

# La poesia di Saba

«In Saba – ha scritto Giacomo Debenedetti – è rimasto, inalterabile, un fondo di fanciullo e di popolano. La delicatezza e l'incanto di certi suoi impasti par che dipendano proprio da questo: che l'uomo, con la sua serietà morale, ha dato un significato spirituale ed intelligente ai vezzi del fanciullo, pur rispettandone la vivace fragranza primitiva; e che l'intellettuale, con la sua cultura, ha scoperta una grazia fine alle preferenze del popolano»<sup>1</sup>. È un rapido scorcio della poesia del grande triestino, un modo di definirlo che non può non renderlo diverso, profondamente e consapevolmente diverso dai suoi contemporanei colleghi. Ciò che fa particolare la poesia di Saba è la misura di semplicità e di stupore nello stesso tempo che riesce ad infondere nel verso. Siamo in epoca dannunziana, poeticamente alla ricerca dell'alto volo, minacciata dalla retorica<sup>2</sup>. Non mancava l'eredità spesso aulica del Carducci («Il poeta è un grande artiere», aveva scritto in «Congedo»), mentre si preparavano le innovazioni futuriste (il *Manifesto* di Marinetti, per interderci), così lontane da Saba.

In questo contesto, nel 1911, il Nostro scriveva in un suo articolo (*Quello che resta da fare ai poeti*) che «ai poeti resta da fare la poesia onesta», affermazione tanto più significativa collocandola a soli due anni dal *Manifesto futurista* (1909), là dove l'onestà manzoniana<sup>3</sup> – tale era l'onestà poetica intesa da Saba – aveva ben poco da spartire con quel rifiuto della norma che caratterizzava il futurismo marinettiano.

Saba aderisce alle cose, come Manzoni, del resto, le gestisce nella sua poesia, le utilizza, le accetta, le fa strumento dell'espressività, poiché aderendo alle cose aderisce alla vita. Di quelle cose ha bisogno, perché diventano indici di vita, segni dell'uomo, elementi della sua presenza. Sono le cose di tutti i giorni: la casa, il lume, il letto<sup>4</sup>, sono i

segni tangibili (e quanta tangibilità occorre a chi non crede!) di questa vita.

Accettando la vita, com'è, nel bene e nel male, nella gioia e nel dolore, accettando la vita proprio perché tale, si accetta la sua testimonianza, la sua presenza che oltrepassa il tempo, segno del tempo, perché calata in esso, e nello stesso tempo strumento al di fuori del tempo, (perché segno eternamente presente – si pensi alla casa e al letto, strumenti dell'uomo in qualunque tempo sia collocato -, indice insieme di immanenza e di contemporanea trascendenza rispetto al presente. Accettare le «cose», e le cose più umili, diventa un modo per accettare tutti gli aspetti della vita, anche e soprattutto quelli umili. Non a caso ne *Il Poeta* afferma: «L'ore del giorno e le quattro stagioni / un po' meno di sole o più di vento, / sono lo svago e l'accompagnamento / sempre diverso per le sue passioni / sempre le stesse; ed il tempo che fa / quando si leva, è il grande avvenimento / del giorno, la sua gioia appena desto». L'uomo, calato nel tempo non può astrarsi da esso, e pertanto coglie le cose, indici e strumenti del tempo, e la natura, oggetto e soggetto del tempo, oggetto perché calata nel tempo, e soggetto perché indice del tempo, delle stagioni.

Saba non è il solo ad avere utilizzato le «cose». Già i crepuscolari le avevano fatte strumento della loro poetica, attestando l'impossibilità di fare poesia nel mondo borghese, catalizzato dall'interesse per il guadagno. Lo notiamo, tra l'altro, in Gozzano, e precisamente in *Ketty* («È quotato in Italia il vostro nome? / Da noi procaccia dollari d'inchiostro... / Oro ed alloro!...» (vv. 30/31), che non può non ridere ascoltando «il più bel verso d'un poeta vostro...» (v. 32). Se «*carmina non dant panem*», se le due cose belle al mondo sono leopardianamente amore e morte (*Consalvo*), il posto per la poesia necessariamente scompare per rivelarsi nell'ironia gozzaniana inerente le cose. Ha scritto in proposito e molto opportunamente il Guglielmino che, a

differenza dei crepuscolari, la poesia di Saba si pone come piena accettazione di quei segni di vita (le cose, gli oggetti, appunto). «Si può obiettare – rilevava, a proposito di quelli che accostavano Saba ai crepuscolari – che con i crepuscolari questa scelta di una realtà dimessa ed usuale era già stata fatta ed in effetti il legame tra questi e il primo Saba fu messo in luce dai suoi primi critici, ma quel che conta è sottolineare la diversa angolazione da cui Saba muove per accostarsi ad una materia magari affine, la diversa luce che vi proietta. Gozzano, ad esempio, col suo distacco ironico, ‘prende le distanze’ dalla materia umile e ‘le buone cose’ venivano qualificate, subito dopo. ‘di pessimo gusto’. La scelta di Saba è invece adesione sentimentale, calda simpatia umana»<sup>5</sup>.

Ma non è solo un fatto di maggiore o minore partecipazione alle cose. Nei crepuscolari – pensiamo a Corazzini – quella realtà impoetica determinava, a livello poetico, una netta prosaicità del verso, portandolo ad affermare in *Desolazione del povero poeta sentimentale*: «Perché tu mi dici: poeta? / lo non sono poeta. / lo non sono che un piccolo fanciullo che piange. / Vedi: io non ho che le lacrime da offrire al Silenzio. / Perché tu mi dici: poeta?» (vv. 1-5). L'impossibilità di assurgere alla poesia scaturiva dalla propria dichiarazione di impossibile poeta. divenuto povero fanciullo malato (quanto è diverso il fanciullo di Pascoli!). desolato esistenzialmente. In questo contesto, a differenza di Saba, il rapporto con le cose, con la realtà del mondo, e la poesia, non più poetica, là dove risparmiava l'ironia, riduceva il verso a prosa.

Non così avviene in Saba, specie nella sua prima produzione utilizza un tradizionalismo (prima spontaneo e poi sempre più in contrapposizione consapevole al modo dei suoi contemporanei di fare poesia) talvolta aulico (sul quale influisce non poco l'essere nato a Trieste), stilisticamente utilizzato per controbilanciare la qualità «rasoterra» del suo discorso.

fortemente pregno di elementi linguisticamente quotidiani.

A questi fanno da contrappeso gli endecasillabi, gli enjambements, certi arcaismi (pensiamo a quel «sentiva» anziché «sentivo» de *La capra*) che fanno della sua umiltà linguistica qualcosa di molto prosaico (Saba si arrabbiò quando Montale volle usare per lui questa definizione) e, conseguentemente, qualcosa di molto poco crepuscolare<sup>6</sup>.

Saba, si è detto, accettando le cose accettava la vita. Sembrerebbe così facile e poco impegnativo collocarlo in una non ben precisata categoria realistica, che tuttavia ha poco da spartire con il Nostro, perennemente in tensione tra questa oggettività (poco oggettiva, in realtà, come vedremo) realistica e la trasposizione e trasfigurazione di quel realismo non poche volte soltanto apparente. Non vogliamo, si badi bene, con tutto ciò negare certa indissolubile adesione alla realtà, certo descrittivismo significativamente sincero e concreto. certa piena comunione con la natura. Forse, anche per questo, Saba non è (o non è sempre, se si preferisce) identificabile quale realista. Una lettura attenta ed un'analisi precisa del testo non potranno che darci ragione.

«Tutto lo sviluppo di Saba – ha scritto Binni – verifica nelle sue diverse accentuazioni di canto, di figura persino a volte oleografica, un atteggiamento di aderenza alle cose essenziali che non è solo un guardare, di coscienza non impressionistica del ritmo vitale che dà, nei limiti di potenza fantastica, un diverso tono di serietà a quella che potrebbe sembrare un semplice edonismo di colori, di parole... Quando si nota la modernità di Saba pur nel suo originale rispetto delle forme chiuse tradizionali e nella possibile traducibilità discorsiva della sua musica che paiono imparentarlo con stagioni letterarie più lontane, si deve ricordare che la sua lettura esige in realtà una richiesta non diversa da quella dei nostri contemporanei e che le sue trame di parole. il suo apparente *discorso* valgono in realtà non narrativamente o decorativamente (...) ma proprio come allusione, come analogia

di sensi segreti ed assorti»7.

È una considerazione che merita di essere spiegata. Scrive il poeta nella poesia *Il borgo*: «La fede avere / di tutti, dire / parole, fare / cose che poi ciascuno intende, e sono, / come il vino ed il pane, / come i bimbi e le donne, / valori / di tutti». (vv.33-40). Sembrerebbe la prova di un'adesione realistica, attestante, proprio per quella sua «realtà» una piena comunione di vita. In versi precedenti aveva espresso il desiderio «di vivere la vita / di tutti, / d'essere come tutti / gli uomini di tutti / i giorni» (vv. 7-11), dandoci così l'impressione di volere ritrarre quel momento di vita autentica che è propriamente la vita di tutti, senza dir altro. Così però non è. Non ci è possibile, per ragioni di spazio, analizzare minuziosamente l'intera lirica «Il borgo». Tuttavia, anche se solo per somme linee, desideriamo porre l'accento su quei particolari (ci serva *Il borgo* come esempio non potendosi, a maggior ragione, analizzare gli innumerevoli altri casi di questo Saba solo apparentemente realistico) che fanno dell'autore un poeta che trascende il reale, pure gestendolo, in apparenza, solamente per quello che sembra essere. Si tratta in realtà di una rievocazione del desiderio, del «desiderio improvviso d'uscire / di me stesso», di ritornare indietro nel tempo. Saba utilizza il passato remoto («m'avvenne», v. 3) quasi a sottolineare la frattura con quel passato. Era il desiderio provato a vent'anni, irrevocabilmente trascorso, ora, mentre attraversa il borgo (un quartiere periferico sulla collina di Trieste). In quel momento l'autore era malato (vv. 14-15). La malattia non è certo un fatto occasionale (che ci importerebbe di conoscere adesso la malattia di un Saba ventenne?). Essere malato, non in senso fisico, significa non potere comunicare con gli altri. Il poeta infatti *desidera* la comunicazione proprio perché non è in rapporto con gli altri. Fu un desiderio «vano», attestazione di un'ulteriore scissione tra memoria e realtà, tra speranza e realizzazione, tra desiderio e frustrazione. «Poco fu il desiderio, appena un breve /

sospiro. Lo ritrovo / – eco perduta / di giovinezza – per le  
vie del Borgo / mutate / più che mutato non sia io» (vv.  
50-55).

Dov'è il realismo? Nei desideri? Nella memoria? Nella  
frustrazione? Nel cambiamento? Nella coscienza? Ovviamente no!  
Realismo è riproposizione di quanto è immanente, presente,  
tangibile, oggettivo, effettuale. Il desiderio, la memoria, la  
coscienza, invece, sono necessariamente soggettivi (non  
realistici).

Il poeta è diventato spettatore; non è nella realtà, ma la  
desidera, attende di rapportarsi con essa, ma, nello stesso  
tempo, è conscio della propria diversità. Non c'è vita, ma  
nostalgia della vita (e c'è una bella differenza!).  
«Ritourneranno, / o a questo / Borgo, o sia a un altro come  
questo, i giorni / del fiore. Un altro / rivivrà la mia vita,  
/ che in un travaglio estremo / di giovinezza, / avrà pur egli  
chiesto, / sperato, / d'immettere la sua dentro la vita / di  
tutti, / d'essere come tutti / gli appariranno gli uomini di  
un giorno / d'allora» (vv. 75-87).

I risultati dell'analisi non si fermano qui. Gli *enjambements*  
fanno cadere

l'attenzione su taluni aspetti: il verbo «avvenne», il  
«vano/sospiro», «la vita/di tutti», il desiderio «dolce/e  
vano», il velo che avvolge le «cose/finite», appartenute cioè  
al tempo... Non sono descrizioni, ma stati d'animo, trascrizioni  
di una realtà vista per mezzo dell'uomo, e conseguentemente  
soggettiva e talvolta trasfigurata. La piena adesione con il  
reale, infatti, deve portare per conseguenza, positiva  
certezza nelle cose. Queste ultime, invece cambiano, più  
ancora del poeta, proiettato per mezzo di quelle cose verso il  
suo ultimo cambiamento: «E morte/m'aspetta» (vv.73-74).

Si tratta, dunque, a ben vedere, di un più complesso rapporto  
con il mondo. Da una parte l'accettazione della realtà come

accettazione della vita, dall'altra la trasposizione di quegli elementi di vita ad altri elementi del soggetto che non saranno assenti al rapporto psicanalitico: la dualità vita/morte, per esempio.

Per ora, però, ci importa fissare la nostra attenzione su qualche altro esempio, ad attestazione di una chiave di lettura non soltanto realistica. Così *Goal* oltre che descrizione di una situazione calcistica, diventa anche e soprattutto spettacolo della vita e della morte, della gioia e del dolore. Non c'è gioia senza dolore, così come non può esserci sul campo una squadra vincitrice senza un'altra squadra perdente. Se qualcuno gioisce, qualcun altro piange (nella poesia i due portieri). Anche per queste espressioni come «amara luce» (v. 3) o «pieni di lacrime» (v. 6) trascendono, per la loro tragicità, la semplice scena della partita. Tra gli altri esempi andrà citato *Il torrente*, simbolo della vita e nello stesso tempo della morte. L'acqua è fuggitiva, passa come i nostri giorni, inesorabilmente, e «sempre è d'intorno a te sabato sera» (v. 19), fine del giorno e fine della settimana. Nella stessa *Trieste*, tanto apparentemente descrittivistica, si nasconde il poeta, con le sue emozioni. È chiusa da un muricciolo, funzionalmente simile alla siepe leopardiana. Al di là c'è la terra straniera, l'inconosciuto. Al di qua «un'aria strana, un'aria tormentosa» (v. 12), un modo, insomma tutt'altro che oggettivo di descrizione. Persino ne *L'incisore*, dove il protagonista osserva il vero, appare non

8. E. Gioanola (a cura di), *Poesia italiana del Novecento*. Milano, Librex, 1986, pag. 290. Si rimanda allo stesso testo del Gioanola per le interessanti interpretazioni di talune poesie di Sabarealizzata quella comunione con la realtà. «Guarda e adora», senza partecipare, senza calarsi. Ne scaturisce una «difficoltà di vivere e di amare»<sup>8</sup>. La «calda vita» desiderata nel *Borgo* resta ancora desiderio perennemente insoddisfatto. «Toccò a noi scrivere – ricordava il Flora –

che se l'animale si esprimesse sarebbe dannunziano». Con questa frase il celebre critico intendeva rilevare un aspetto particolare di D'Annunzio. Quest'ultimo non avrebbe «espresso se non il primo grado dell'umano», (cioè quello animale) attestato da una certa ricerca di primitivo, di ferino<sup>9</sup>. È questa l'animalità di Saba?

In *A mia moglie* il poeta triestino paragona la propria donna ad una relativamente ampia serie di animali «che avvicinano a Dio». Qui la donna, in quanto femmina, è colta nella sua animalità, che diventa però diametralmente opposta a quella dannunziana, che esprimeva la propria lussuria e trovava avvicinamento alla tigre ed alla pantera'. Non c'era accenno di maternità, che diventa invece singolare aspetto della femmina-animale in Saba. «Tu sei come una gravida / giovenca: / libera ancora e senza / gravezza, anzi festosa», come «la pavida / coniglia» che «il pelo / ...si strappa di dosso, / per aggiungerlo al nido / dove poi partorire», o come ancora «la provvida/formica» o la «lunga/cagna», o la pollastra o la rondine o la pecchia, ancora. Non c'è descrizione «scientifica» in queste immagini che accostano mammiferi ad insetti e ad ovipari.

Si tratta di animali tra loro diversissimi, ma tutti dolcissimi e comunemente domestici. Sono tutti vicini all'uomo, a tutti capita di vederne: ricordano la casa, il nido, la fedeltà, la naturalissima maternità. Non c'è in loro eccezionalità. Sono «i sereni animali / che avvicinano a Dio», e a loro e a «nessun'altra donna» Saba paragona la moglie.

Un'ulteriore presenza «animale» si riscontra ne *La capra*, assunta a simbolo del dolore che è eterno. «Come si può credere al dolore di una capra?» Quando, evidentemente, in quel belato si riconosce la realtà universale del dolore. La capra è sola, legata, bagnata. La sua condizione di prigionia, di isolamento, di solitudine, di disagio, non è soltanto prerogativa umana. Come la moglie si avvicinava agli animali, così qui la capra si avvicina agli uomini. Ed è nuovamente un

animale domestico, simbolo seppur *sui generis* del nido<sup>10</sup>.

Anche la figlia Lina, come la moglie, si avvicina alla natura. Non animalescamente, per quanto la semplicità animale non disdegni l'innocenza infantile, così come in *Ordine sparso* l'animalità dell'artista si fonde nel modo di vedere le cose. «E vedono il terreno oggi i miei occhi / come artista non mai, credo, lo scorse. / Così le bestie lo vedono, forse». Nel *Ritratto della mia bambina* la figlia è accostata ad elementi naturali, alla schiuma marina «che sull'onde biancheggia, a quella scia / ch'esce azzurra dai tetti e il vento sperde / anche alle nubi, insensibili nubi / che si fanno e disfanno in chiaro cielo: / e ad altre cose leggere e vaganti» (vv. 9-13).

Non c'è nemmeno qui oggettività realistica. Il Saba che per *A mia moglie* aveva affermato di aver composto una poesia infantile, non poteva per la figlia diventare improvvisamente effettuale. I suoi occhi erano e restano quelli di un bambino.

«Per fare, come per comprendere l'arte, una cosa è, prima di ogni altra, necessaria: avere conservata in noi la nostra infanzia; che tutto il processo della vita tende, dall'altra parte a distruggere. Il poeta è un bambino che si meraviglia delle cose che accadono a lui stesso, diventato adulto. Ma fino a che punto adulto?»<sup>11</sup>.

Veniamo scoprendo un Saba ben più articolato di quanto sembrasse. La sua adesione alle cose nasconde soltanto un apparente realismo. Trasfigurare quelle cose ed anche se stesso diventa compito del Saba poeta e uomo. Per essere in armonia con la realtà bisogna essere in armonia con se stessi. «Il mio supplizio / è quando / non mi credo / in armonia». Sono parole di Ungaretti (*I fiumi* vv. 32-35), ma sono indicatissime anche per Saba.

Saba è isolato, isolato perché ebreo, dunque diverso e

perseguitato. È un isolamento fisico. Ma Saba è anche isolato culturalmente, nascendo a Trieste (se pur questo luogo di nascita vorrà essere, per certi versi, anticipatore, come per la psicanalisi freudiana), ed isolato fin dalla nascita, con un padre che non conosce, conteso tra la nutrice e la madre. Saba è isolato perché non riceve amore dagli uomini. Per questo, o meglio ancora, anche per questo, ha bisogno delle cose, degli animali, della natura.

Isolarsi vuol dire rapportarsi con se stesso. Per vincere l'isolamento occorre rapportarsi con il mondo. Se il mondo non fosse in rapporto con il poeta, cioè se non si presentasse alla sua analisi, non sarebbe possibile la comunicazione. La certezza di quella comunicazione non può scaturire da quei segni del mondo che sono le cose, strumenti oggettivi di vita. Ma dietro l'apparente oggettività si nasconde sempre il poeta. E di questo già si è detto in precedenza. Occorre ora che il poeta scopra se stesso. Nel 1928 Saba intraprende la terapia psicanalitica per mezzo del Dott. Edoardo Weiss (al quale, non a caso, è dedicata la sezione *Il piccolo Berlo*). Durante la seduta, il Saba adulto doveva riportare alla luce il Saba bambino, il piccolo Berto, quel particolare bambino che era o immaginava di essere stata tanto tempo prima. «Sembrava strano – scriveva il Nostro – che un uomo dell'età e dell'esperienza di Saba, si fosse all'improvviso messo a fare all'amore con se stesso trentenne». Ed anche se la sezione *Il piccolo Berto* presenta ben poco di psicanalitico (sono semplicemente ricordi d'infanzia, ci dice Saba), tuttavia l'episodio appare significativo e ci conferma quella scissione ricorrente ed inevitabile del proprio io.

Il piccolo Berto era rinato per mezzo di una cura psicanalitica, ma, così rinato, avrebbe dovuto morire. «In realtà 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: non avrebbe avuto più bisogno di

scrivere». La ragione è semplice. Saba canta la vita, che diventa oggetto della sua poesia, nella misura in cui serve a consolare della non partecipazione del poeta all'esistenza. La poesia, cioè, diventa un sostituto integrale della vita, nella sua duplicità di dolore e di gioia<sup>12</sup>.

La guarigione di Saba, in questo contesto, avrebbe segnato irrevocabilmente la morte della poesia, che non avrebbe più avuto ragione di compensare la sua assenza dalla vita (poiché, guarendo, sarebbe entrato in contatto con essa). Ed è, tutto ciò, ulteriore conferma della sua personale scissione, espressa nella coincidenza ed opposizione nello stesso tempo del reale. «Figura fondamentale della poesia di Saba è infatti la tendenziale coincidenza fra 'antico' e 'nuovo' («con occhi nuovi nell'antica sera» dirà in *Dopo la tristezza*, v. 8), in altre parole il senso del dispiegarsi dell'esperienza individuale come ripetizione di un'esperienza già vissuta individualmente nel proprio passato<sup>13</sup>.

La scissione di se stesso, la non partecipazione alla vita (scissione tra oggetto e mondo), la constatazione di una realtà oppositiva all'interno delle cose (il bene e il male, la gioia e il dolore, la vita e la morte, la felicità e il pianto...) si definiscono come elementi strutturali del mondo. La non partecipazione del soggetto con il mondo (segno di un rapporto conflittuale tra io e realtà) trova origine nella propria impossibilità di fondere quei contrasti interiori, originati da una primitiva frattura.

Scoprire quella frattura (es. il mancato positivo rapporto genitori/figlio, o l'Indefinibilità del suo rapporto con la madre, intendendo con madre tanto quella geneticamente vera, quanto quella effettiva, cioè la nutrice, entro se stesso, significa definire la frattura tra sé e il mondo, all'interno del rapporto conflittuale, con la poesia.

Per tutto questo la risoluzione del conflitto interiore segnerebbe la sua morte poetica, testimoniando nello stesso

tempo un rapporto non positivistico con la realtà esperienziale. In funzione di quella realtà andranno definendosi le cose o le trasfigurazioni di essa (es. le cose di *Meditazione* o gli animali di *A mia moglie*). L'animalità di talune trasfigurazioni andrà poi posta in rapporto con l'*habitat*.

La riduzione infatti alla più essenziale esistenza, in virtù della quale viene a semplificarsi e ad indentificarsi in una elementare condizione infantile o animale la condizione umana, anche se non necessariamente di tutti gli uomini, comporta l'inserimento di quello stesso animale (o di quegli stessi animali) nel suo (o nel loro) ambiente. E poiché di animali domestici e comuni si tratta, si tratterà anche di un *habitat* comune e domestico, che diventa quello del poeta, inseparabile dalla sua terra, così come avviene per l'animale. E anche dove l'uomo non assume caratteri animali è l'essenzialità di quell'esistenza umana ad avvicinarsi all'essenzialità animale. Non a caso in *Città vecchia* afferma: «Qui prostituta e marinaio, il vecchio / che bestemmia, la femmina che bega, / il dragone che siede

alla bottega / del friggitore, / la tumultuante giovane impazzita / d'amore, / sono tutte creature della vita / e del dolore; / s'agita in esse, come in me, il Signore» (vv. 11-19). Non era dissimile, se pur con sfumature e con motivazioni diverse, la conclusione di *A mia moglie*, dove gli animali avvicinavano a Dio.

Date queste premesse, non sarebbe possibile ritrovare in Saba un autore staccato dalle sue cose. «Più d'uno dei poeti successivi imparò da Saba la lezione di osservazione minuta, la resa di un gesto umile, di un ricordo labile e improvviso, di una musica e di un colore sommerso che può risvegliare un momento di vita quando aderisce alla commozione del poeta».14 Per tutto questo la parola deve configurarsi nel suo valore comune, deve essere semanticamente la stessa degli uomini, non può e non deve assurgere ad una sfera ermetica ed

incomunicabile. Per potersi calare o, meglio, per potere desiderare di calarsi nella realtà, la parola non può essere quella della *turris eburnea*, ma deve aderire a quella realtà diventando strumento di essa.

Anche per questo la poesia del Nostro è stata interpretata realisticamente. L'errore era comprensibile, anche se forse per certi aspetti di comodo; più politici che poetici. A scanso di equivoci converrà ricordare i versi di *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 / della menzogna che vi acceca. Insieme / delle memorie spaventose il cumulo / si scioglierebbe come neve al sole».

L'ermetismo aveva fatto della parola la sua ragion d'essere, scindendola dal suo rapporto semantico con il mondo. Nell'ermetico la parola acquistava valore in quanto tale, scissa dal suo tradizionale valore d'uso (valore comunicativo), proprio della parola comunemente utilizzata. «Per Saba – ricorda G. Pozzi – scegliere la parola è un modo di scendere sul terreno dei contemporanei. E la poesia-manifesto d'apertura (*Parole*) non nasconde il distacco, l'ipoteca di una estrema diffidenza nei confronti della 'servitù' di Ungaretti, dell'estenuato abbandono di Quasimodo alla parola». Ne risulta una chiara dichiarazione di non partecipazione, di diffidenza per il mezzo espressivo<sup>15</sup>. Non a caso occorre detergere la parola stessa dalla menzogna accecante. La ricerca dell'«oasi propizia» è una precisa indicazione del proprio «prendere le distanze», nella ricerca di un'intima espressione di sincerità: la parola dove il cuore umano poteva, alle origini specchiarsi nudo, nella sua essenzialità.

Abbiamo così visto delinearci, nelle sue linee essenziali, il senso della poetica sabiana. Altre caratteristiche potrebbero aggiungersi, non ultime quelle del suo narcisismo, dovuto ad una carenza affettiva, nonché a certa classicità della sua

poetica che non deve essergli stata estranea nel suggerirgli il classico titolo di *Canzoniere*.

«La poesia di Saba è un dato quasi 'animale', la forma stessa del desiderio: in questo senso Trieste, e la balia, e la sua donna, e i fanciulli, e i sereni animali, e tutte le buone cose di questo mondo sono metafore della poesia, non suoi contenuti, essendo proprio il canto lirico il valore supremo, di cui tutti i valori nominati sono annuncio. Né si tratta, ovviamente, di chiusura nell'estetico, ché la poesia di Saba, in tutta la sua superbia, non ammette alcun lenocinio del 'bello': il poetico è valore supremo in quanto corrisponde alla sublime fioritura della disperazione»<sup>16</sup>. Un poeta, insomma, sempre lirico, anche quando sembra troppo realistico, e spesso, come si è visto, meno realistico di quanto sembri.

1. G. Debenedetti, *Saggi critici*, Milano, Mondadori, 1952, pag. 163.

2. G. Spagnoletti, *Saba, Ungaretti, Montale*, Torino, E.R.I.. 1973, pagg. 13, 20.

3. C. Bo, *La nuova poesia: Saba*, in *Storia della letteratura italiana*, Garzanti, 1969, Vol. IX, pagg. 336-337.

4. U. Saba, *Meditazione* («Poco invero tu stimi, uomo, le cose. / Il tuo lume, il tuo letto, la tua casa / sembrano poco a te, sembrano cose / da nulla, poi che tu nascevi e già / era il fuoco, la coltre era e la cuna / per dormire, per addormirti il canto. / ...Che millenni di strazi, uomo, per una / delle piccole cose che tu prendi, / usi e non guardi; .. ./ ma che gemma non c'è che per te valga / quanto valso sarebbe un di quel poco») vv. 11-16, 22-24, 29-30.

5. S. Guglielmino, *Guida al Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, pag. 226/227.

6. P.V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, pagg. 188-189.

7. W. Binni. *Critici e poeti dal '500 al '900*, Firenze, La Nuova Italia, 1951, pagg. 224-225.,
9. F. Flora, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 1967, Vol. V, pagg. 629-630.
10. G. Spagnoletti, cit. , pag. 20.
11. C. Muscetta, *Introduzione a Antologia del «Canzoniere»*, Torino, Einaudi, 1987, pag. XXXIV.
12. U. Saba, *Storia e cronistoria del «Canzoniere»*, In C. Muscetta, cit., pagg. 295-296; E. Gioanola, *Storia letteraria del Novecento in Italia*, Torino. S.E.I., pag. 183.
13. P.V. Mengaldo. cit. pag. 190.
14. G. Pozzi, *La poesia italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1970, pag. 58.
15. Ibid, pagg. 63-64.
16. E. Gioanola, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Librex, 1987, pag. 570.

*Da "Spiragli", anno II, n.3, 1990, pagg. 19-30.*