2</sup> La possibilità più interessante offerta dal prontuario cognitivista sta piuttosto nell'interpretazione della speciale modalità creativa sottesa agli esiti stilistici del Nostro e nella dimostrazione della sua congenita anomalia, a partire da dimostrazioni e distinzioni già valide che si mostrino inquadrabili in nuovi schemi teorici. Nella descrizione, in sintesi, di ciò che rende Saba – *ab origine* – un poeta difficile.

Già cinquant'anni fa Pier Paolo Pasolini affermava di riconoscere in Saba «il poeta più difficile del Novecento»<sup>3</sup> e Saba stesso, interrogandosi sulle ragioni di una simile «difficoltà» (involontaria ma riconosciuta), la spiegava a partire dalla propria natura di autodidatta nato nella Trieste asburgica del 1883 da madre ebrea.<sup>4</sup> Restano tuttavia da spiegare la natura cognitiva di quella difficoltà e, soprattutto, come possa essere il risultato di un'intenzione di chiarezza. Resta

<sup>1</sup> Per una disamina del connubio tra i due ambiti corredata da un compendio teorico ragionato, da un ampio prontuario bibliografico e da un'interpretazione aggiornata delle questioni accompagnata da diversi saggi di messa in pratica, vd. A. CASADEI, *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Milano, Bruno Mondadori, 2011.

<sup>2</sup> È il caso di espressioni come 'verità istintuale', 'impulso lirico' e 'spontaneità' o della citata contrapposizione tra 'poesia/letteratura', usate in studi seminali da critici come Solmi, Piovene, Debenedetti (o dallo stesso Saba di *Storia e cronistoria*) e poi fortunatissime in séguito.

<sup>3</sup> P. P. PASOLINI, *Saba per i suoi settant'anni*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, con un saggio di C. Segre, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1120-1126: 1120.

<sup>4</sup> Cfr. SC, 113-121. Conseguentemente alla natura «periferica» descritta, Carimandrei definisce «il conservatorismo», «il diletterismo», «l'egocentrismo» e «l'epicità» di Saba, tutti tratti distintivi che lo rendono grande ma che danneggerebbero la sua ricezione presso i coevi.

da domandarsi se Saba avesse il diritto, pur essendo consapevole di patire un «ritardo culturale» e di essere titolare di uno *status* originario assolutamente anomalo, di aspettarsi la comprensione dei suoi lettori, di aspirare – come l'ingenuo soldato dei suoi *Versi militari* – a divenire «un cuore che con quista molti quori».

#### LE RAGIONI DEL CUORE

Nell'intenzione di offrire un saggio concreto di quanto promesso, partiamo dunque da uno dei risultati più raffinati e decisamente assunti della critica sul *Canzoniere*. Nel corso dell'intervento commemorativo sopraccitato (vd. n. 9), Giacomo Debenedetti formalizza in modo estremamente persuasivo l'impressione di realismo che caratterizza la poesia di Saba. Il discorso, che si inserisce nella questione più ampia e tipicamente debenedettiana dello «stile relazionale», tocca uno degli aspetti più evidenti dell'anomalia del nostro autore: proprio mentre la poesia italiana prende a tendere verso l'ineffabile, a diffidare sia delle parole che della realtà e a concepire il tempo metafisicamente, Saba ritrae oggetti e figure umane (o animali) dal vero, gestendone le relazioni in una sorta di trama narrativa<sup>1</sup> che ebbe a definire, lui stesso, come «orizzontalità». Gli «obblighi morali» sottesi a un simile procedimento e allo stile conseguente, che abbiamo visto prendere forma già nell'alta dichiarazione di poetica sull'onestà, si manifesterebbero dunque in una peculiare «attenzione alle cose» le quali, lungi dall'accontentarsi di essere ripresentate impressionisticamente nel codice linguistico – o peggio, di comporsi in sistemi simbolico-evocativi autonomi –, assurgono a una legittimità poetica scevra di effetti comici, di ironie crepuscolari o di sublimazioni pascoliane. In questa analisi dell'originale capacità di Saba non solo di cantare, ma anche di «discorrere» la realtà che gli offre occasioni di poesia, il critico raggiunge il punto che ci interessa:

<sup>1</sup> Naturalmente non possiamo parlare di «trama» prima che nasca l'idea del *Canzoniere*. Arrigo Stara propone, nel saggio succitato (*A. STARA, Il testamento tradito*, cit.), di leggere nel passaggio da *Coi miei occhi a Trieste e una donna* un abbandono dell'ingombrante soggetto proprio della lirica, che permette di riorganizzare, in poesia, i rapporti tra i personaggi in un'inedita soluzione romanzesca. Mi sembra di poter legare tale intuizione (supportata, tra le altre argomentazioni, dall'evidente cambio di prospettiva suggerito dall'avvicinarsi dei titoli) con l'orizzontalità di cui parla Carimandrei e con l'idea di una relazionalità «drammaturgica» che ricorre in quasi tutte le interpretazioni di Debenedetti.

Nella sua poesia le cose, rimanendo fedelmente identiche a se stesse articolano subito un discorso del tutto esplicito, che pronunzia e sillaba tutti i suoi nessi: cioè i nessi delle cose tra loro, e delle cose col nostro sentimento, nonché il modo come queste cose entrano a far parte dei nostri eventi, divenuti essi stessi cose da toccarsi con mano. Un cantare, dunque, che è anche un discorrere, perché in Saba le cose che si fanno in poesia non sono soltanto viste o sentite. Sono anche pensate, come occorre per ogni discorso sensato. Qui però bisogna ammettere il grave paradosso, dimostrato sperimentalmente vero dal Canzoniere: sono pensate sì, ma pensate col cuore.<sup>1</sup>

Non è semplice, a questo punto, spiegare in cosa possa consistere l'operazione creativa qui descritta come 'pensare le cose col cuore'. La formula è un esito apparentemente irriducibile del discorso critico: produce uno scarto dalla conoscenza precedente della poetica sabiana ed è formalizzata in maniera soddisfacente, definendo quanto avviene tra la percezione della realtà da parte del poeta e la sua rielaborazione artistica a livello sì mentale (si tratta di un 'pensare') ma anche fisico-emotivo (agito attraverso il 'cuore'). È possibile però adoperare un simile approdo interpretativo come punto di partenza, studiando l'esito stesso della lettura debenedettiana attraverso gli strumenti della poetica cognitiva. Illuminare un risultato argomentativo che a sua volta ha gettato luce su un risultato creativo può infatti consentirci una puntualizzazione sulla natura di quanto desunto dal testo, raggiungendo un livello di comprensione altrimenti precluso. Vediamo come.

In pratica, spostando l'attenzione dall'esito stilistico-espressivo alla fase dell'*inventio* che deve averlo generato, possiamo ripercorrere l'itinerario del procedimento creativo tipico di Saba a partire dalla descrizione sintetica offerta da Debenedetti, che consideriamo valida. D'altronde già Vittorio Sereni aveva intuito, negli anni della sua corrispondenza con il triestino, che le ragioni delle disparità delle letture di Saba andassero cercate nella «natura dell'ispirazione prima ancora dei modi dell'espressione».<sup>2</sup> Tale ispirazione, a detta di

<sup>1</sup> G. DEBENEDETTI, *Quest'anno*, cit., p. 1075.

<sup>2</sup> V. SERENI, *Saba e l'ispirazione* [1947], *Bricciche svizzero-italiane per Vittorio Sereni*. Piero Bianconi, *il Premio «Libera Stampa» e una collaborazione radiofonica* (1947), a cura di R. Martinoni, «Versants», 16, 1989, pp. 55-71: 65; ora in U. SABA, V. SERENI, *Il cerchio imperfetto*, cit., pp. 213-217: 214. Nel testo, tratto da una trasmissione radiofonica, Sereni parte proprio considerando il «difficile accordo tra pubblico e iniziati» nella valutazione dell'opera sabiana.

Debenedetti, partirebbe dalla percezione di dati di realtà che, mantenuti nell'assetto relazionale originario (cioè datosi ai sensi ed esperito attraverso essi), raggiungono prima di tutto l'inconscio cognitivo del poeta.<sup>1</sup> È questa la sede elaborativa che ci interessa, capace di immediatezze 'animali' in una fase anteriore al filtro psicologico e a quello culturale. Qui, sempre sulla scorta dell'interpretazione debenedettiana, la percezione grezza degli oggetti ancora interrelati non attraverserebbe un procedimento logico/analogico attivo in preparazione della codifica, ma verrebbe ragionata attraverso ciò che il critico chiama 'cuore'. Possiamo già dare una sintesi d'orientamento dicendo che, a séguito di un simile processo, i dati di realtà originari non potrebbero diventare parole pure o correlativi oggettivi come, semplificando al massimo, in certa produzione rispettivamente di Ungaretti e Montale; né potrebbero essere riproposti acriticamente, come sfondo, o tantomeno in una riorganizzazione atta a renderli strumenti logici utili ad evocare concetti per prossimità o ricercato valore simbolico/archetipico. Le 'cose', piuttosto, risulterebbero offerte al lettore come – di nuovo – 'cose', che non il cervello ma il cuore del poeta ha pensato. L'opposizione tra le due possibili sedi del pensiero è di Debenedetti, che infatti conclude:

E il cuore, senza offesa per il cervello, antico depositario della facoltà di strappare l'assenso, rimane l'organo più sicuro per ottenere il consentimento.<sup>2</sup>

Tale dichiarazione collima con l'ambizione di essere «un cuore che con quista molti quori» e accorcia il processo creativo dell'autore: preferendo il consentimento all'assenso – e dunque il cuore al cervello, quasi aggirato a questo livello – Saba non può che sostanziare il suo discorso finale con elementi fermi a uno stato elaborativo pre-razionale. Le cose che percepisce, pur arrivando a una codifica e diventando lessico poetico (non privo, naturalmente, di complessità e rimandi leggibili a posteriori), attraversano quasi indenni la fase più logica del pensiero, subendo in pieno solo l'effetto che può dar

<sup>1</sup> A tale sede dell'elaborazione creativa, più incorporata e meno facilmente analizzabile di quella definita dal classico inconscio freudiano, afferiscono molti dei procedimenti che stiamo tentando di descrivere. Sui recenti usi della nozione in ambito ermeneutico vd. i capitoli dedicati in A. CASADEI, *Poesia e ispirazione*, Roma, Sossella, 2009; e G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005.

<sup>2</sup> G. DEBENEDETTI, *Quest'anno*, cit., p. 1075.

loro il cuore. Parafrasando un'idea molto fortunata nella critica del *Canzoniere*: si presentano, alla fase della scrittura vera e propria, solo caricate d'amore. Ecco, anche, perché il lessico di Saba suona tanto semplice e frusto pur non essendo banalmente prosastico,<sup>1</sup> ed ecco perché una tarda riflessione in versi suonerà «Amai trite parole che non uno/osava».<sup>2</sup>

A riprova di quanto detto sin qui si può dare una rapida lettura in prospettiva genetica delle dominanti nella variantistica sabiana. Si noterà come tendenzialmente, pur nella complessa stratigrafia del *Canzoniere*, le cose (anche apparentemente decorative o comunque decentrate) non diventino mai altre cose,<sup>3</sup> come invece può avvenire da una redazione alla seguente in coeve esperienze poetiche caratterizzate da uno stile (e dunque una modalità creativa) differente.<sup>4</sup> La sostituzione di un oggetto a uno completamente diverso può avere luogo, in Saba, solo nel caso in cui il primo sia frutto di una menzogna o di una rielaborazione che scarti troppo evidentemente dalla realtà. Un caso simile è ricostruito in *Quello che resta da fare ai poeti proprio per spiegare l'impossibilità quasi fisica del poeta onesto ad adoperare creativamente cose diverse da quelle desunte direttamente dal vero*.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> L'aggettivo indispettiva molto Saba, che ripetutamente lo rifiuta per bocca di Carimandrei. <sup>2</sup> ME, 538. Da sottolineare il verbo usato come abbrivo.

<sup>3</sup> Effettuando un carotaggio sulle varianti delle *Poesie dell'adolescenza* incluse nell'appendice alla monografia di Lavagetto, possiamo osservare come cambino spesso i referenti degli oggetti, tendenzialmente nel classico procedere dal vago al netto, dal nome comune al proprio (fiume[Arno], dal semplice al diminutivo (casa[casina], dal plurale al singolare (capre[capra[capretta]). Gli oggetti stessi, tuttavia, non mutano in oggetti diversi. Al più, scompaiono. Cfr. M. LAVAGETTO, *Sulle trasformazioni delle Poesie dell'adolescenza*, in IDEM, *La gallina di Saba*, cit., pp. 205-247. Per gli esempi citati vd. pp. 221, 239, 222-223. Per una verifica più ampia si può adoperare l'apparato di U. SABA, *Il Canzoniere 1921*, a cura di G. Castellani, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1981.

<sup>4</sup> Nella variantistica di un poeta quasi antitetico a Saba come l'ermetico e decisamente oscuro Betocchi, ad esempio, si dà invece molto facilmente il caso di oggetti mutanti di redazione in redazione. Nella genesi di *A Emilia da Poesie del Sabato* (ed. critica a cura di S. Albisani, Milano, Mondadori, 1980) troviamo in origine un «loto sull'acqua» (Ms1), che diventa poi una «ginestra gialla [...] sull'assolata riva» (Ms4 e redazioni sgg.).

<sup>5</sup> Descritta l'occasione di una poesia (basata su un sogno seguito da un'intuizione generata dal guardarsi allo specchio), Saba ne riporta la prima stesura: «Credevo sia un gioco sognare;/ma il sogno è un temibile Iddio/è il solo che sa smascherare/l'animo mio». Nella quartina, si accorgerà poi, manca l'oggetto specchio, sostituito dal sintagma letterario (e dunque falso) «un temibile Iddio», che torna, dopo un

Per avere un'impressione del portato testuale del procedimento creativo che abbiamo descritto e per dimostrare come la peculiarità di Saba nel panorama letterario dell'epoca sia ascrivibile a esso, possiamo ricorrere alla classica palestra comparativa costituita dalle antologie. Nell'intenzione di massimizzare l'efficacia dell'operazione scegliamo dunque una particolare poesia (poi rifiutata dal canone sabiano) compresa nel celebre volume curato da Papini e Pancrazi all'inizio del Secolo. Il repertorio è tra i primi in cui figurino componimenti del Nostro ed è citato, come efficace specchio dell'incerta situazione letteraria italiana in cui è comparso, proprio da Debenedetti, in apertura delle sue lezioni sulla poesia moderna.<sup>1</sup>

IL MAIALE

La broda, fior d'immondezzaio, è pura  
tanto quanto il suo istinto n'è affamato;  
stride come il bambino sculacciato,  
se allontani da lui la sua lordura.

Certo per lui grande ventura è quello  
che per me, per il mio pensiero, è strazio;  
che non si chieda perché lo vuol bello  
di pinguedine, e il più pasciuto e sazio,  
la massaia che scaccia il poverello;  
ch'egli, come ogni vita, ignori a cosa  
poi gioverà quando sarà perfetto.  
Ma io, se riguardando in lui mi metto,  
io sento nelle sue carni il coltello,  
sento quell'urlo, quella spaventosa  
querela, quando al gruppo un cane abbaia,  
e la massaia ride dalla soglia.

Solo in me mette una ben strana voglia  
di piangere quel suo beato aspetto.<sup>2</sup>

passaggio intermedio ancora parzialmente mendace, al suo luogo relazionale originario: «Credevo sia dolce sognare;/ ma il sogno è uno specchio, che intero /mi rende, che sa smascherare /l'intimo vero». Il raggiungimento della versione onesta (non necessariamente «più efficace» della prima) provoca un sollievo nel poeta, «come se un bruscolo mi fosse uscito dall'occhio, o un nervetto slogato fosse ritornato al suo posto». U. SABA, *Quello che resta da fare ai poeti*, cit., pp. 679-680. Sarà bene tenere a mente questa testimonianza, ricca di ricadute nel nostro discorso, in sede di conclusioni.

<sup>1</sup> Cfr. G. DEBENEDETTI, *L'ermetismo e Mallarmé*, in IDEM, *Poesia Italiana del Novecento*, cit., pp. 10-32: 10.

<sup>2</sup> Nell'antologia (a cura di G. PAPINI, P. PANCAZZI, *Poeti d'oggi 1900-1920*, Firenze,



Scorrendo i testi degli altri autori antologizzati se ne troveranno una decina dedicati ad animali (giovenche, ragni, cavalli, capre, cani, etc...). Passando in rassegna il circoscritto repertorio si nota come le bestie offrano a chi scrive l'occasione di immaginare il loro stato, di invidiarne l'incoscienza, di deriderne l'ottusità secondo una casistica piuttosto frequentata dalla letteratura di tutti i tempi. Più di rado, esse sono usate come simboli per le loro qualità o vizi principali, alla maniera – semplificando al massimo – delle antiche favole. Solo nei versi di Saba, oltre che descrivere l'animale e immedesimarvisi, il poeta pretende di fare di esso terreno di conoscenza inedita e, in fin dei conti, irraggiungibile altrimenti che in poesia. Infatti, dopo averlo messo in scena e aver svelato l'ovvia tragedia del suo stato, Saba sostiene di 'mettersi in lui' guardandolo e di 'sentire' il coltello nelle 'sue' carni. Quello che Mengaldo chiama «solidarietà con il reale»<sup>1</sup> e che consiste nel risultato più evidente del procedimento creativo che ci interessa – si manifesta qui nel racconto di un preciso dolore fisico esperito con la mente. Una mente emotiva, capace di pensare l'altro da sé «col cuore». Una mente, insomma, che non aspira a una comprensione argomentabile o comunque comunicabile logicamente, ma che pretende di trasmettere immediatamente quella che potremmo definire un'intuizione corporale.

#### CUORE CONTRO CERVELLO

A questo punto l'imminenza delle conclusioni ci impone di prendere un testo più complesso e rappresentativo per portare il discorso a un livello chiaramente descrivibile e meno legato a quanto già assodato, pur implicitamente, dall'ermeneutica che ci precede. Ecco dunque la prima lassa della celebre *Tre vie*, da *Trieste e una Donna*:

C'è a Trieste una via dove mi specchio  
nei lunghi giorni di chiusa tristezza:  
si chiama Via del Lazzaretto Vecchio.  
Tra case come ospizi antiche uguali,  
ha una nota, una sola, d'allegrezza:  
il mare in fondo alle sue laterali.

Vallecchi, 1920) la poesia compare a p. 446. Rifiutata, è leggibile oggi nel *Canzoniere Apocrifo* ricomposto da Stara (U. SABA, *Tutte le poesie*, cit., p. 814)

<sup>1</sup> P. V. MENGALDO, *Umberto Saba*, in *Poeti Italiani del Novecento* [1978], Milano, Mondadori, 1987, pp. 183-197: 193.

*Pensare col quore*

Odorata di droghe e di catrame  
dai magazzini desolati a fronte,  
fa commercio di reti, di cordame  
per le navi: un negozio ha per insegna  
una bandiera; nell'interno, volte  
contro il passante, che raro le degna  
d'uno sguardo, coi volti esangui e proni  
sui colori di tutte le nazioni,  
le lavoranti scontano la pena  
della vita: innocenti prigioniere  
cuciono tetre le allegre bandiere.<sup>1</sup>

Ecco, mi sembra di poter dire che lo scarto conoscitivo che questi versi offrono al lettore coincida abbastanza precisamente con quello proposto da un'altra prima strofa d'inizio Novecento altrettanto celebre. Si tratta della quartina iniziale di *Spesso il male di vivere ho incontrato* di Eugenio Montale.

Spesso il male di vivere ho incontrato:  
era il rivo strozzato che gorgoglia,  
era l'incartocciarsi della foglia  
riarsa, era il cavallo stramazzone.<sup>2</sup>

Pur coscienti dei rischi che un confronto come questo comporta, bisogna ammettere che, a livello di nudo portato cognitivo, i due brani si equivalgono. Entrambi, come è noto, hanno ascendenze leopardiane e in entrambi si associa direttamente un universale «male di vivere»/«pena della vita» a soggetti che il personaggio che dice io dichiara di aver visto o incontrato.

La differenza più evidente e immediatamente riconoscibile tra le due lasse è che la prima impiega diciassette endecasillabi per raggiungere l'immagine di un solo soggetto da associare al concetto da trasmettere, mentre la seconda ne totalizza il triplo in soli quattro versi. Al di là di tutte le valide distinzioni stilistiche, culturali e di poetica che si potrebbero mettere in campo, mi pare che nulla impedisca di riconoscere una fondativa differenza nei due procedimenti comunicativi adottati. Montale, come direbbe Debenedetti, non «pronunzia

<sup>1</sup> TD, 99.

<sup>2</sup> Come si sa, la poesia fa parte di *Ossi di Seppia*, libro d'esordio del poeta ligure, pubblicato per la prima volta nel 1925. Ne cito il testo da E. MONTALE, *Tutte le poesie*, a cura e con un'introduzione di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1985, p. 35.

e sillaba tutti i nessi» tra le cose che sostanziano la sua poesia, le quali (pur magari non potendo sfuggire, nella loro natura metaforica, a un *embodiment*) diventano correlativi oggettivi del male: pensa 'col cervello' il dato «male di vivere» e ne rende la concezione attraverso 'cose' che, forse, non ha neanche «incontrato» davvero. Saba invece è obbligato ad usare 'cose' effettivamente esperite e a esplicitarne tutti i nessi perché la sua poesia funzioni. Non solo è tenuto a dirci 'dove' ha incontrato le figure che «scontano» la pena della vita (mentre a Montale è sufficiente l'evidenza delle sue per spingerci ad accettare che 'siano', come si dichiara prima ancora di elencarle, il male di vivere) ma addirittura sembra dover aggiungere quanti più elementi possibili, con l'unico freno di precisi limiti metrici e rimici, per accompagnare chi legge lungo lo stesso itinerario che sostiene di aver percorso<sup>1</sup> perché possa avere senso l'apparizione finale di quelle stesse figure.

Per contrasto dalla più nota e studiata meccanica compositiva montaliana, desumiamo che il percorso elaborativo sotteso alla poesia di Saba non solo è identico a quello proposto da Debenedetti, ma risponde a ragioni ben precise. La sua immediatezza è diversissima da quella che permette a Montale di dire, senz'altro, cosa sia il male di vivere, ed è tutta giocata nella rinuncia a qualsiasi elaborazione logica di quanto il poeta ha esperito personalmente in Via del Lazzaretto Vecchio. Senza rinunciare all'assolutezza né alla portata conoscitiva del suo testo, Saba ne fa (per quanto è possibile) una riproposizione esatta nel limite del rituale formale imposto dal codice poetico. L'elaborazione, con buona pace di Croce, è tutta formale: il contenuto consiste solo negli elementi originari della realtà, incontrati al momento dell'intuizione della pena della vita e poi riproposti persino nell'ordine in cui sono stati esperiti. L'itinerario compiuto dall'io è perfettamente ripercorribile: c'è una precisa via → la percorro in un preciso momento/stato emotivo → la visita è accompagnata da una serie di precise impressioni sensoriali → vi vedo determinate cose e, fra queste, delle figure che mi permettono di capire la condizione umana, che denuncio scrivendo che esse «scontano la pena della vita». Quest'ultima azione corrisponde all'unica considerazione contenuta in *Tre vie* che non sia verificabile fuori dalla poesia. Saba non ci offre una soluzione conseguente al processo conoscitivo (da tacersi) che lo ha portato a raggiungere gradualmente (magari solo riflettendo) la

<sup>1</sup> Il «passante», naturalmente, è Saba stesso (Cfr. SC, 156).

verità da spiegare o rappresentare. Ci offre piuttosto tutti gli elementi tangibili ed emotivi che, nel corso di una pretesa esperienza reale, hanno concorso alla sua intuizione e ritiene che, in presenza dei medesimi elementi, chi legge sarà visitato dalla medesima intuizione.

Per usare un termine che le scienze della mente hanno recentemente risemantizzato a partire dall'uso che se ne è fatto in psicanalisi, la poesia sabiana intende innescare una visione interna, una *insight*.<sup>1</sup> E per il Nostro, che pure è stato definito «psicanalitico prima della psicanalisi»,<sup>2</sup> l'intenzione deve essere trattata a livello cognitivo, liberi dal sospetto di un'applicazione di metodi freudiani – visto che, banalmente, regola la sua *inventio* da ben prima dell'incontro con Edoardo Weiss.

#### L'OCCASIONE DI CAPIRE

Ecco dunque, sulla scorta di queste considerazioni che problematizzano e aggiornano la lettura debenedettiana, un possibile scioglimento per l'interrogativo da cui abbiamo preso le mosse alla fine del paragrafo introduttivo.

Saba è certamente cosciente di dover colmare il «ritardo» inflittogli dalla sua vicenda personale – lo dimostrano le ammissioni di *Storia e cronistoria* – ma sa anche che il suo modo di far poesia è, per sua natura, immune ai limiti imposti da tempo, spazio e, di conseguenza, cultura. Il suo particolare realismo è capace di mettere in scena tutti gli elementi che la natura stessa offre come strumenti d'intuizione: si tratta di un metodo che implica universalità. Così si giustifica la sua fiducia, tanto amaramente disattesa, nella chiarezza. L'azione di quello che chiama «istinto» (e di cui si fida ciecamente) consiste

<sup>1</sup> Per visione interna, in ambito cognitivo, si intende un'intuizione immediata in grado di raggiungere una verità innarrivabile coi tipici procedimenti logici dell'esclusione e del ragionamento progressivo. Il concetto, rilevante negli studi sull'inventio e sull'ispirazione, è stato oggetto d'analisi di molti cognitivisti interessati alla creatività come David Rapaport, Ernst Kris e Pinchas Noy. Per una visione completa e sintetica della questione, vd. D. RAPAPORT *et alii*, *Preconscio e creatività*, a cura di P. F. Galli, Torino, Einaudi, 1999.

<sup>2</sup> La considerazione continiana citata è tra i fondamenti del lavoro di Lavagetto, che ha dimostrato, tra l'altro, come diverse peculiarità nei contenuti e nelle modalità stilistiche dell'opera sabiana che sarebbe facile far discendere da riflessioni suscitate dalla terapia, siano in realtà originali e frutto di un «istinto» anteriore alla lettura di Freud e all'incontro con Weiss.

nel mantenere il processo creativo di base al di qua delle raffinzioni logico-culturali, subendo più che operando un'elaborazione del mondo. D'altronde lui stesso sostiene che «gli istinti primordiali sono passivi», parla di una «reazione poetica» alla realtà e si identifica in un anti-Omero dalla vista sin troppo acuta.<sup>1</sup> La sostanza della sua poesia è davvero offerta *in toto* – e anzi quasi imposta – dall'esperienza, da quella «calda vita» divenuta ormai proverbiale.

Da ciò consegue però (e qui sta il nocciolo della questione) l'assoluta impossibilità per Saba di avere un ruolo decisamente attivo nella creazione, di fare poesia con elementi forniti dal solo pensiero. Come denunciato nel manifesto del 1911, la poesia onesta non può scaturire da una riflessione puramente letteraria che non sia stata suggerita da un evento sensibile.<sup>2</sup> Tale poesia, cosciente di non poter né produrre autonome realtà linguistiche né raggiungere verità che non le siano preesistenti,<sup>3</sup> è la fedele traduzione di situazioni concrete che hanno mosso a comprensione chi le scrive. Perché si dia, è necessario un intervento esterno, e Saba restaura infatti l'immagine della Musa, in grado di ricoprire il ruolo attivo necessario in ogni atto creativo e disertato dal poeta, quasi inerte veicolo.

STATO D'ANIMO Quando la Musa – voglio dire l'ispirazione – ti visita, da ogni cosa che tocchi ti nasce un fiore. E su quel fiore cade una tua lacrima. Una lacrima di gratitudine.<sup>4</sup>

Una formula ricorrente come «pianse e capì per tutti», dedicata sia a sé che alla musa, spiega ancor più sinteticamente questo meccanismo di *inventio* passiva, che può ora giovare di una descrizione puntuale spogliandosi di quell'alone di romanticismo che non facilita la comprensione. Saba deve essere pervenuto al procedimento descritto nell'intenzione di capire a livello pre-logico, quasi animale, la realtà, per restituirla in un discorso efficiente non corretto dalla «falsità» che condannava in D'Annunzio.

<sup>1</sup> Si fa qui riferimento alla scorciatoia che titola *Operazione pericolosa*, in cui Saba dice, probabilmente riferendosi a sé stesso: «Conosco un uomo al quale non bisognava fare l'operazione delle cateratte. Era meglio (per gli altri) lasciarlo come Omero. Guarito, vede troppe cose. Ed anche le dice» (SR, 859).

<sup>2</sup> Il limite è ammesso anche da Carimandrei: «dove l'ispirazione gli manca o scarseggia, Saba vale poco o nulla: è impotente a rimediare. La "letteratura" non fu mai un valido soccorso».

<sup>3</sup> D'altro canto «i fatti preesistono. Li scopriamo vivendo», come leggiamo nelle Scorciatoie.

<sup>4</sup> La scorciatoia citata è tra le rifiutate degli anni trenta.

Ma se davvero si ha successo nel tentativo di trasmettere un'esperienza attraverso l'esplicitazione di tutti i dettagli che l'hanno sortita (anche quelli apparentemente inutili ed eventualmente forieri di equivoci), il risultato non dovrebbe lasciar quartiere all'incomprensione. Ecco che invece, proprio a causa delle caratteristiche della mente/cuore cui si affida, una simile immissione di chiarezza nel circolo ermeneutico incappa in un ostacolo che forse Saba, pur riconoscendolo, ha sottovalutato.

Egli stesso ammette la necessità, da parte del lettore, di un «piccolo sforzo»<sup>1</sup> nell'accostarsi alla sua opera. Lo sforzo, tuttavia, in realtà è enorme visto che a chi legge si chiede ciò che l'autore non è, per sua stessa ammissione, in grado di fare. Gli si chiede di partire da dati logico-formali (quelli della poesia) risultati da un'esperienza altrui (quindi non vissuta personalmente) per 'intuire' qualcosa che già esisteva nella realtà.

Ci torna utile, per chiarire questo punto, evocare un ultimo testo, forse il più famoso del *Canzoniere*. Si tratta della splendida poesia *A mia moglie* che, come deve confermare Saba stesso, può sortire come prima reazione delle «allegre risate»<sup>2</sup> in chi legge. Dando credito a Carimandrei, il Nostro si sarebbe in buona fede stupito nel riconoscere sconforto e fastidio negli occhi dell'amata dopo la primissima, entusiasta lettura privata del componimento che la assomiglia a una «lunga cagna» e a una «pavida coniglia». Messo sull'avviso da una reazione che, forse, chiunque altro avrebbe previsto, il poeta ci aiuta a leggerla attraverso la sua *Storia e cronistoria* e nel farlo si dilunga con precisione sui dettagli della genesi, sul reale ordine di apparizione degli animali e sulla validità della poesia per ogni donna del creato, passando addirittura dalla terza alla prima persona nella simulazione di una testimonianza di prima mano che affiora dal diaframma della finta tesi di laurea. Eppure, per tornare al paragone di cui sopra, rimane più facile concedere assenso al fatto che il «male di vivere» sia *tout court* un «cavallo stramazzone» piuttosto che credere seriamente che Carolina Wölfer sia come «una bianca pollastra (o finanche, come vorrebbe Carimandrei, che ogni donna del mondo sia così). Il poeta onesto, d'altronde, non ci chiede semplicemente di decodificare o di avanzare un'interpretazione. Pretende che noi godiamo, immediatamente, dell'intuizione che lui – amico di una Musa – ha

<sup>1</sup> SC, 117.

<sup>2</sup> SC, 140.

avuto per noi. Questo naturalmente è possibile, o il «dono d'anima» sarebbe del tutto irricevibile, ma non è necessario che avvenga.

Come dimostra il tardo stupore di Fortini, una mente può infatti essere messa nella condizione di subire una *insight* (proprio fornendole tutti i dati, come di fronte a un problema intuitivo)<sup>1</sup> ma non può essere indotta a tale visione interna. Anche il lettore deve qui partecipare, insomma, dell'ispirazione del poeta. E si sa che l'intervento della Musa non può essere controllato né condizionato.

Ecco dunque la conclusione che, grazie ai nuovi strumenti di analisi dell'*inventio* e dello stile, possiamo proporre sulla chiarezza della poesia di Saba. Essa, garantendo eternità e autenticità al *Canzoniere*, ci offre però solo l'occasione di capire. Un'occasione che si può cogliere quasi per caso, «con lo stupore di chi vede il vero» o esigere, malgrado la semplicità degli elementi che la costituiscono, un fiducioso e cospicuo investimento interpretativo.

<sup>1</sup> La moderna teoria dell'*insight* è nata proprio da studi primonovecenteschi sulla capacità delle scimmie di risolvere problemi in cui sono offerti tutti gli elementi per la riuscita ma sia necessario, per riorganizzarli secondo l'unica soluzione possibile, non un processo logico ma un'intuizione immediata. Cfr. W. KÖHLER, *L'intelligenza delle scimmie antropoidi*, Firenze, Giunti, 2009.