

CENTENARIA
COLLANA DIRETTA DA MASSIMO ONOFRI

CENTENARIA

Paolo Febbraro

SABA, UMBERTO

© 2008 Alberto Gaffi editore in Roma
via della Guglia 69/b
00186 Roma
www.gaffi.it

© copyleft: si consente la riproduzione parziale o totale dell'opera
e la sua diffusione telematica, purché non per scopi commerciali
e a condizione che venga citata la fonte

Paolo Febbraro per Alberto Gaffi editore in Roma



L'autore dedica questo lavoro al poeta Elio Pecora

Saba e la terza dimensione

Umberto Saba è uno dei grandi scrittori del XX secolo: dire questo di un celebrato poeta significa innanzitutto porre il problema del rapporto fra i suoi versi e le opere in prosa. Che è meno affidato, rispetto ad altre eminenti figure del nostro Novecento (da Montale a Pasolini, da Fortini a Sereni, da Zanzotto a Raboni), alla compresenza ormai quasi naturale fra poesia e critica letteraria. Lasciando da parte la qualità, che è quasi sempre elevatissima, se per Sandro Penna le prose narrative o di diario sono un accompagnamento alla poesia, per Cardarelli una forma di militanza culturale, per Caproni a volte il tessuto connettivo di una musica altrimenti frantumata, in Saba la prosa e la poesia si cercano e si fuggono, si commentano e si contraddicono, in una vicenda discontinua ma inestricabile. Nel complesso, è possibile che il *Canzoniere* sia artisticamente superiore all'insieme delle prose: ma se un colpevole istinto ci spinge a identificare un autore col genere letterario da questi più e meglio praticato, occorre ancora comprendere le vive modalità di un'interazione, le convergenze e le fratture che in alternanza prosa e poesia producono, e soprattutto le diverse intenzioni che la scelta di uno o dell'altro genere sperimenta e porta a compimento. Si tratta insomma di uscire definitivamente dal fronteg-

giarsi puramente intuitivo fra poesia e non poesia, e di cogliere in concreto come affidarsi a un genere o a un altro significhi per uno scrittore accettare in parte di predeterminare i propri esiti, e i propri messaggi.

«Il *Canzoniere* è la storia (non avremmo nulla in contrario a dire il “romanzo”, e ad aggiungere, se si vuole, “psicologico”)...» (*Storia e cronistoria del Canzoniere*, p. 325): così il poeta, a metà degli anni '40. Ma se il *Canzoniere* è anche un romanzo, per dir così, con armi improprie, colpiscono i termini con cui Saba ha proposto la propria opera narrativa in prosa, dai diminutivi *Raccontini* che accompagnano le ripide *Scorciatoie*, ai *Racconti* subito preceduti, nel titolo del 1956, dalla centralizzazione affettiva del termine *Ricordi*, fino a *Ernesto*, che è meglio – scrive Saba in una lettera del 1953 – far rimanere allo stadio di “romanzetto” incompiuto e calcolatamente postumo, affinché non corra il rischio di ammazzare l'intero *Canzoniere*. E pensiamo anche alla formula dubitativa e schermata di un altro titolo tardo, *Quasi un racconto*, col quale l'autore di apologhi in versi accetta solo in parte il ruolo di affabulatore morale.

Saba sembra preoccuparsi che la sua opera in prosa non getti troppa ombra sulla splendida pittura murale di quella poetica. Se questa è certo frutto di “un cuore in due scisso”, di una “serena disperazione”, lo è anche del «filo d'oro della tradizione italiana», e della «sublimazione» di cui Saba stesso parla nella *Storia e cronistoria del Canzoniere*. Se la poesia deve esser onesta, figuriamoci la prosa: che sembra infatti la sede delle verità più urgenti ed esplicite, anche se meno durevolmente “chiare”.

In più luoghi della sua opera, Saba ha scritto di non essere stato compreso nella sua effettiva grandezza perché in Italia Petrarca ha avuto più peso di Dante, perché “la vita” è sempre stata da noi fatta passare attraverso la letteratura, perché egli ha scritto una poesia di cose e non di parole. Nella *Storia e cronistoria* Saba attribuisce l'incomprensione al proprio «conservatorismo» formale, all'«autobiografismo» dell'«egocentrico», al «dilettantismo», all'«epicità» e «prosaicità» (pp. 115-18). Sono difetti che a Saba è fin troppo facile volgere in pregi, cambiando il “ritardo” accumulato in partenza dal poeta di Trieste in immunizzazione dalla nascita contro il vizio congenito. Tuttavia, sull'intera poesia sabiana c'è un giudizio nettissimo e, per quanto affettuoso, di grande severità, che sfugge a queste autoaccuse un po' accomodate, e comunemente anche allo sguardo dei più attenti esegeti: «...il mio vecchio amico Saba, uno dei più degni fra gli amanti sfortunati della poesia di questi ultimi trent'anni, e fra quanti scrivono versi in Italia uno dei pochissimi dei quali valga ancora la pena di affermare che non sono poeti». Chi scrive è Giacomo Noventa, nel settembre 1947, in un articolo poi ricomposto in *Caffè Greco* (Noventa 1988, p. 404). Quel Noventa che più volte, fin dal *Principio di una scienza nuova* pubblicato a puntate su «Solaria» nel 1934, poneva Saba nel Trio di coloro che, con Montale e Ungaretti, «sono tre versificatori, e non tre poeti» (Noventa 1987, p. 69). E perché mai, nell'ottica cattolica e antiidealista del pensatore veneto, Saba non sarebbe un poeta? Perché egli condividerebbe con Croce, Gentile, con i fascisti e gli antifascisti (i cosiddetti “virtuisti”) il «vizio diabolico [...] che consiste nell'identificazione di Dio e mondo, e di Dio e uomo, di Dio e Tizio, di soggetto e oggetto, di anima e corpo, di spirito e

materia» (ivi, p. 275). Errore comune agli spiritualisti e ai materialisti, evidentemente.

Non è un caso che un grande noventiano, Franco Fortini, abbia affermato che «per l'uso metaforico di tutta la sfera del sentimento e della rappresentazione, Saba può esser fatto rientrare nel simbolismo europeo»; pur affrettandosi ad aggiungere «ma solo in questo, e molto ristretto, senso. [...] in Saba c'è una resistenza dell'oggetto a fondersi nel soggetto» (Fortini 1981, pp. 49-50). Fortini sottrae definitivamente Saba alla vulgata dei neorealisti del secondo dopoguerra, che ne avevano fatto un poeta "sociale", ma al tempo stesso rivendica per lui l'assenza del *vizio diabolico* della cultura italiana, astratta e idealistica, volentersamente portata a tiranneggiare il proprio oggetto.

Per Saba la poesia è una gabbia cristallina, trasparente, ove esibire la propria delicata crudeltà. La gabbia è garanzia di tenuta e di alta sospensione, è il *Privilegio* di cui si parla in un componimento delle *Varie* risalenti alla Seconda Guerra mondiale, subito prima del necessario e comprensibile bagno di unanimità della liberazione. Ma la gabbia poetica è anche il recinto che ci esilia, il luogo prestigiosamente delimitato che attira gli sguardi, invoca sia una cura sia una censura, un atto d'amore e una reprimenda. Saba, secondo il celebre *Secondo congedo* di *Preludio e fughe*, ha il cuore «in due scisso»: fra il padre ariano e la madre ebrea, fra il seno dolente di questa e quello "buono" della nutrice, fra la moglie Lina e le fanciulle, e fra queste e i giovanetti, fra la Libreria antiquaria (le parole morte, ma autorevoli) e l'osteria o il teatro (parole vive, plurivoche e non prestabilite, ma anche triviali). La poesia italiana, il bel canto a volte un po' frusto e di

derivazione melodrammatica, gli servono come punto d'arrivo di un'identificazione e unificazione di sé, a partire dall'esperienza: l'italico idioma poetico dell'attardato periferico diventa con crescente consapevolezza – che davanti a nulla si ferma, né davanti all'estrema bruttezza dell'*Autobiografia* né davanti all'estrema bellezza delle *Fughe* – la sede ove l'Io psicologico si ricompone, fra tradizionalismo colpevole e vittoriosa quotidianità.

Ecco perché nella propria *Storia e cronistoria* Saba accusa così insistentemente i critici e i lettori di incomprendimento nei suoi confronti. Il poeta si è dato in pasto quasi gratuitamente, ovvero al costo zero della leggibilità, per essere restituito in uomo unanime e accettato ("digerito", per continuare la metafora insieme antropofagica e libraria): ma il dono è stato trascurato, la maternità sabiana, incinta della nuova Italia, non ha visto legittimati i propri parti. Saba si è messo in piazza, o in una gabbia da uccellino canoro: ha desublimato la donna letteraria, riconducendola a un'animalità sordamente operosa, querula e possessiva; ha cantato la propria crisi coniugale; ha svelato la propria fissazione omoerotica sull'adolescenza. E tutto ciò non è stato interpretato come universale fragilità degli uomini, ma come debolezza di un isolato verseggiatore. Saba non accetta di essere stato ignorato nei suoi veri peccati e accusato della rude, italiana naturalezza (si pensi alla sua fantasia sull'endecasillabo, che sarebbe connaturata agli italiani) con cui li ha sublimati e porti.

Giacomo Debenedetti ha scritto che la poesia, essendo per Saba figura di madre, è stata per lui un "grembo" riparatorio, capace di fronteggiare «una storia oscura, accennata più nei sentimenti che nei fatti, di perdoni materni non concessi». E aggiun-

ge: «Non parrà strano che un uomo di questa specie abbia sentito il bisogno di rendersi adulto, e sia andato continuamente a cercarsi nuovi maestri di spregiudicatezza e di coraggio. È però sintomatico che se li sia sempre scelti tra i più famosi “cattivi maestri”. Era una sua istintiva astuzia per non imparare, per mantenersi nella situazione indifesa ch'è indispensabile alla nascita della sua poesia» (Debenedetti 1963, pp. 41-42). L'asserto debenedettiano merita di essere continuato. Incompresa, la poesia di Saba lo è stata da subito; e questo perché, anche come “madre”, è stata ritenuta insieme troppo vestita (di cascami convenzionali) e troppo poco (delle opalescenti velature ermetiche). C'è senz'altro, in Saba, il desiderio di denunciare sua madre, di esporla, additandone le colpe, attraverso la vistosa – troppo poetica o troppo prosastica – sua traduzione. I tanti, troppi errori di sovraesposizione compiuti dapprima con le *Poesie* del 1911 e poi soprattutto col *Canzoniere* 1921 lo stanno a testimoniare: Saba chiama sulla propria poesia autobiografica l'accusa dei contemporanei, la «storia oscura» irradia una quantità sospetta di illuminazioni, poiché la chiarezza della confessione non è mai abbastanza cospicua e la verità interiore chiede la legittimazione di troppi episodi poetici. Così la madre è nobilitata e insieme incolpata (resa incolpabile) della sua necessità, di essere *quel* contenuto di *quella* forma. Ai bagni penali di umiliazione e colpa Saba fa seguire, alternandole, le sue *Cose leggere e vaganti*, le sue leggiadre *Fanciulle*, le sue *Fughe*: è la parte dovuta al padre “assassino” («Mio padre è stato per me “l'assassino”», secondo il 3° sonetto di *Autobiografia*), fuggibile e inadempiente, e perciò stesso corivo alla frivola evanescenza del mondo, anche di quello morale, che invece – maternamente – richiama e trattiene, identifica e

delimita, imponendo rinunce. Saba ha coltivato i cattivi maestri anche per poter scontare la propria cattiveria acquisita, le proprie tendenze “assassine” e centrifughe rispetto a quel grembo consanguineo ma severo. Figlio in due scisso e degenerare, fino a sentire colpevolmente l'alleanza con la parte virile di sé, Saba mantiene con la spietatezza delle “verità” tratte da Weininger e soprattutto da Nietzsche e Freud la possibilità di essere giudicato reo ed escluso dalla calda vita cui pure aspirerebbe. I non concessi perdoni materni sono sempre in dialettica con quelli concessi. E la prosa spara su ciò che la poesia fa trasparire nella colpevole innocenza della forma. Esporsi nella propria gabbia equivale a voler essere accudito e relegato, nello stesso gesto.

Saba sceglie la lingua di Parini, Foscolo e Leopardi per opzione edipica nei confronti della madre, per la scelta di allontanarsi dalla cattiva patria austro-ungarica, e per inclinazione piccolo-borghese e “ariana” nei confronti dell'inglobante, spugnoso e stordente *melting pot* triestino. In quell'italiano letterario Saba canta il proprio eros indiscriminato, non identitario, la propria fissazione narcisistica sull'indeterminatezza totipotente dell'adolescenza, il proprio liquefarsi d'amore per la calda vita, la sua fantasia di fusionalità col popolo e col sentire italiano; ma fa tutto ciò appunto col “canto” e nella “lingua”, ovvero restando ben piantato nel privilegio del dire, che resistendo all'oggetto, traduce la sua scelta iniziale a favore dei fattori isolanti. La sua poesia tenta vistosi approcci nei confronti della propria varia materia, avvolta e carezzata da dita flessibili e desiderose di contatto (e già Muscetta, nel 1963, dopo la temperie neorealista: «Nel sincero e mai più tardi smentito populismo di Saba c'era un fondo erotico

(andare verso la vita) più ricco indubbiamente delle generiche istanze sociali», Muscetta 1984, p. 82); ma non rinuncia a stagliarsi vergine e statuaria, pur in quella pieghevolezza, prigioniera di un idealismo di fondo che tenta l'oggetto solo per dissolverlo in sé, o per vederlo rinculare volgarmente, ingiustamente e – soprattutto – incomprensibilmente. È da quella tentata fusione a caldo dell'«impeto umano», da quel voler liquefare in memoria sensoriale ogni altro da sé, che proviene la grande confidenza di Saba nei confronti dei vari capre, giovenche, cagne, maiali; cassette di nutrici, giovanetti e fanciulle. Saba reagisce al modernismo egemone coniugando l'altezza del tono e la calcolata bassezza infantile degli oggetti: ma a patto che questi ultimi gli diventino “animali sacri”, miti autocentranti, oggetti transizionali da sé a sé. E forse capiamo la madre di Odone Guasti, quando al termine del racconto *La gallina* tira il collo allo sfortunato animale, capitato al centro di una perigliosa scacchiera.

Come ha scritto Mario Lavagetto (1989², pp. 94-95), con *Coi miei occhi* (più avanti, *Trieste e una donna*) la moglie Lina scarta dal cono d'ombra della sua assimilazione con la madre e si accampa come personaggio. A *mia moglie* era stato ancora un idillio consolatorio, un inno al proprio totem animale che in diverse fattezze rappresentava la Madre collettiva, garante del patto con Dio. *Trieste e una donna* invece dà l'avvio alle novelle weiningeriane sul fatale contrasto fra i sessi. Ciò che nel libro poetico viene risolto col delizioso duetto melodrammatico del perdono («Dico: “Son vile...”; e tu: “Se m'ami tanto / sia benedetta la nostra viltà” / “ma di baciarti non mi sento stanco”. / “E chi si stanca di felicità?”»), le novelle restituiscono alla temperatura

realistica di una convivenza forzata, come in una sartriana scena “a porte chiuse”. Più ancora di *Trieste e una donna*, sono le novelle a punire la ferita narcisistica arrecata dal tradimento di Lina, sua evasione dal simbolo materno in cui il poeta l'aveva ridotta ed esaltata. E siccome quel simbolo materno era di per sé ambivalente, con i forti tratti negativi dell'ebraicità ghezzante, della lamentosità, del rigore educativo, la moglie vi sfugge traumaticamente, con uno scandalo inaggirabile.

E come l'oltranza di *Poesie* 1911 era stato quel baloccarsi con la donna in splendide fantasie filiali, con il libro successivo Saba tenta di rimediare bilanciando madre e moglie nel rapporto disgiuntivo fra Trieste e una donna. Che è ancora una volta uno scandalo di intimità estroflessa, di panni sporchi lavati in piazza, che al solito Saba affronta con spavalderia autopunitiva, desiderosa delle accuse che lo definiscono, distinguendolo soprattutto dai non amati crepuscolari, e lo costringono – nella nudità dei dati biografici – ad assolvere la narratività denotativa col canto.

Infatti, lo scandalo va espresso con la lingua adatta a dissimularlo, attirando su sé stessa in quanto stile le previste reprimende d'ordine morale. Quello che Sanguineti ha chiamato sprezzantemente il melodrammatismo di Saba serve da bersaglio facile per far passare il dramma difficile. Dramma, appunto, in senso tecnico: quello di Saba è un teatro interiore di grande spessore, come nel *Letterato Vincenzo*, in cui i ruoli colpevoli vengono esattamente (troppo esattamente) ribaltati. Ma la lirica in alto e la novellistica in profondità si reggono a vicenda. Basti pensare a una battuta, la più citata, della novella *Un uomo*, scritta da Saba «subito dopo *Trieste e una donna*» (*Lettere a un'amica*, p. 45): il pittore Scipio

Ratta, accorgendosi che la sua compagna Maria si è innamorata di un altro, le dice con mite brutalità: «Se sei innamorata di Nardi, va a stare con Nardi» (*Ricordi – Racconti*, p. 428). La prosa sembra qui la terza dimensione psicologica della poesia. In poesia, marito e moglie si riconciliano con accenti di vieta e aggraziata bellezza; e nella realtà biografica di Umberto e Lina la riconciliazione avviene, se non in quei termini, davvero. Ma la novella, con Scipio che alla compagna Maria rifiuta il ritorno, racconta non la viltà conciliativa e felice, ma un coraggio crudele e coerente: trasposta la donna in arte, nell'ormai terminato ritratto, l'altra e concreta compagna può essere licenziata per sempre.

Del resto, *Coi miei occhi* è un titolo indubitabile; e, con perfido genio, Saba vi identifica Trieste (ovvero la città-madre e la madre-città) e la donna che vorrebbe resistergli, nella comune «scontrosa / grazia». Ancora una volta, e proprio all'interno di una concezione idealistica, l'oggetto viene glorificato o depreca-to, in entrambi i casi esageratamente; esso è posto su un chiaro piedistallo o in un oscuro recesso, solo per scioglierlo più facilmente in canto a due voci, come materia solubile, già letteraria, altrimenti inavvertibile. Pensiamo anche al successivo rituale compensatorio delle fanciulle impossedute, paghe di omaggi e complimenti, graziosamente levigate: richiama, non troppo alla lontana, il simbolista Baudelaire, che aveva reinventato – petrarchescamente – il mito della donna “passante” e svanente in possibilità inconcrete. Saba vagheggia da par suo, specchiandovisi, fanciulle egoiste: nel poemetto apertamente erotico che di una di esse porta il titolo, e che è naturalmente relegato fra le poesie inedite, la ragazza è capace di farsi voluttuosamente accarezzare

ma non di rendere l'amoroso servizio. Idealisticamente, Saba ha bisogno di porre l'oggetto nella sua ritentata e vistosa materialità, per nobilitarlo facendolo sparire-riapparire come propria autoctona creazione. La poesia di Saba è un verboso, a volte, e a volte finissimo trionfo: ha sempre qualcosa di glorioso e di gloriificato, rispettivamente nei casi migliori e in quelli peggiori.

Se poi Saba volle spiegarsi la perdurante incomprensione che lo colpì con l'egemonia della cultura modernistica e simbolistica che le sue articolate e comprensive poesie avevano contestato, occorre ipotizzare che quella cultura avesse avvertito come Saba compisse la sua stessa operazione in un modo testardamente diverso, con un orgoglio un po' candido e rozzo, che rifiutava l'elaborazione del lutto: lutto della sparizione idealistica delle cose. Saba vuole ancora, fortissima, l'illusione dell'oggetto, il suo fantasma infestante e controllato. Come riguardo al piccolo Berto, che nella poesia *Berto* viene dal poeta circuito e adescato, ma che pure resta uno spettro (o uno specchio) diffidente ed evasivo («Quasi atterrito si ritrasse, e in se / stesso di rientrar desideroso»), per nulla solidale con l'adulto che vorrebbe forzarne l'infantile, laconica ritrosia, fino al termine traumatico dello psicodramma: «Io sono / – rispose – un morto. Non toccarmi più». Un setting identico a quello di *Vecchio e giovane*, ove identica è l'evasiva refrattarietà al travaso autobiografico tentato dal vecchio, in un misto, consueto, di accoglimento e inspiegabile ripulsa.

La lingua di Saba, così irraggiata e corteggiatrice, senza distinzioni di alto e basso, è pur sempre una lingua de-realizzante, che tuttavia permane e fa permanere nella robusta illusione,

nel bisogno, nella devozione altezzosa di chi omaggia e al tempo stesso s'insignorisce. Lingua madre, che dice la donna che non si può e non si vuole avere, la donna "superata" che ci fissa e ci trattiene.

Poeti e critici degli anni 1920-1945 hanno forse visto tutto ciò, interpretandolo come velleitario sia nello slancio vitalistico sia nel trinceramento linguistico: e hanno riconosciuto Saba come uno dei loro quando con le *Fughe* anch'egli si è messo a parlare la lingua del cuore in due scisso, e delle rose purissime che, da Proust in poi, servono a superarne e denunciarne l'abisso. Anche Saba, dunque, era come loro un virtuista, un borghese dialettico deluso dalla realtà, come il gran De Sanctis che si augurava per critico. Ed era anche il letterato perennemente affamato di vita, solo, però, col difetto di esserne *davvero* emozionato, fino alla sconvenienza. Per esserlo stato nei termini illusionistici di un Ottocento "divino" e melodrammatico, saltando a piè pari l'ottocentismo ironico e inaridito di Gozzano, Saba si è visto appioppare paternità per lui imbarazzanti come quelle di Betteloni, Stecchetti o Aleardi. L'accusa era quella di aver esercitato il privilegio non con la lingua cifrata e allusiva, apertamente rinunciataria, dei moderni, ma con quella dell'illusione, espansiva, trionfale e raggianti (da *Il borgo* 1905: «volgo gli occhi a le cose, ed esse i raggi / sono, ed io il centro. // E i raggi ancora, forse, da quel centro / partono»), che quasi, dice la "tesi di laurea" del 1948, «offre poca presa alla critica».

Di fatto, la fedeltà alla madre ha dato a Saba i galloni della lingua e un sentire insieme disgiuntivo (*Casa e campagna, Trieste e una donna, Vecchio e giovane*) e ossimorico (*La serena dispera-*

zione, Cuor morituro), frontale e insieme confusivo. Al tempo stesso, l'uomo Saba dovette soffrire di tali angosce di morte da spostare solo sull'esterno la vitalità negatagli, e da vezzeggiarla e vagheggiarla per suggerne l'ambrosia, per farsene garantire.

Sembra in un simile assetto mentale di poter vedere le tracce di quello che lo psicoanalista francese André Green ha individuato come "il complesso della madre morta", ovvero distante, addolorata e opaca (in questo caso, per colpa di un marito «assassino»). Se infatti la "madre morta", colpita da un lutto emotivo, ritira dal bambino il proprio affetto, infliggendogli «una ferita narcisistica», il bimbo stesso ne sortisce «una disillusione anticipata e che comporta, oltre alla perdita d'amore, una perdita di senso» (Green 1985, p. 275). Così, chi ha vissuto accanto a una "madre morta" sviluppa alcune difese. La persona può giungere al «disinvestimento dell'oggetto materno» (con il crearsi di un "buco" di perdurante solitudine anaffettiva) e all'«identificazione inconscia con la madre morta» (ivi, p. 276). Mentre alla perdita di senso può far seguito da una parte «lo scatenamento di un odio secondario [...], che mette in azione desideri d'incorporazione regressiva, ma anche posizioni anali colorite di sadismo maniacale, in cui si tratta di dominare l'oggetto, di sporcarlo, di vendicarsi su di lui»; dall'altra, «l'eccitamento auto-erotico [...] con la ricerca di un piacere sensuale puro, al limite come piacere d'organo, senza tenerezza, senza pietà»; e in ultimo, uno «sviluppo precoce delle capacità fantasmatiche e intellettuali dell'Io», come «coazione a immaginare» e «coazione a pensare» (ivi, p. 277-78), fino alla «creazione artistica, come supporto di una fantasia di auto-sufficienza» (ivi, p. 287). In sintesi, secondo Green, ecco le difficili strategie che si organizzano in risposta:

- mantenere l'Io in vita: con l'odio dell'oggetto, con la ricerca di un piacere eccitante, con la ricerca di un senso;
- rianimare la madre morta, suscitare l'interesse, distrarla, restituirle il gusto della vita, farla ridere e sorridere;
- competere con l'oggetto del lutto nella triangolazione precoce. (ivi, p. 281)

Ora, non è necessario né interessante precisare i motivi clinici della nevrosi o dell'angoscia di Umberto Saba; e sarebbe ozioso riscontrare nella storia della sua poesia e della sua prosa le diverse fasi corrispondenti a quelle proposte dalla psicoanalisi. Certo, odio e vuoto, sensualità fredda (la *Fanciulla egoista* e la *poesia delle sculacciate*) e «intensa omosessualità» (ivi, p. 280), identificazione con la madre e ricerca del senso non appaiono in Saba come passaggi di una *consecutio* illogica. Ma importa molto di più ribadire come, se per Saba la “madre morta” di nobile afflizione è anche la lingua poetica italiana, fare poesia significherebbe accudire il fantasma materno, tentare di rivitalizzarlo con continue invenzioni e assunzioni di vita, disinvestire la propria libido da esso – con la prosa “normale” di cui, vedremo, ha parlato Mengaldo, e poi quella spezzata e «al magnesio» delle *Scorciatoie* – ma tornare a nutrirlo, quasi al di là della propria volontà. Come fa Saba stesso, dopo l'analisi e *Il piccolo Berto*, scrivendo per più di due decenni una gran quantità di “ultime poesie”, di estremi saluti; prostranti ma ripetute dosi di stupefacente, o provvide emotrasfusioni, all'«ancor bella donna che s'attrista» (*Il torrente*) per i suoi vistosi errori.

Il discorso, anche questa volta, è insieme emotivo e culturale,

perché investe, come si è visto, il rapporto di un poeta con la propria lingua: rapporto non evolutivo, improntato alla ripetizione, a una vorace personalizzazione dell'identico. È il tema del fatalismo sabiano, testimoniato *ad abundantiam* dalla brevità *tranchante* delle *Scorciatoie*, ed emergente in tutta l'opera poetica. Tutto è uguale a sé stesso, nulla cambia di posto, i momenti, o racconti lirici, del Saba frequentatore di teatrini, osterie e cucine economiche, sono sineddoci, evidenze individualizzate di una sfinge. È commovente, ma anche molto chiaro, questo *sempre uguale*, per chi si sente diverso. Il «bel nuvolo rosato» protagonista dell'iniziale *Ammonizione* poetica sa assumere tutte le forme con l'eccezionale capacità mimetica di chi ha la propria forza nel «guardare ed ascoltare» (secondo i versi della giovanile *Meditazione*), ma tende naturalmente a ritrovarsi in una serie di caratteri fissi, in una sequenza di istantanee bloccate, umilmente prestigiose, totemiche, in cui risplendere di malinconia e inappartenenza. Inappartenenza pieghevole e adorante, a volte anche ironica, ma come respinta in poesia dalle cose e persone tentate, rigettata in arte.

Prendiamo il capolavoro, *Vecchio e giovane*. Nella senilità precoce che fin da Silvio Benco gli fu riconosciuta, Saba vede solo i due estremi della vita e li mette a specchio in un titolo ambiguo, nel quale può leggersi un'endiadi riferita alla stessa persona, antica e nuova come la sua poesia, eterna. Anche qui Saba non riesce a evitare due vistosi tasselli letterari, come scorie meno riasorbite in discorso: l'«ingorda adolescenza» e la «parvenza d'angelo» del giovane. Non sono sbagli casuali: sono marche di una giovinezza esemplare, che ripete invariabilmente tutte le gioventù, e a non altre parole può affidarsi.

C'è poi una poesia che più di altre coglie la ripetizione dell'esistente, ovvero l'integra fedeltà del poeta a sé stesso, in una percezione dell'oggetto stabilitasi *ab ovo* come proiettiva e inglobante: è, in *Trieste e una donna, Il torrente*:

Tu così avventuroso nel mio mito,
così povero sei fra le tue sponde.
Non hai, ch'io veda, margine fiorito.
Dove ristagni scopri cose immonde.

Pur, se ti guardo, il cor d'ansia mi stringi,
o torrentello.
Tutto il tuo corso è quello
del mio pensiero, che tu risospingi
alle origini, a tutto il forte e il bello
che in te ammiravo; e se ripenso i grossi
fiumi, l'incontro con l'avverso mare,
quest'acqua onde tu appena i piedi arrossi
nudi a una lavandaia,
la più pericolosa e la più gaia,
con isole e cascate, ancor m'appare;
e il poggio da cui scendi è una montagna.

Sulla tua sponda lastricata l'erba
cresceva, e cresce nel ricordo sempre;
sempre è d'intorno a te sabato sera;
sempre ad un bimbo la sua madre austera
rammenta che quest'acqua è fuggitiva,
che non ritrova più la sua sorgente,

né la sua riva; sempre l'ancor bella
donna s'attrista, e cerca la sua mano
il fanciulletto, che ascoltò uno strano
confronto tra la vita nostra e quella
della corrente.

Saba esordisce "onestamente", relativizzando il mito memoriale che ha del torrente con l'aspetto concreto che di esso gli si presenta: «Non hai, ch'io veda, margine fiorito. / Dove ristagni scopri cose immonde». Ma l'avversativa «Pur» rompe la convenzione veristica, o quella altrettanto retorica della disillusione adulta, e introduce l'equivalenza secca: «Tutto il tuo corso è quello / del mio pensiero». Tanto adesiva, questa analogia, e integrale («Tutto») che il poeta può abbandonarsi, con l'usuale, casta impudicizia sentimentale e stilistica, alle proprie fantasie infantili di grandezza e avventura. E la seconda strofa sanziona la legittimità di questo *surplace* psichico, dacché il crescere dell'erba, il sabato sera, l'ammonizione austera della madre sulla vita fuggitiva e il suo attristarsi avvengono *sempre*, come in una scena bloccata, che ha colmato di senso una volta per tutte quel torrente altrimenti «povero». Per questo, quello materno «tra la vita nostra e quella / della corrente» è «uno strano / confronto»: perché la vita umana non è affatto a senso unico se il pensiero può essere risospinto «alle origini». Davanti a una madre piangente, e per antonomasia eraclitea, Saba, sembrerebbe, sta con Parmenide, o forse con lo Sfero empedocleo, unione amorosa degli elementi. In ognuna delle sue metamorfosi, il *bel nuvolo rosato* vuole credere assolutamente, vuol consistere «tutto». O meglio, Saba è il bel nuvolo rosato e sa che – come in

Ammonizione – non potrà che disfarsi ed essere abbandonato dalla luce dell’aurora, ma è più colpito dall’integrità morale «ancor bella» dell’ammonizione che dal suo contenuto, il *panta rei*. Saba così capovolge arditamente la direzione dello scorrere, la punta verso i sogni giganteschi dell’infanzia, verso quella fantasia tirannica e deformante che ingloba gli oggetti, facendone oggetti interni.

Persino più tardi, in una poesia davvero topica, e francamente inevitabile in un romanzo in versi, come *Dopo la giovinezza* (in *La serena disperazione*), Saba – in risposta al proprio cuore «vuoto» – si chiede se «Non potrei, per compenso, ricordare, / e come nuovo l’antico cantare?», ma trova che «il ricordo fa male alla ferita», che «l’amorosa immagine balena» ma «ha qualche cosa del deserto»; cade addirittura in un foscolismo-carduccianesimo iperparodico («La vista d’una palma giovinetta / mi richiama alla tomba che m’aspetta. // La vista della terra appena smossa / mi mette innanzi un picciol mucchio d’ossa», e via dicendo), ma risorge a un «dolce pensiero»: «Che resta oltre la prima giovinezza, // che poco fa, che a tutto fare aspira? / Forse l’occhio che illumina ove mira». In attesa dei futuri *lampi al magnesio* delle *Scorciatoie*, qui il verso sabiano dichiara un’onnipotenza evangelica: esso dovrà risentire sia della cosa illuminata sia della luce celeste che illumina. Che sia il periglioso passato o il frusto presente, la realtà deve essere animata da un dio incarnato, che la redima “coi suoi occhi”, in un perenne debito di “chiarezza” (che in un certo periodo fu il titolo alternativo del *Canzoniere*).

Per questo, Saba sembra aderire stilisticamente a quella donna «ancor bella», a quella poesia autorevole e austera che

predica l’irredimibilità del passato e il destino di perdita: ma l’adesione avviene con una clausola che garantisce il dubbio sullo «strano / confronto». Ciò che davvero è corrente è il ricordare sabiano, non la vita materiale: «Oh come tutto al suo posto si trova! / Oh come tutto al suo posto è restato!», sentiamo echeggiare dalla *Cucina economica* su tutto il *Canzoniere*. E potrebbe trattarsi davvero del più arduo invito a capire: siamo dentro a una classica, omerica centratura, o equilibrio fra percezione e materia, a un armonico diritto di proprietà delle parole sugli oggetti e di questi su quelle; o non piuttosto – specie in quel *tutto* – a una percezione mancata, a un tirannico filtraggio letterario, tanto conservatore da impedire ogni provocazione reale? Ciò che segue è «gialla polenta», «indifferenti... due muratori» e «un vecchietto [...] chiuso e al caldo / dolce accogliente, come nascituro / dentro il grembo materno». Fortini ha scritto che «le forme logore, le inversioni, i troncamenti, tutta la strumentazione retorica [ciò che ricade insomma nell’austerità «ancor bella»] serve a mettere in evidenza non già l’unità ma anzi la disunione fra contenuti tematici e apparenze istituzionali» (Fortini 1981, p. 55). Insomma, il «sempre» della forma viene scelto per “madre” a patto di rigettare il filosofico-poetico “mai più” che convenzionalmente gli si sposa. Con la lingua di sempre Saba dice la propria sparpagliata egemonia mentale, la propria devozione signorile a una immagine «varia d’aspetti in sua bella unità» (*L’ora nostra*), in cui «tutto appare / fermo nell’atto, tutto questo andare / ha una parvenza d’immobilità».

E la prosa? È forse più compromessa con i tempi, più artigliata e trattenuta dalla doverosa, pedissequa convenzione del reali-

smo? Forse la prosa deve fare, in Saba, il lavoro sporco: mettere le mani nel proprio sangue ebraico, fra distanza ironica e condiscendenza affettuosa, inchiodare il rapporto fra i sessi (o “Questione sessuale” come si scriveva nella «Voce» del 1910) alla sua paradossalità, già adombrata nelle ottocentesche *Physiologie du mariage e de l'amour moderne* (Balzac e Bourget) e ribadita con veemenza dal Weininger di *Sesso e carattere*. Cosicché, rilette e prefate nel 1923, le novelle dell'*Eterna lite*, scritte nel 1912-13, appaiono «assolutamente maligne» e generano l'«intimo sottaciuto compiacimento che così e non altrimenti, sempre, inevitabilmente fosse» (*Prefazione per «L'eterna lite»*, p. 848).

Simile operazione Saba ha cercato di compiere in teatro, con l'abbozzo *Mario* (1903) e con *Il letterato Vincenzo* (scritto nel 1911 e rappresentato nel 1913). Il problema, però, per Saba è che in Italia la poesia possiede tutte le credenziali per essere la gabbia d'oro che gli abbisogna, e la novella ha non dico in Boccaccio, ma nei prossimi e viventi Verga e Pirandello, oltre che nei francesi Balzac (la cui *Commedia umana* sembrerà all'autore delle *Scorciatoie* 1934-35 «un lungo e interminabile racconto di balie», con una connotazione certamente positiva) e Maupassant i modelli stilistici per rappresentare ogni realtà conflittuale in termini netti e spietati. Il teatro italiano da camera, viceversa, non ha una tradizione aulica “naturale”, ovvero un'artificiosità già passata in giudicato, che possa funzionare innocentemente, e lo stesso melodramma non è che una galvanizzazione musicale di trapassate bellezze lirico-elegiache. Non a caso Saba ama in Francia il «sottile usignolo» che è Racine e disdegna in Corneille «l'anima di un grosso notaio di provincia». E quanto all'Italia non riesce a non amare e a non rileggere periodicamente le tragedie

di Alfieri, poiché questi «è stato un grande aristocratico, forse il solo grande aristocratico che, *rimanendo tale*, si sia espresso, o abbia tentato di esprimersi, nella lingua e nella forma che mi sono care. È di questo che io “piccolo borghese” gli sono grato» (*Perché amo l'Alfieri*, p. 988). Saba lo scrive nel 1946, quando è più forte lo slancio – se così si può dire per lo stanco Saba – verso l'impegno politico e la speranza nei confronti dei partiti popolari di sinistra.

È un alfierismo, quello sabiano, su cui ha rivelato non poco la corrispondenza col professore torinese Giuseppe Guido Ferrero, iniziata nel secondo dopoguerra, quando Saba ne legge un saggio dedicato al poeta astigiano (*Lettere a Giuseppe Guido Ferrero*, vedi in particolare le lettere XII del 7 gennaio 1954, pp. 121-123, e XVII del 23 settembre 1954, p. 127). Con già alle spalle *Ernesto*, Saba affronta per l'occasione la rilettura della *Merope* e osserva significativamente che l'accento della tragedia, secondo lui, «non cade sulla madre ma sul giovinetto Egisto», che «ha ispirato all'Alfieri i versi più lirici e più appassionati che abbia scritti», derivando al poeta piemontese «dai chierichetti di cui parla nella *Vita*, come Ariele deriva dal ragazzo di cui Shakespeare parla nei suoi sonetti». A colpire Saba è la tenerezza con cui Alfieri parla del ragazzo e con la quale fa sì che questi «innamori tutti di sé, compreso il tiranno Polifonte», come Saba crede di vedere nell'interrogatorio che questi conduce contro Egisto appena giunto a Messene, insanguinato di un omicidio compiuto per legittima difesa. Nelle toccanti parole di Egisto reo confesso Saba «sente il giovane assolutamente bennato», col «suo desiderio, così ingenuamente espresso, di essere “assolto”»; cosicché Saba può denunciare il sanguinoso e vendicativo finale alfieriano (in cui il

tiranno non manca di essere abbattuto dal *giovane bennato*), dato che «Polifonte, già innanzi cogli anni, senza figli, che voleva – sia pure per politica – sposare Merope, afflitto forse anche dai rimorsi, sarebbe rimasto preso fino all’ultimo dal fascino della giovinezza, del candore, dell’innocenza di Egisto, e si sarebbe perduto in quel fascino, fino a lasciarci il regno e la vita». Che è un bel modo – oltre che di riscrivere un classico, ciò che Saba ha fatto semplicemente essendo un classico egli stesso – per ricostituire, in virtù della grazia giovanile di un figlio ritrovato, il quadro tradizionale degli affetti, o il triangolo familiare mai da Saba vissuto.

Sarà forse più per questo tradimento operato dall’alfierismo sullo stesso Alfieri *più lirico e appassionato* che Saba dubita tuttavia se «l’Alfieri, sia, o no, stato un poeta. (I poeti *pensano in versi*, e l’Alfieri non pensava in versi. Li costruiva)». Ma – nonostante la centralità della figura di Egisto – «Il colmo del lirismo l’Alfieri lo mette in bocca a Merope [prima, si ricordi, di riconoscerlo per proprio figlio]: “Né condannar ti posso – giovinetto, né assolverti”; parole che, stanno sì nella situazione, ma – per usare le sue parole – “suonano così addentro”». Saba si rammenta che *Merope* è la tragedia che «ha per base l’amor materno» e nella quale Alfieri, dedicandola alla contessa Tournon Alfieri, sua madre, si è provato a «dipingere quel sublime patetico affetto, ch’ella tante volte ha provato; e principalmente in quel fatal giorno, in cui le fu da morte crudelmente involato altro figlio, fratello mio maggiore. [...] Felice me, se io in parte ho accennato ciò, ch’ella ha sì caldamente sentito, e che io, addolorato del suo dolore, sì vivamente conservato ho nell’anima!» (Alfieri 1968, p. 3). Così, l’attrazione narcisistica per Egisto cede parte del suo spa-

zio, in Saba, alla complessità psicologica del dramma di Merope, incerta fra l’oscura inclinazione che prova per il ragazzo e l’iniziale, tremendo sospetto che egli abbia ucciso proprio suo figlio, di ritorno a Messene sotto mentite spoglie. La madre segnata dal lutto deve assolvere il figlio sopravvissuto al proprio marito (ucciso dall’usurpatore Polifonte). Il che basta a ricostituire su basi di quasi pari spessore psicologico la coppia madre-figlio, e a elevarla, tra false e vere agnizioni, molto al di sopra di qualunque altro personaggio, in una solidarietà vertiginosa di amore, morte e assoluzione. Solidarietà davvero simile, al di là di ogni forzatura, a quella che darà voce e lingua al *Canzoniere*. Collegamento suggerito dallo stesso Saba, che appena notato il colmo del lirismo in Merope, invita il suo corrispondente a rileggere le due terzine del *Sonetto di primavera*: «io le scrissi all’età, circa, che doveva avere Egisto, e sono i più bei versi che ho scritto». Dove non solo appare sempre più chiaro il legame anche onomastico fra Egisto ed Ernesto, ma anche la capacità di quel nodo amoroso, ambiguo e violento, di generare – in Alfieri e in Saba – i versi migliori di un’intera vita.

Ma Alfieri, contrariamente allo stesso Corneille, compone le sue opere teatrali con dei versi tanto irti e faticosi da sembrare «scritti per far dispetto a qualcuno»; e allora resta una possibilità drammatica che non regge sulle assi del palcoscenico e si presta semmai a isolarne gemme di verità lirica. Così come, per tornare ai primi anni del Novecento, non è percorribile la strada, più che tracciata, solcata da D’Annunzio, ripetere il quale vuol dire consegnarsi immediatamente alla parodia. Nei decenni precedenti, in Italia c’era stato il dramma borghese dei triangoli

amorosi alla Giacosa: e non è senza significato il fatto che, rievocando nello scritto *Il bianco immacolato signore* la propria visita giovanile a D'Annunzio, Saba lo colga al

tempo nel quale lavorava ad un saggio commemorativo del Giacosa, morto da poco. Stupii della sua ammirazione per il commediografo "borghese"; stupii molto di più quando il poeta delle *Laudi* mi fece chiaramente comprendere che, di tutte le belle parole che aveva scritte in lode dell'Autore di *Come le foglie*, non ne pensava una sola. (*Ricordi - Racconti*, p. 493)

Che è a ben vedere una condanna retrospettiva, non solo, come appare subito, di una letteratura disonesta, ma anche della segreta, mediocre alleanza fra estetismo e piccola borghesia. A un altro vertice, c'era l'ibsenismo sminuito alla Roberto Bracco, da un dramma del quale Saba trae lo scheletro del suo *Letterato Vincenzo*: è *La piccola fonte*, rappresentato per la prima volta nel febbraio 1905 e pubblicato nel 1906. Ne è protagonista Stefano, un poeta immaginifico e sprezzante, che alla dolce e umile moglie Teresa mostra sempre più di preferire l'affascinante principessa Meralda Heller, splendido fantasma mondano. Accorgendosene, Teresa cerca la forza di abbandonare l'uomo che adora, per schiudergli i più alti destini, ma il sacrificio la porta alla demenza. Era lei "la piccola fonte" dell'ispirazione («La più umile donna può essere indispensabile all'uomo più orgoglioso», dice a Stefano il segretario Valentino, «filosofo degli inetti», Bracco 1921, p. 129), dato che il poeta s'inaridisce del tutto:

VALENTINO [...] sono più di due anni che non imbrocchi a scrivere una parola, perché purtroppo nella libertà assoluta che tu invocavi e che fatalmente ottenesti non hai trovato che il vuoto. Ma chi sa! (*Come per incoraggiarlo*) Secondo me, nello stesso rimpianto del bene che hai perduto, potrai rifarti. (Ivi, p. 155)

Saba fa sparire dalla scena la bella tentatrice, comprendendone la schematicità, e patetizza ancor più la trama con il punto dolente della figlia, da affidare o meno alla tutela del padre. Ma se in Bracco la riconciliazione finale è impedita (o forse sanzionata come fatale) dal suicidio di Teresa, in Saba il finale è più grigio e misurato, ma non meno crudele. Saba condanna la superficialità del dannunzianesimo: la riconciliazione fra gli sposi, infatti, fallisce perché la moglie Lena apprende che la propria povera solitudine non è stata un sacrificio funzionale alla grandezza del marito, ma che Vincenzo ha conosciuto l'elegante scrittrice Bianca dopo e non prima il dissidio coniugale. Bianca dunque non è stata l'opzione per le altezze dell'amore e del successo, ma solo il rassegnato ripiego di un «cattivo uomo». Non compatibile con la poesia, l'amore matrimoniale viene esaltato solo nel secondo fine estetistico del suo sacrificio; e Saba, nel sublimarlo, lo volatilizza.

Tuttavia, il teatro, cui pure il plateale Saba sembrerebbe destinato, non può assicurare il giusto equilibrio fra limpidezza e verità. Il gioco della propria pubblica esposizione, del proprio darsi in pasto, vi è troppo scoperto, avviene in una prosa immediata, senza il mito o l'umile gloria della poesia, come invece accade nelle sconcertanti nudità adornate dal *Canzoniere*.

Passata l'ebbrezza dannunziana, e riemerso, con paternalistica ironia, dalla "calda vita" del servizio militare, Saba compie l'ulteriore passaggio della convenzionale ascesa virile: col pretesto necessario di una piccola avventura sentimentale (narrata nella prosa *Come di un vecchio che sogna*, 1957), si sposa con un doppio il più possibile fedele di sua madre (anche Lina è stata abbandonata da un precedente fidanzato). E in meno di un anno diventa padre. Ed è il carico della famiglia, forse, a rendergli il periodo 1910-14 eccezionalmente operoso. Saba scrive in versi e in prosa opere di grande chiarezza e di crudele onestà, sul piano della propria perplessità anti- e filo-semita, dell'eterna lite fra i sessi, della propria bisessualità, dell'interventismo bellico. Se i *Versi militari* avevano espresso l'euforia maschile di chi finalmente si sottrae alla tutela materna, e insieme la frustrazione del soldato inoperoso, Saba ne esce elettrizzato, insoddisfatto ed esplicito, per quanto la sua mitezza sublimatrice – la sua «alta femminilità», come scrive in *Quel che resta da fare ai poeti* – glielo consente. Coscrizione imbelli, matrimonio e paternità si ripagano della loro convenzionalità inappagante con la militanza culturale e politica: in cinque anni Saba sperimenta la poesia, il teatro, la novellistica, il ricordo "etnico", il giornalismo, il reportage, la critica letteraria. Non solo: prima del 1912 legge Heine, che gli dà spunti ideologici (l'ebraismo come sventura) e suggerimenti stilistici e compositivi, come (lo ha indicato Muscetta) l'idea del *Canzoniere*; legge Nietzsche, da cui prenderà l'impronta di un superomismo doloroso e psicologicamente impegnativo; legge Weininger, in cui ritrova esacerbate e incomposte le sue stesse antinomie interiori.

Dunque, un Saba iperattivo, e che fa i conti con la propria aggressività: eppure, un Saba non altrettanto determinato. C'è

una vena di sabotaggio, nella sua folta attività letteraria, una vena di passività sottilmente catastrofica, e fatalistica. A cominciare dalle "novelle semitiche" (l'espressione è di Slataper) – composte per un «grosso volume» narrativo, *Gli Ebrei*, non realizzato –, delle quali negli anni successivi all'Olocausto Saba dovrà spiegare e spiegarsi il latente dispetto antiebraico. Ma in Saba manca ogni attacco frontale, non c'è bozzetto o caricatura, né l'ossessione deformante e univoca: predomina il compromesso. Già il Samuele Davide Luzzatto di *Un letterato ebreo* sfugge a ogni definizione di comodo, ritenendo ad esempio che vi siano «dei giusti anche fra i non ebrei», e vantandosi «di essere molto tollerante» (*Ricordi - Racconti*, p. 374). Più avanti, il vecchio Leone Vita contrae matrimonio combinato con la ben più giovane Sofia, e al di là di ogni convenzione umanistico-rinascimentale (si pensi almeno alla *Mandragola*), il connubio riesce armonico ed equilibrato, così come *Il fratello Giuseppe* della stessa Sofia vede efficacemente impiegata e ricomposta la propria velleitaria energia giovanile. Del resto, e vale come sfondo comune, *Il Ghetto di Trieste nel 1860* era dagli ebrei ormai «uguagliati agli altri cittadini» «un ben amato Ghetto, pieno per essi di intimità e memoria»: «Vi si dibatteva – aggiunge Saba – più d'ogni altro il baratto e la compravendita dei mobili e degli indumenti usati, industria oggi quasi scomparsa, i cui ultimi grandi attori sono più vecchi e più rari che i pochi autentici superstiti dell'epopea garibaldina» (ivi, p. 378). Nota di evidente, e conciliatorio, significato metaletterario: il ben amato Ghetto dei mobili e degli indumenti usati, ove si vive e traffica con fruttuosa ed egoistica vigoria, «per virtù della tradizione e la forza d'inerzia di un'abitudine mentale» (ivi, p. 377), è anche l'*habitus* di un poeta inteso a trar-

re il massimo guadagno dall'abile riciclaggio di parole usurate, al chiuso di forme ricche di passato, pur in tempi di massima apertura, a patto di essere della poesia cosiffatta uno degli *ultimi grandi attori*.

In *Ella gli fa del bene*, poi, il finale è un teso, difficile idillio, se le sberle minacciate dal cattivo marito alla provvida moglie «possono avere un significato perfino amoroso», peraltro solo «nel suo dialetto» (ivi, p. 411): dove Saba si avvicina per una delle rarissime volte a quell'alternativa affettiva e percettiva del dialetto triestino che pure ha quasi sempre respinto.

E dunque: il lungo oblio che seppelli le “novelle semitiche” fu dovuto, secondo i timori espressi dallo stesso Saba, alla loro vena aggressiva, o non forse alla loro eccessiva indulgenza nei confronti del ben amato Ghetto? Ovvero, nei confronti della parte normativa e contenitiva della propria personalità, e poesia?

Fatto sta che le successive e “maligne” novelle dell'*Eterna lite* bilanciano l'armonia di quelle semitiche con una sforzata polemica antifemminile e con un più sottile, ma puntuale smontaggio delle ragioni maschili: come chi, nella lotta dei sessi, si trovasse – giusta la propria sessualità adolescenziale e biunivoca – nella posizione privilegiata di una doppia parzialità. Valeriano Rode ha, fra l'altro, il «mento corto e rientrante delle persone di debole volontà»: più un elementare Lombroso, si direbbe, che un apocalittico Weininger. Il pittore Scipio Ratta ha «l'intuito dei grandi nevrastenici» ed è un «uomo tragicamente concentrato in se stesso»: Renato Aymone (1971) ha dimostrato facilmente come l'adulterio compiuto dalla sua donna Maria sia indotto da una precisa trappola morale. Del giovane filosofo Giuseppe Lara,

protagonista di *I numeri del Lotto*, Saba accampa subito «i molti difetti ed egoismi che di necessità si accompagnavano al suo temperamento»: dove quel *di necessità* risuona ancora di tardo Positivismo e lega la novella al suo schematismo morale fastidioso, seppure internamente mosso. Odone Guasti, nella *Gallina*, ha ovviamente ben altro spessore; ma inaugura in tempi non sospetti, vent'anni prima delle *Scorciatoie* e quaranta prima di *Ernesto*, la modalità di commento incidentale e rubricazione che sarà del maturo narratore-saggista, non misuratissimo amministratore del senno di poi; e questo non certo a onore della giovinezza qui protagonista:

È inestimabile privilegio dell'età matura quello di ritrovare in noi soli la radice dei nostri mali; il giovane non può che incolparne il mondo esterno, e con tanto più accanimento quanto maggiore è il difetto. E chi del resto avrebbe potuto chiarire a sé stesso Odone, e rimproverarlo con frutto, se il padre suo, partito non si sapeva per dove, prima ancora della sua nascita, non era più ritornato, ed egli viveva solo con sua madre, povera e infelicissima donna... (*Ricordi - Racconti*, p. 449)

E la *malignità* di Saba è davvero straordinaria, se dapprima ammette che è giusto trovare in noi stessi la radice dei nostri mali, e poi subito sposta quella radice all'esterno, come un *giovane indefesso*, perennemente alla mercé di una *povera e infelicissima donna*. E ancora, a proposito di mali esterni o interni, e dunque sempre a riguardo di un principio di responsabilità personale o viceversa di una malignità obliqua, più avanti Odone avverte

che un errore era stato commesso nella sua vita, non sapeva dire quale né quando, un errore, un peccato che gli angustiava ogni giorno di più il cuore, e che il fanciullo credeva proprio a lui solo, non sapendo ancora (come troppo bene seppe più tardi) che quel dolore era il dolore dell'uomo, dell'essere vivente come individuo; era il dolore che la religione chiama del peccato originale. (Ivi, p. 455)

Davvero una sublime evasione dalle angustie dell'io! Anche in Odone Guasti Saba cerca di ritrovare, come nella capra, «ogni altro male, / ogni altra vita». È un probabile segnale, più lirico che diagnostico, dell'importanza attribuita da Saba a questo racconto. Ma torna in mente un altro giudizio di Fortini (1981, p. 50), secondo il quale sentimenti e autobiografia sono legati in Saba «a problemi psicologici, a domande sul “chi sono?” rispetto agli altri uomini, non alle più solenni domande della metafisica e della storia. Leopardi ha offerto a Saba alcuni schemi formali ma non ha nessun altro rapporto con lui». E invece qui Saba tenta – con una imperizia che tanto meno convince quanto più affascina e quasi intenerisce – di affondare negli universali metafisici i conflitti e gli errori di un'intrecciata biografia, compreso quel difficile amare «meno, sempre meno, sua madre» del finale. Del resto, una delle *Scorciatoie* (p. 15) ammetterà che

NON ESISTE un mistero della vita, o del mondo, o dell'universo. Tutti noi, in quanto nati dalla vita, facenti parte della vita, sappiamo tutto, come anche l'animale e la pianta. Ma lo sappiamo in profondità. Le difficoltà incominciano quando si tratta di portare il nostro sapere organico alla coscienza. Ogni passo, anche

piccolo, in questa direzione è di un valore infinito. Ma quante forze – in noi, fuori di noi – sorgono, si coalizzano, per impedire, ritardare, quel piccolo passo!

Saba è senz'altro dalla parte del nostro *sapere organico*, e il ricorso alla metafisica è in lui insincero e surrettizio. Forse perché, nel lungo tentativo morale di sconfiggerle, Saba sa bene di quale consistenza siano *le forze che si coalizzano per impedire* la coscienza di quel sapere. C'è una gran folla di istanze, interne ed esterne, pronta a non farci evolvere nella direzione della nostra arcaicità sapiente. Saba ha investito tutto nella chiarezza, e nell'evidenza rivelatrice di quella sua lotta: il suo modo personale, formale e contenutistico, è sempre quello di analizzare – con quella che è la vera sigla dell'arte sabiana, formula magica più volte ripetuta e occultata – il *sogno di un coscritto*.

Ed ecco allora, quasi di necessità, la novella *Alla guerra in sogno*, allegoria di quel blocco dell'aggressività che Saba, ancora in una tarda lettera a Nora Baldi, attribuiva alla pietosa affettività derivatagli dall'influenza materna. Saba vuole sfruttare al massimo l'autorità veritativa della rappresentazione onirica, e non il convenzionale realismo della novellistica, che come tale avrebbe autorizzato la de-personalizzazione. È sempre «TUTTO VERO», insomma, come più tardi negli apologhi in versi di *Quasi un racconto*, ma senza la simulata oggettività veristica. E qui Saba riequilibra drasticamente l'attacco alla madre compiuto nella novella *La gallina*, affermando che una mamma val più di un intero Risorgimento.

Sappiamo dalla prosa intitolatagli (1913) che Saba fu, patriotti-

camente, ossessionato dalla sconfitta di Lissa e da desideri di *revanche*. In *Alla guerra in sogno*, posto in una posizione elevata e felice come quella dell'occhio di Dio, il sognatore si ritrova nel 1849 e ha nel mirino del proprio fucile un soldato austriaco, ovvero l'occasione propizia per, metonimicamente, vincere la guerra d'Indipendenza e, estensivamente, riunire Trieste all'Italia. La sua momentanea onnipotenza può riscrivere retroattivamente la propria storia, dacché se «nascere a Trieste nel 1883 era come nascere altrove nel 1850» (*Storia e cronistoria...*, p. 115), sparare al soldato di Radetzki avrebbe significato annullare lo iato culturale e geografico, riallineare la propria cronologia sfasata, il proprio ghetto temporale, alla vita di tutti. Ma Saba, per colpa o merito della madre, è un'aquila senza artigli (si legga la lettera a Nora Baldi del 30 gennaio 1957), e la sua onnipotenza imbellè si tramuta in rovinosa sconfitta, nella schernita amplificazione – i «Dieci, cento, mille, centomila soldati» che lo accerchiano (*Ricordi - Racconti*, p. 473) – di quell'indugio materno. Nel *Bersaglio dei Versi militari* Saba aveva sparato alla sagoma di ciò che di troppo panciuto ed ebraico era in lui; ma era un soldato in tempo di pace, cui al fucile sostituivano spesso la ramazza. Nel sogno della novella, invece, la devozione alla madre, al proprio “pensiero dominante”, è al tempo stesso più chiaramente identitaria e più ridicolmente penalizzante. «Tutta l'Austria nemica» cattura il soldato Saba e lo condanna al ritardo: ma Saba ha conservato nell'altro sé stesso («il piccolo soldatino») e nell'intatta figura del «buon maresciallo Radetzki» (*ibidem*) – che Renato Aymone ha avvicinato in figura all'anziana zia Regina, madre seconda – la fedeltà alle madri, che quel ritardo metterà affannosamente a frutto, fino a farsene un motivo d'orgoglio, d'inarrivabile, congenita distinzione.

Così, il «poeta meno, formalmente, rivoluzionario che ci sia» (*Storia e cronistoria...*, p. 115) ha salvato la propria musa ottocentesca, ripagandosi del prevedibile scherno dei più con un invidiabile esercizio di autoanalisi. Non solo: scusando sé stesso con l'intangibilità del fantasma materno, Saba torna ad attaccarlo, ad attribuirgli imbarazzi, paralisi e rimozioni. E la partita doppia di Saba continua.

Ecco un'altra possibile spiegazione di quanto ha scritto Pier Vincenzo Mengaldo (1981, p. 188) del tradizionalismo ingenuo (e poi scarto consapevole) della poesia sabiana a «confronto con la fisionomia complessivamente così moderna (anche per sechezza) e “normale” – con la sua rarità di escursioni sia verso l'alto che verso il basso – dell'italiano delle prose». Non è solo questione, come già detto, di tradizioni ricevibili o di scarti avvertibili. La prosa doveva essere la sede di una neutralizzazione, di una conflittualità implosa, compromissoria, grigiastra. In una splendida e celebre lettera a Giacomo Debenedetti, del 25 febbraio 1925, Saba scriverà che

la prosa narrativa ha bisogno prima del COSA dire, e poi del come. Se tu pensi a tutti i grandi romanzieri e novellieri del passato, vedi che essi suscitavano tutti la meraviglia dei loro contemporanei, che introducevano in ambienti e psicologie sconosciute. [...] Mi pare che l'arte narrativa non possa nascere da un problema di stile, ma dalla necessità intima di narrare dei fatti meravigliosi. Non so se mi esprimo bene, ma sono certo che quello che dico è una grande e dimenticata *realtà*. Quando un uomo è così costituito da avere in sé questa necessità, l'argomen-

to da svolgere gli si presenta in maniera fatale... (*La spada d'amore*, p. 85)

“Del narratore è il fin la meraviglia”, dunque: e sempre nel solco dell'onestà, ovvero della necessità intima. Ma se la poesia può nascere da un problema di stile, perché in esso assomma opzioni profonde e decisive, la prosa lascia a nudo il proprio tema, e la meraviglia nasce soltanto in presenza di psicologie inedite. Ma, aggiunge Saba, «Da Weininger a Freud e a Proust tutto oramai è chiarito dell'uomo contemporaneo, bisognerebbe, per interessare colla pura psicologia, che fosse già nato l'uomo nuovo e non ancora conosciuto, ma per questo sarà probabilmente necessario un secolo» (ivi, p. 86). È questo forse il motivo del lungo accantonamento delle prose novellistiche sabiane. E, chissà, forse anche di quelle debenedettiane. Ma i secoli, in certi casi, fanno presto a trascorrere, specie se sono per antonomasia “brevi”. Sia Saba sia Debenedetti avranno altro da narrare, o da prosaicizzare, nel secondo, imprevisto dopoguerra.

Di fatto, Saba gioca su due sponde, tiene il piede in due staffe. E se in poesia i *Nuovi versi alla Lina* si erano ricomposti nel flautato recitativo che abbiamo visto, *La serena disperazione* (1912-14) è titolo bifronte, anfibo, e certo risponde a una fase poetica che contiene parecchi momenti d'infrazione, randagismo, voyeurismo omoerotico (*Fanciulli e garzoni* ne era il titolo primigenio), in qualche occasione né evasivo né illeggiadrito (come in *Lungo il Reno*: «Qualcuno mi par che trasvolando dica: / “Io corro al fiasco, e il compagno alla f..”»); e il «garzoncello» «nudo come la sua mamma l'ha fatto», «a un tratto / discopre quel che ha un po' con

mano ascoso»), e finanche una versione alessandrina del futuro Ernesto, in *Còttalo*, il monello dell'isola di Còo, che cede alla promiscuità del porto al «suono di una dramma».

È un Saba à *la debauché*, eterodisponibile, ma che rimbalza su sé stesso in maniera artisticamente sgrammaticata, ovvero senza più una misura, un'opzione, un sacrificio netto. È dispersivo e avido, si lancia e poi si affanna ai contrappesi. Il *Canzoniere* 1945 dovrà fare un gran mucchio di gramigna dei versi di questi anni, come dei successivi del '15-'18, dacché «Saba non fu il poeta dell'altra guerra» (*Storia e cronistoria...*, p. 175) e – con la sua perplessità fatalistica di aquila senza artigli, non poteva esserlo. E si pensi ancora al «metodo di lavoro» e al «programma di vita» redatto in *Quello che resta da fare ai poeti*, che si concludeva condannando i «poeti della vecchia generazione» che «furono come dei contemplativi, che per nausea dell'antica aspirazione, o per impotenza a raggiungere per quella via l'estasi, vollero diventare una specie d'uomini d'azione», disprezzando «la loro alta femminilità per esaltare la virilità abietta dei conquistatori di mercati e imperi» (*Quello che resta...*, p. 680). Il Saba delle *Scorciatoie* dirà che il successo mancato equivale a un'assoluzione mancata; e il mancato accoglimento dell'articolo sulla «Voce», e soprattutto la sua mancata riproposizione, hanno fatto emergere in Saba l'intrico di contraddizioni del periodo 1911-14, in cui *alta femminilità* e *virilità abietta* si scambiano spesso le parti e gli aggettivi. E ciò ben al riparo da un *metodo di lavoro* e da un *programma di vita* troppo rigorosi e obbliganti.

Il «cerchio magico di costrizione e privilegio» che – scrive Mario Lavagetto (p. 153) – è stato il rapporto fra il poeta e sua

madre, s'infrange col *Piccolo Berto*. Lì Saba trova finalmente la nutrice, la madre di gioia. Ora, se il nemico, o *altro polo*, è il padre, allora rinunciare alla tentazione del bel nuvolo rosato sarà penalizzante, ma dovuto, e un "assassino" giustifica comunque la ribadita adesione alla madre riparatrice; ma se l'altro polo diventa la madre di gioia, la gravitazione esistenziale ed estetica attorno alla madre non è doverosa, perché la nutrice non ha tratti morali negativi da scontare e rifuggire nell'amoroso carcere materno. *L'Ammonizione* («Tu pure, o baldo giovane, / cui suonan liete l'ore, / cui dolci sogni e amore / nascondono l'avel, // scolorerai...») fa meno presa, così come la triste morale del *Torrente*. E la poesia, la lingua di Saba, com'egli stesso affermerà, s'illimpidiscono. Illimpidirsi vuol dire essere meno torbido, meno addensato: servono meno rose a nascondere l'abisso. Ancora Lavagetto: «... perché la psicoanalisi costringe a un diverso rapporto con la realtà, attutisce la risonanza degli antichi motivi e ne denuncia il carattere vessatorio» (ivi, p. 153). Saba non scriverà più Poesie, Versi, Preludi, Canzonette o Fughe, ma meno altisonanti "parole" e "cose", "scorciatoie" e "cronistorie".

Pure illimpidita, la vecchia madre poesia resta però incompresa. Nell'autunno del 1942 Saba scrive a Spagnoletti che la critica sulla propria opera è quasi tutta da rifare. Due anni dopo comincia a rifarla egli stesso, con il «difficile libro» della *Storia e cronistoria del Canzoniere*. Ma intanto finisce la guerra e per Saba sembra giunto il momento di riscuotere la cedola dei forti investimenti compiuti durante il ventennio nero: la liberazione avrebbe dovuto dissipare le nebbie ermetiche e riportare in auge il pieno canto italiano, la distesa, integra umanità, quel che di

comunitario e identificativo era stato oscurato dalla scissione tra fascisti e antifascisti, fra arte e vita, fra stile e contenuti, fra Storia e Libertà. Forse la liberazione, pensa Saba, potrà portare anche più libertà individuale, magari in concorso con la vecchiaia (tanto meno scrupolosa della giovinezza) e forse anche con l'emergere del fenomeno Penna, dei suoi fanciulli e dei suoi orinatoi. La *Storia e cronistoria* servirebbe proprio a ripartire da un copioso tesoro sepolto, ora che i motivi della sepoltura – motivi esistenziali e retorici, che sono poi i medesimi – dovrebbero diradarsi al sole nuovo.

Eppure Saba interrompe il «difficile libro» per scriverne un altro, facile e sapido: le *Scorciatoie*. Più indulgenti o felici (come Roma nel 1945) rispetto a quelle che lo scrittore dovette nascondere nel gelido ma protettivo grembo della sua Libreria Antiquaria (le *Primissime Scorciatoie* del 1934-35), ma pur sempre capaci, in teoria, di dare un moto galvanico al pesante cadavere della cultura italiana, ancora tutta – se non posticcia e consunta – neoidealistica. Si vede a occhio come Saba si diverta un mondo a scrivere le sue scorciatoie, a verticalizzare per associazione, a squadernare la stendhaliana *aspra verità* in brevi sedute d'analisi in cui la Storia e i singoli individui vengono fotografati al loro attuale stadio di sviluppo, spesso il medesimo, incompleto e deforme, in un'istantanea certamente bidimensionale, ma ad alta definizione, che coglie la coincidenza tra filogenesi e ontogenesi. Da psicologo dell'infanzia Saba analizza quei fanciulli dei suoi colleghi poeti, e li invita a scendere rapidamente dai loro piedistalli. Per il Saba delle *Scorciatoie* si potrebbe dire che "il poeta si diverte, pazzamente, smisuratamente"; e l'euforia auto-rienza ugualmente la crudeltà e la clemenza. Le *Scorciatoie*,

insomma, sono una cura disintossicante (lo ammette esplicitamente la n. 77), i piccoli sfiatatoi da cui i gas nocivi escono ad alta pressione e si ricongiungono alla comune atmosfera.

Così, proprio nel momento in cui gli sembra di poter riabbracciare il popolo unito nella sofferenza e nel bagno sacrificale, e di poterlo fare accreditandosi come autore di un grande, luminoso libro di poesia italiana (che canta anch'esso l'«Udite tutti del mio cor gli affanni» dell'*Ernani*), Saba non si trattiene dal giudicare quello stesso popolo, le sue miopie e le sue vere e proprie lentezze di comprendonio. E se i *Raccontini* restano il tentativo di circostanziare il giudizio sulla toccante *tranche de vie*, e quindi di allargare le maglie della rete e catturare la preda in una sola presa che sia anche e soprattutto protettiva, le *Scorciatoie* sono i pungiglioni che stimolano gli ignavi della classe culturale. Per un irrefrenabile riflesso, il perseguitato di pochi mesi prima conduce le sue fulminee inchieste di critico psicoanalista e pronuncia il giudizio. Gli eventi, crede Saba, sono stati di tale macroscopica evidenza da risultare chiari in sé. Invece, quel giudizio sarà rispedito al mittente, l'euforia pubblicistica si scontrerà, come nel 1910-14, con la distrazione dei vari gazzettieri e le *Scorciatoie* in volume saranno un fiasco commerciale. «Dopo il nero fascista il nero prete»: e Saba tornerà alla poesia, con una serie di ultime sequenze, prosecuzioni postume e preterintenzionali appendici di un discorso destinato ad altri tempi di lettura e conservazione. La catarsi della Roma 1945, che era disintossicazione nazionale e personale, viene soffocata da quell'Italia «porca» (è questo l'epiteto ricordato da Sereni nella sua *Saba degli Strumenti umani*), lo sfiatatoio si occlude prima ancora di diventare piena apertura.

La grafica volutamente, controllatamente schizoide di *Scorciatoie* («Sono piene di parentesi, di “fra lineette”, di “fra virgolette”, di parole sottolineate nel manoscritto e che devono essere stampate in corsivo, di parole in maiuscolo, di “tre puntini”, di segni esclamativi e di domanda. [...] Non so più dire senza abbreviare; e non potevo abbreviare altrimenti», p. 7) mima forse le spezzature del verso, la solcatura che il ritmo poetico incide sul discorso. Ma è anche il segno – uno dei pochi, nell'opera sabiana – di un dire umoristico, di un sentimento del contrario che spinge l'autore a intagliare la lingua a sbalzo, o addirittura, si direbbe nei casi più energici, a crivellare la superficie sintattica con delle bombe di profondità. A volte la pesca sabiana è abbondante, ma è anche di frodo: la scorciatoia, per definizione, è una conclusione affrettata, e se il *fulmen* è sempre luminosissimo, capita anche che non sia preciso. Saba, tuttavia, ha una gran fretta di arrivare al dunque, non sa più dire senza abbreviare. La stessa macchina da scrivere, dice, ha indotto i poeti alla brevità, corrodendo il superfluo; ed è forse la più unica che rara concessione di un insospettabile al macchinismo futurista. Concessione che giunge a sbugiardare come paradigma del superfluo «una lunga poesia sentimentale»; ove si coglie l'autoironia che sanziona positivamente la svolta di *Parole e Ultime cose* e sembra presiedere all'espurgazione del *Canzoniere* di buona parte delle confessioni in versi che vi troneggiavano nel 1921. Saba ha imparato a mentire meno, o per un numero minore di parole. Ha compreso che l'essere culturalmente attardato lo aveva costretto a perdere tempo in pesanti velature di sé, in un parlare obliquo che aveva la propria nemesis nella ripetizione. Saba si fa pubblico banditore della psicoanalisi (e pensiamo allo scritto *Poesia, filosofia e psicanalisi* del 1946) anche per-

ché vuol fornire ai lettori italiani gli strumenti per comprendere il suo cuore in due scisso e le pene durate per uno farne: desidera che il pubblico abbia in mano i nuovi codici con i quali assolverlo dalle sue colpe psichiche. Durante la guerra, Saba ha dovuto cambiare spessissimo indirizzo, l'ebreo perseguitato ha dovuto ritramutare i propri atavici pesi centripeti – da ghetto interiore – nell'anguillesca agilità della diaspora. Non solo: il dopoguerra gli ha tolto Trieste e le vecchie, abbastanza redditizie parole morte della Libreria antiquaria; gli occorre adesso vendere parole in contanti alla stampa corrente. La sua prosa «elimina il grasso», come aveva scritto nella prima versione 1934-35 della scorciatoia sulla macchina da scrivere, e delle finte e controfinte imparate suo malgrado fa un'arma d'attacco, anche contro le proprie "poesie sentimentali", dilatorie e romanzesche. Nel 1945 di *Mediterranee*, Saba vede la poesia come un regno popolato di «isolotti a fior d'onda», splendidi ma scivolosi, ove qualcuno dei suoi amati uccelli sosta «intento a prede». Ma le alate creature altro non sono che rettili d'aria, come il poeta scrive proprio in quei mesi:

Passeri

Saltellano sui tetti
 passeri cinguettanti. Due si rubano
 di becco il pane che ai leggeri sbricioli,
 che carpire s'illudono al balcone.
 Vanno a stormi a dormire...
 Uccelli sono:
 nella Natura la sublimazione
 del rettile.

Se sublimazione è parola freudiana, questa è davvero una scorciatoia in versi, che trascorre rapida dal *saltellano* e *cinguettanti* dell'inizio al cinico *rubarsi* che i passeri fanno del cibo. Contro ogni idealizzazione letteraria, che pure è passata per autorevolissimi elogi, gli uccelli sono rettili sublimati, la loro leggerezza è memore della vorace, ripugnante terrestrità degli animali striscianti. Così, la *rara avis* deve pur nutrirsi, e fa il paio con gli isolotti dalmati che, ben piantati nelle profondità marine, giungono a insidiare i superficiali andirivieni. Proprio riguardo a *Ulisse*, proposta in lettura al critico Aldo Borlenghi, Saba scrive nella Lettera prefatoria di *Mediterranee* che «Quell'uomo doveva necessariamente aver paura di un'immediatezza come di una bomba»: altro divertimento di un Saba *en futuriste*, che commenta così una delle sue poesie più composte e nobilmente allegoriche. Del resto, *Mediterranee* è tutta tramata di miti classici, che il critico detective delle *Scorciatoie* ha ormai imparato a maneggiare per archetipi. Non è sorprendente: proprio mentre in quegli anni Quasimodo ermetizza i lirici greci, chi come Saba ha saputo sfoderare le punte secche della psicoanalisi diventa volentieri greco-latino, ovvero esemplare, universale, anche in polemica risposta ai lugubri deliri del Nord Europa. E se la prosa affronta da par suo, in miniature tridimensionali, la recentissima caduta dei demoni, la poesia rinasce con Entello, Telemaco e Ulisse.

Una delle più celebri fra le *Primissime scorciatoie* del 1934-35 (p. 885: «OGNI GIORNO si apre una finestra. Entra una luce cruda, aggressiva, al magnesio. Sorprende cose venerabili in atteggiamenti sospetti») sembra certificare la prontezza di un "fotore-

porter dell'anima". Ma forse è anche un monito a sé stesso. Dei propri *atteggiamenti sospetti* qual è stata la *luce cruda, aggressiva, al magnesio*? A metà anni Trenta Saba ha dalla sua il *Canzoniere* 1921, con la tormentata *A mamma e Trieste e una donna*, e poi ancora *Autobiografia e Il piccolo Berto*. Può bastare? La scorciatoia in questione verrà pubblicata solo il 18 agosto 1946 su un quotidiano: e a quel tempo Saba è certamente una *cosa venerabile*. Anche se questa scorciatoia non può essere considerata – con un pregiudizio prospettico – come preludio al denudamento di *Ernesto*, essa testimonia tuttavia di un'esigenza e insieme di una capacità solo parzialmente esaudite. Se nel 1945 Saba ritenta di vivere la vita di tutti e di tutti i giorni, certo i lampi al magnesio delle *Scorciatoie* non lo aiutano, seppure addolciti e mossi dai *Raccontini*. Il rapporto fra Ulisse e Telemaco va indagato con la stessa acutezza dedicata alle puerilità altrui. Occorre sorprendersi nella stessa nudità, magari con la grazia indulgente e saggia di un lungo raccontino.

Ernesto non sarebbe esistito senza l'enigma di felicità ed effusione delle poesie dell'adolescenza. Enigma interrogato a più riprese: nella loro continua riscrittura e selezione, Saba cerca di riannodare il *Canzoniere* alle prime poesie, oppure queste al *Canzoniere*. Deve scegliere se essere regressivo (fedele, filologico) o progressivo. Se nella vita tutto, anche il momento più intimo e sciocco ha un senso, in quanto scaturisce da un *continuum*, dal 1932 di *Ammonizione e altre poesie* in poi Saba si rassegna all'arte, seleziona e riscrive anche perentoriamente i propri primi versi, accetta il senno di poi come un contenuto necessario dell'ingenuità poetante del giovane allora soprannomina-

tosì Chopin-Poli, e comprende che la vita è un'invenzione dell'arte, soprattutto ora che i decenni di attività poetica fanno pendere la bilancia dalla parte di quest'ultima. Tanto è vero che la naturalezza è un dono della maturità o della vecchiaia, meno ricattabili dal timore che la nostra parola non sia accolta. E se Ernesto era e sarà un primitivo, e non un decadente, è appunto naturale che le sue poesie adolescenziali si siano da subito agghindate con gli abiti che si ritenevano più adatti (anche se, per difetto di nascita, non particolarmente cospicui) a calcare le scene.

Così, il viaggio dal "bel nuvolo rosato" al celebre "metterme-lo in culo" avviene in direzione della naturalezza espressiva e dell'onestà denotativa, e non a partire da essa. Respinto dallo scarso entusiasmo dei giornali del secondo dopoguerra nel suo tentativo di resuscitare verbalmente il "mondo meraviglioso", Saba decide di tagliare la testa al toro e di confessarsi le "prime scene", o scene madri, della propria esistenza: omosessualità passiva, amore mercenario e inconscio congiungimento sessuale con la propria balia, vergogna, aggressività, rifiuto del lavoro servile e della carriera, confessione alla madre, denudamento e perdono. Scritto per metà circa in dialetto, *Ernesto* potrebbe ammazzare il *Canzoniere*, o gran parte di esso, anche e soprattutto per le ragioni che lo giudicano impubblicabile: ragioni di linguaggio. Perché infatti Saba non ha scritto come Virgilio Giotti, o Noventa? Perché si è così testardamente e a lungo travestito, se era un monello, un burattino di legno malizioso e avido di vita? Perché anche lui si è trasformato in *ragazzo dabbene*, grazie alla Fata turchina della poesia alta? Viene da pensare a un brano della già citata lettera ad Alberto Mondadori del

maggio 1946, posta poi ad introduzione di *Mediterranee* (1947), brano in cui Saba stigmatizza l'errore iniziale compiuto da un recensore di *Scorciatoie*:

Questo piccolo «sbaglio in partenza» non fu fatto solo a proposito di *Scorciatoie* (il contenuto delle quali è – o può sembrare – inquietante); ma anche – ed è più sorprendente – per la mia poesia, di cui tutti sanno i pacifici costumi. (*La spada d'amore*, p. 157)

Sembrerebbe la chiara conferma di un cambio di destinazione d'uso della scrittura, a seconda che sia in prosa o in versi¹. Ma le marachelle, come sappiamo, a Saba sono riuscite anche in poesia e gli hanno fruttato la lunga e prevista incomprendimento. La gabbia dell'identità virile – edificata dal matrimonio, dalla paternità e dal lavoro quotidiano – e quella della poesia iper-italiana gli hanno dato la giusta tensione a non esprimere o esalare la propria verità, ma a tradurla con sempre più istintiva elaborazione, in una lingua vasta, “vendemmianta”, comunitaria.

Se la prosa, soprattutto in *Ernesto*, è la terza dimensione della poesia di Saba, si capisce perché buona parte del romanzo è scritta in dialetto triestino, seppure un po' ammorbidito e italianizzato, per necessario compromesso al suo mantenimento. Con “l'uomo” Ernesto parla in dialetto, dice le cose come stanno nel modo più diretto possibile. Ma la lingua madre è l'italiano, per questo confessare l'accaduto alla madre (nella scena che fa da paradigma alla futura poesia) è più difficile, ed Ernesto – com'è narrato nel Quarto episodio del romanzo – non trova le parole. La madre ritiene che il dialetto sia la lingua del popolo e vuole

distinguersene; e se il Saba delle *Scorciatoie* aveva già scritto che la poesia per i poeti è *tout court* la madre, la poesia è quello sforzo di sublimazione che l'italiano richiede.

Nella brevissima prosa per Virgilio Giotti, del 1956, Saba scriverà poi alcune note chiarissime sul suo rapporto col dialetto e con la poesia:

Nel tempo migliore si andava spesso al Caffè assieme, e là si parlava di tante mai cose, quali oggi nemmeno ricordo. Là mi leggevi tu stesso, o davi da leggere, le tue poesie dialettali, che mi piacevano quasi sempre. Sebbene abbia poco frequentata la poesia dialettale, mi stupiva, nei tuoi versi, la capacità di esprimere sentimenti complessi e raffinati nel difficile dialetto triestino. Li ho molto apprezzati; sapevo alcune delle tue poesie a memoria, ed ho perfino tentato di volgerne alcuna in lingua italiana. Ma quest'ultima cosa non mi è mai riuscita. Nate dentro di te in dialetto non fu possibile a me (e forse non lo sarebbe stato a nessuno) cambiare alterare una sola parola. Non è un biasimo a me, è una grande lode a te che faccio, dicendoti questo. ([*Per Virgilio Giotti*] 1956, p. 1084)

È un piccolo capolavoro di ambivalenza. La rievocazione è posta fin dall'inizio sotto il segno negativo della genericità (*si parlava di tante mai cose*) e dell'oblio (*quali oggi nemmeno ricordo*). Ed esprime, anche a non enfatizzare quel «mi piacevano quasi sempre», tutto il pregiudizio di Saba nei confronti del *difficile dialetto*, ritenuto insufficiente a significare *sentimenti complessi e raffinati*. È forte il sentimento della lingua ereditato dalla madre, quel suo purismo insieme culturale e affettivo, che peral-

tro rivendica raffinatezza e complessità solo a chi sa permettersi una lingua che ne sia all'altezza. Infatti, nei confronti delle poesie giottiane Saba si comporta come Petrarca di fronte alle novelle volgari di Boccaccio: cerca di tradurle in latino. Ma, per un prevedibile scacco, le poesie di Giotto non sono falsificabili, ma sostanziali alla lingua in cui sono nate². Saba è costretto ad ammettere, *in corpore vili*, di aver ragione a predicare una poesia onesta, anche se forse questa volta avrebbe volentieri parteggiato per la disonestà di una forma *di arrivo*, o derivata. La traduzione in lingua alta abortisce non perché Saba sia insufficiente nella lingua seconda, né tantomeno perché il poeta italiano sia incompetente di sentimenti *complessi e raffinati*, ma in quanto è impossibile occultare una madre, o cambiare i connotati di un figlio naturale.

Così, per Saba la poesia è figura materna obbligante e stringente proprio perché severamente impegnata a crescere un figlio a grandi cose; è la lingua sublime che nei sogni di grandezza di Umberto Chopin-Poli deve sostituire il violino, con la sua musica universalmente comprensibile, ammirevole e teatrale. La naturalezza con cui il giovane Poli, chiuso nella sua stanzetta periferica e ignara, trova il filo d'oro della tradizione italiana è in realtà la scelta obbligata di chi deve cercare di tenere tutto unito, l'adesione edipica alla madre, l'ambizione del narcisista-esibizionista, la rivendicazione di una diversità di altissimo profilo, non quella dell'attardato poeta municipale, bensì quella di chi vuole esprimere la propria scandalosa scissione nella lingua che meno, a rigor di convenzione, sarebbe capace di consentirlo. La poesia italiana è scelta da Saba come sede di un'ardua tenzone, e anche di un'occupazione *manu militari*. L'italiano letterario è anche la

rigidità della madre, che viene accolta e sfidata, adottata per suonarla in un segreto controcanto (la prosasticità, gli animali, ecc.), ma che pure assicura la nobiltà di partenza del tentativo. E si ricordi che proprio la padronanza dell'italiano rifornisce emotivamente e socialmente il ragazzo Ernesto, umiliato dalla sudditanza economica nei confronti dell'austro-ungarico signor Wilder. Il dialetto sarebbe stato un'altra verità, forse, ma parziale: non avrebbe detto la complessità sabiana, quella tensione contraddittoria fra l'intento grandioso (essere il sesto poeta italiano dopo Petrarca, Parini, Foscolo, Leopardi e Manzoni, a parte Dante, come Saba scrive in *Due suppliche*, p. 1080) e quello – diciamo così – espressionistico.

Per questo *Ernesto* è impubblicabile «per ragioni di linguaggio»: non solo per l'esplicita risposta dell'adolescente al braccianate, ma anche per la prevalenza del dialetto come lingua degli affetti. Ha scritto Walter Pedullà (1986, p. 233): «L'italiano è la lingua della madre spartana, della sua faccia marmorea, la lingua dell'integrazione dell'ebreo e dell'ordine e buon senso borghese. Il proibito è il dialetto. Non la lingua mimetica del verismo sabiano, ma la lingua del "primitivo". La lingua della madre e dell'amante. [...] Parlano in dialetto tutti quelli che amano Ernesto, compresi il barbiere e la prostituta». La stessa recente tradizione neorealistica avrebbe implicato un uso ben più radicale del dialetto: ma Saba è più vicino di quanto si pensi al classicismo di Manzoni, al moralistico e patriottico tradimento grazie a cui due popolani comaschi del Seicento parlano in un buon fiorentino ottocentesco. Il bilinguismo del giovane Ernesto presenta al lettore la naturalezza del basso corporeo e la sua traduzione esteti-

co-morale in lingua, ma l'opzione finale è per Ilio, che parla italiano e non in triestino, essendo sì un «mascalzoncello» (*Lettera di Ernesto a Tullio Mogno*, p. 1058), ma soprattutto il legittimo portatore della bellezza e dell'arte, grande promessa d'altezza. Come già le crudeli novelle del 1910-14 davano spessore agli splendidi quadri bidimensionali delle poesie, così *Ernesto* rivela che *Il Canzoniere* è un'opera di traduzione.

(Del resto, adottare la lingua di tutti, l'alta convenzione, non porta ad adottarne i sentimenti? L'anticipatore delle *Scorciatoie* non paga il riscatto all'attardato poeta del *Canzoniere*? E la *Storia e cronistoria* non fa ancora, e forse un po' troppo, i conti senza l'oste, nascosto ancora nelle cucine segrete, ovvero il primitivo, aggraziato, narcisistico bisessuale Ernesto?)

Dal punto di vista morale, poi, l'impubblicabilità di *Ernesto* deriva proprio da Ilio. Della storia col bracciante Ernesto ha chiesto e ottenuto il perdono dalla madre; lo stesso – con più fatica – riguardo alla prostituta; idem per la letteraccia al signor Wilder, uso obliquo, indiretto della propria competenza linguistica. Ma su Ilio il romanzo s'interrompe. Perché questa censura, certo più forte e definitiva rispetto alla semplice vita postuma dell'opera? Perché Ilio è più giovane di Ernesto, e non ne fa una vittima da salvare; Ilio non è sperimentato per curiosità della vita e per quella mancanza di centro e dirittura virile provocata dalla contumacia paterna. Con Ilio il romanzo avrebbe (ha già) virato, dal tono picaresco e anticonformista – capace di far impazzire di gioia e di liberare i lettori dalle loro inibizioni, secondo il Saba che sogna di leggerlo alla platea accademica che gli conferisce la

laurea ad honorem – al registro lirico-fiammeggiante, fatale. Ilio, insomma, non è una marachella del primitivo Ernesto, di cui si può chiedere perdono: è un'identificazione profonda, un'elezione grata e stupefatta, un intero destino. Ecco perché dopo l'esplicito dialogo iniziale con "l'uomo" Saba si lascia andare a una piccola morale estetica, un po' vieta e un po' menzognera, sullo stile diretto che va «al centro arroventato della vita, superando resistenze e inibizioni, senza perifrasi e giri inutili di parole» (*Ernesto*, p. 525). Saba cerca di capitalizzare al massimo, e in senso etico-didattico, la forza d'urto della frase di Ernesto, detta «con tranquilla innocenza». Ma può farlo perché non è affatto quello il *centro arroventato della vita*. La serena brutalità della risposta, e ancor più la moraluzza seguente, attirano lo sguardo su un falso errore, comprensibile e perdonabile, dalla madre e dai lettori, che impazzirebbero di gioia. Ma quella moraluzza è fuorviante, è un *desiderata* retroattivo, è un'appendice alle petizioni difensive della *Storia e cronistoria*. Il *Canzoniere* non è impubblicabile, *Ernesto* sì. E dev'essere interrotto, altrimenti «ammazza il *Canzoniere*», mettendo in chiaro, anche solo per il suo unico lettore Saba, l'oggetto splendido e impressionante delle sue fughe e rincorse, danneggiando il compromesso architettato dall'opera poetica.

Nell'incontro con Ilio, Ernesto assume l'italiano dignitoso e contenitivo della madre, la lingua dell'amore "maggior", sublime, mitologico, propria dell'apparizione di un «fanciullo prodigio». Al tempo di *Mediterranee*, il nuovo amore del vecchio Saba-Ulisse si era chiamato anche Telemaco; e certo Ilio non fa parte di un'onomastica plebea. Ma anche qui la prosa tenta di essere la terza dimensione della poesia, e in questo caso anche della prosa

lirica del Quinto episodio di *Ernesto*. Infatti, alla prima folgorazione amorosa nella sala da concerto, che rimasta a sé farebbe pensare al languoroso omoerotismo decadente di una *Morte a Venezia*, il Saba esperto di scorciatoie fa seguire a stretto giro verbale le sue cordiali e parodiche parentesi, vero controcanto al discorso indiretto libero grazie a cui seguiamo i pensieri abbagliati e ingenui di Ernesto in contemplazione. Fino al caso più eclatante di autoironia:

“Mai più” si rimproverava Ernesto “quel fanciullo si sarebbe trovato nella necessità di confessare a sua madre quello che ho dovuto confessarle io, oggi. Basta guardarlo per capire che mai si è abbandonato a fare quelle cose, né con donne né con uomini. (Se fosse stato uno dei suoi amici, Ernesto avrebbe saputo che, trovandosi inosservato in campagna, le aveva fatte – come gli antichi pastori – perfino con una capretta e, per di più, se n’era vantato). (*Ernesto*, p. 619)

L’empatica perfidia del romanzo in prosa giunge persino a rioccupare uno dei luoghi poetici più celebrati (e lo sa bene il critico di *Storia e cronistoria*), quella capra dal viso semita che lamenta un dolore universale. Saba vuole giocare a rimpiazzino col *Canzoniere*, ne sostanzia con aggraziata brutalità quei simboli animaleschi e naturali che tuttavia del tutto simboli non erano stati. In più, cerca di sabotare col basso corporeo anche il suo sublime Ilio, prima di rendersi conto che più abile sabotaggio è la sospensione della storia.

Ma la modalità di funzionamento di *Ernesto* emerge anche

da più fini particolari. Fra le *Poesie* del 1911 ce n’è una di non grande qualità estetica ma di sicuro peso autobiografico, intitolata *Intorno a una fontana*, poi nel *Canzoniere 1921* – e con forti variazioni – *La fonte* (su cui vedi anche Favretti 1983). C’è una fontana, scrive Saba, che a ricordarla riempie il vuoto della vita, nei giorni più bui; una fontana notata una sera di solitudine in cui il poeta aveva «in fondo un celato e grande ancora / bisogno di mamma», la cui vista lo scuote da non meglio precisate «lascivie in cui l’impura / noia fermenta». Su quella fonte convergono a un tratto i ricordi di sé fanciullo, che torna a casa dalla spiaggia:

Di quei dolci ritorni a circa mezza
strada, sostavo a questa mia fontana,
a questa che l’uguale
era d’ogni altra, e pur come un’umana
conoscenza le davò, e un’affettiva
cura per me, di cui spesso finiva
prima la sete che l’atto del bere,
tanto era il diletto di quel farmi
de le mani un bicchiere.
Solo una variante al mio piacere
davò: che l’acqua, senza più bagnarmi
le mani, mi scendesse a onde in gola.
E se il primo dei modi anche il più adatto
credevo, era che sempre il mito o il fatto
di Gedeone m’era nella mente;
come in vista a Madian i suoi trecento
guerrieri egli scegliesse.

E gli anni passavano: e a l'istesse
 usanze che allietavano il fanciullo,
 volle un giorno ritornare il giovinetto;
 né invano: che da quelle altro diletto
 s'ebbe; vedersi d'ogni intorno belle
 forse no, ma procaci
 giovani; alcune con sul capo secchie
 d'acqua, che ad ogni scossa
 de la persona, o mossa
 dei fianchi ne spandevano una pioggia.
 Ed una sera, che sentì di quella
 pioggia tutto immollarsi, l'improvviso
 brivido che lo colse,
 non fu solo di freddo, fu il sospetto
 de la beffa, onde pallido si volse;
 e più pallido ancora e più infelice
 stette vedendo il maledetto riso
 de la sua beffatrice;
 stette convinto al tutto
 che non uno di lui più triste e brutto
 ci fosse tra la gente.
 Alto anche troppo era l'adolescente,
 sgraziato nel fare;
 ma più di questo, più dei lunghi e larghi
 passi, le vesti che parean mancargli
 da ogni parte, toglievano ai suoi biondi
 capelli, a gli occhi attoniti e profondi,
 del colore del mare.

La nozione continiana di Saba psicoanalitico prima della psicoanalisi sembra trovare qui una conferma cronologicamente assai alta. Che la fontana sia una figura materna, è fin troppo ovvio, per il grato approvvigionamento affettivo che sembra assicurare; come pure è trasparente la sostanziale identità fra questo racconto lirico e quello che chiude il Terzo episodio di *Ernesto*, col ragazzo che appena uscito dalla casa della prostituta si reca alla fontanella, vi trova una fila di donne «molto giovani; alcune anche assai carine» che su invito di una vecchia lasciano passare «sto povero fio de mama», salvo poi far risuonare le loro risa:

Le donne si scostarono pronte, ed Ernesto, dopo ringraziata la vecchia, si avvicinò alla fontana. Dovette, per bere a garganella, piegare in due la persona: quell'atto suscitò in lui, per la posizione del corpo, un ricordo importuno. In quel punto, udì intorno a sé delle risa.

“Le sa tuto” pensò “le sa de l'omo, le sa de che logo che vegno: devo aver scritto in faccia qualcosa de strano; e sé per questo che le ridi de mi”. (*Ernesto*, p. 571)

A distanza di quasi cinquant'anni, questa è la riscrittura in bella prosa di una mediocre poesia, ne è per così dire la variante realistica, al tempo stesso più onesta e leggera. Nel primo testo, però, più goffo e meno esplicito, Saba aveva sperimentato un ben curioso modo di esibirsi celandosi. È il riferimento biblico a Gedeone, che su comando del Signore deve scegliere per affrontare i Madianiti un limitato numero di guerrieri abbastanza coraggiosi, frammezzo alla numerosa folla che di primo acchito ha risposto ai suoi appelli:

Il Signore disse a Gedeone: «La gente è ancora troppo numerosa; falli scendere all'acqua e te li metterò alla prova. Quegli del quale ti dirò: Questi venga con te, verrà, e quegli del quale ti dirò: Questi non venga con te, non verrà». Gedeone fece dunque scendere la gente all'acqua e il Signore gli disse: «Quanti lambiranno l'acqua con la lingua, come la lambisce il cane, li porrai da una parte; porrai da un'altra quanti, per bere, si metteranno in ginocchio». Il numero di quelli che lambirono l'acqua portando-sela alla bocca con la mano, fu di trecento uomini; tutto il resto della gente si mise in ginocchio per bere l'acqua. Allora il Signore disse a Gedeone: «Con questi trecento uomini che hanno lambito l'acqua, io vi salverò e metterò i Madianiti nelle tue mani. Tutto il resto della gente se ne vada, ognuno a casa sua». (*Giudici*, 7, 4-7)

Non c'è dubbio che, accostandosi alla fonte dei suoi desideri edipici, il fanciullo voglia farlo come i trecento che hanno bevuto restando in dignitosa e virile posizione verticale, e non come *tutto il resto della gente*. Tuttavia, i versi registrano anche «una variante al suo piacere»: prendere l'acqua in gola senza mani, evidentemente accosciandosi. Atteggiamento che il Signore ha giudicato inconsapevolmente effeminato, e poco promettente in battaglia, comunque discriminante. Il giovane Saba confessa questa non autorizzata variante della propria libido, ma in modo specioso, così come un po' incongruo è, nella poesia, «il maledetto riso» che fa sentire il protagonista come un brutto anatroccolo, quasi nudo in piazza, accerchiato da donne giudicanti e svalutanti. Donne che hanno compreso, viene suggerito, l'inadegua-

tezza del fanciullo ai loro naturali fini sessuali, di coppia. *Ernesto* rimette le cose al loro posto, *senza peli sulla lingua*: e tuttavia Saba non perde l'occasione di rubricare l'episodio con il senno del poi, di sottrarlo all'atmosfera elaboratamente diversiva e incerta che dominava nella poesia. Così veniamo a sapere che

Ernesto si giudicava male. Non c'era nulla nella sua persona che potesse suscitare il riso: nulla poi di effeminato. Le giovani donne ridevano perché avevano, circa, la stessa età di Ernesto, e nessun altro modo per attirarsi una sua occhiata. (*Ernesto*, p. 571)

La poesia *Intorno a una fontana* sarà cancellata dopo il *Canzoniere 1921*, quando il livello della confessione diventa meno diretto e insieme spinge a compromessi meno impacciati; ma questo brano di *Ernesto* fa pensare che forse anche questo è un modo per ammazzare il *Canzoniere*. Infatti, proprio la poesia poi "superata" fa capire quale sia stata da subito per Saba la posta in gioco: essere l'eroe pari o superiore alle attese della nobile madre, e però, mentre si gode del nutrimento e della purezza dei forti, dar conto della propria variante pulsionale. In altri termini: essere un eroe della lingua e della poesia, e usarne anche per contrabbandare viste e posizioni poco ortodosse, oltre che torbidamente psichiche, proiettive. Già nel 1921, i versi su Gedeone cadono vittime di una profonda ristrutturazione della poesia: per quanto obliqua, una sola confessione può bastare. E certo, nella sua ansia di espiazione, il peccatore non può che cruciarsi di non essere stato nemmeno riconosciuto tale, da un pubblico superficiale che, ignaro della malattia, lo accusa al massimo del sintomo, vuoi il formalismo maldestro, vuoi l'autobiografismo

crudo e minore. I lettori non hanno colto la necessità estetica della sua sublimazione, o catarsi, la tara e il peso netto della sua lunga riuscita.

Affermando nella lettera a Bruno Pincherle che avrebbe desiderato – invece del discorsetto per la laurea ad honorem – «leggere *Ernesto* (chiudendo d'autorità gli ascoltatori nell'Aula Magna; in modo che avrebbero potuto dire a sé stessi e agli altri che ascoltavano solo perché obbligati dai cordoni della Celere», Saba allude per l'ennesima volta al rapporto necessario fra la liberazione e la prigionia; rapporto che non è di alternanza, o di dialettica, ma di pura e semplice compresenza. *Ernesto*, insomma, è l'ennesimo *sogno di un coscritto*. Per liberarsi occorre contrarre degli obblighi, magari stringenti fino alla (apparente) paralisi, occorre impedire ciò che con obbligata metafora spaziale Freud chiamava *spostamento*: ed è ancora la descrizione della propria poesia, della sua gabbia, come quando in *Le mie poesie*, componimento di *Quasi un racconto*, Saba attribuisce alla figlia Linuccia il sogno di ridurre il mondo in miniatura e di «chiudere / suo padre in una gabbia», onde poter carpire, in cambio di un vitto eccellente, il «lavoro d'ogni giorno in vari / multicolori bei fogli volanti». Che è un'altra splendida immagine compromissoria: poiché alla policroma leggerezza corrispondono lo sforzo diuturno che la produce «tra le sbarre» e insieme la femminile rapina cui è sottoposta, pur nell'ironia lieve e antica del mondo miniaturizzato.

Di lì a qualche anno Saba rievocherà in una delle sue ultime prose l'altro episodio in cui gli toccò di vivere in un mondo forse in miniatura, e certo un po' ridicolo, quello militare. Ed è l'episodio celebre della libera uscita, e dei compagni che impediscono a

lui, non ancora in divisa, di pagare il biglietto intero al cinematografo, dicendo alla cassiera *è uno come noi*. E Saba aggiungerà: «Sapevo che la vita militare era (almeno in quegli anni di zaino affardellato) molto dura; che la disciplina era rigorosa; ma che questa nulla aveva di avvilito». Siamo nel finale di una prosa intitolata ancora *Il sogno di un coscritto*, come la vecchia poesia delle *Giovanili* (p. 1109). Nella disciplina rigorosa della poesia non c'è nulla di avvilito, anzi essa apre le porte dell'emulazione, della fratellanza a chi – magari scambiato «per un *volontario*» (ivi, p. 1108) che per mero interesse economico abbia prolungato la ferma obbligatoria – è ancora avventizio e sfornito della necessaria divisa, o forma. Viene da ripensare agli autoelogi che Saba inanella nella *Storia e cronistoria del Canzoniere*. In effetti, solo Saba sa a quale altezza di compromesso egli sia giunto, quanto “alta”, e in vecchiaia addirittura “alata”, è dovuta diventare la confessione di chi, “vestito” assai poco per intrupparsi fra gli uomini di cultura militante, ha potuto essere scambiato per un volontaristico *parvenu*.

Saba ha scritto in una lettera:

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 non sarebbe stato nella direzione di Hitler, o del buon Napoleone, ma, piuttosto, in quella di Gesù. In fondo ero ghiotto *solo* di anime umane. Come un'aquila mi sarei precipitato sull'agnello, ma non per divorarlo – oh no! – Se il destino mi avesse fatto nascere a Vienna e concesso di fare, fino in fondo, l'analisi con Freud, quando avevo circa 20 anni, mi sarei

poi attenuto alla sua disciplina (nessuno – che io sappia – ha trovato, dopo di lui, qualcosa di nuovo) ma mi sarebbe rimasto in più il dono d’esprimermi e il sapere, il sentire *profondamente* che l’uomo non è fatto per il Sabato, ma il Sabato per l’uomo. (*La spada d’amore*, p. 284)

Agire invece che scrivere, dunque: nato dannunziano, Saba ha ancora in punto di morte (la lettera è del 30 gennaio 1957) ben chiaro lo iato fra vita e opera d’arte. E Gesù non ha scritto nulla, ma ha predicato la fratellanza, ha attaccato il tempio del giudaismo rigoroso, è stato *coram populi* condannato, ucciso e fatto segno di un madornale fraintendimento postumo. Il perché di questa identificazione è profondo, al di là della stessa sofferenza sacrificale che l’*imitatio Christi* implica e assolve. Forse, nell’immaginazione di Saba, Gesù ha subito il martirio proprio perché era stato ghiotto di anime umane, un rapitore di agnelli ben adattati alla loro minorità, un demone repentino e ascensionale, assurdamente benevolo, non richiesto. Forse Machiavelli, o anche il Grande Inquisitore dostoevskijano, avrebbero potuto spiegare a Saba che l’Uomo è fatto per il Sabato, e non illuministicamente il contrario. Ma più conta per noi cogliere Saba in quella toccante voracità d’anime che Noventa (in termini più generali ma non dissimili) gli rimproverava. Saba amava gli agnelli solo essendo aquila.

Saba avrebbe voluto essere anche Giuseppe Verdi, avere un critico come Francesco De Sanctis e un pubblico armonizzato e nazional popolare come quello del 1880. Ma si è trovato a convivere con la triestinità nativa, col raffinato ebreo Debenedetti,

con l’idealismo crociano, l’avanguardismo vociano e futurista, il fascismo, il rondismo, l’ermetismo, il comunismo e il neorealismo, ovvero con tutta una serie di frazionismi politico-culturali, alcuni nobili, altri deteriori. L’angoscia, che come un dato macroscopico emerge da un’altra grande opera in prosa di Saba, l’epistolario, si nutrì, soprattutto dopo il 1945, della solitudine e dell’incomunicabilità (dalla sensazione di avere in sé «molto molto Kafka») in un mondo di «adulti feroci». Ed è un’angoscia comprensibile, allora, ma anche strumentale, equivale a una punizione che ci si infligge per una colpa autentica. Volere il caldo abbraccio della vita di tutti – come vorrebbe l’eros panico di chi in tarda età si vede «solo / morto. O ragazzo di quindici anni» – e non solo realisticamente il bacio o la stretta di mano di alcuni, significa condannarsi a una disillusione cronica, puramente pretestuosa. Ed ecco il poeta usare testardamente l’angoscia dell’incomunicabilità per assordarsi, avvilitarsi, punirsi. Si pensi viceversa ai due scrittori a lui più simili, anche umanamente, Palazzeschi e Penna. In loro nessuna pretesa patriottica o politico-culturale di conciliare l’italo e lo slavo, o di sposare col canto Trieste all’Italia, o di tentare la musa popolare, unanime, pur volendo rimanere, legittimamente, «del partito di Freud». Per questo Penna, ad esempio, dall’interno delle *Scorciatoie* (si ricordi la n. 139) ne apprezza tanto la grande saggezza didattica, e afferma invece che nella poesia in versi egli è superiore a Saba. La straordinaria intelligenza autoptica fa di Penna un vero sovrano di sé stesso, che non ha bisogno di umiliarsi nel tentativo respinto di abbracciare coloro nei confronti dei quali occorreva comunque rivendicare un “privilegio”. Penna forse leggeva nella splendida “ampiezza” di Saba una per-

durante indigenza psicologica, uno slancio inconsapevole – dunque non padrone di sé – verso i sentimenti fraterni di quel popolo italiano ben noto allo stesso Saba come fratricida. Quando diventa monotematico, “alla Penna”, Saba riesce un po’ incline al canoro e al patetico, come nelle *Fanciulle* o in «*Frutta erbaggi*», o – se arriva al capolavoro assoluto – scrive con *Vecchio e giovane* una poesia perfettamente postuma, una leopardiana *A se stesso*, in cui intima allo “stanco suo cor” di «non pensarci più». Di qui anche il tetro congedo, calcolato per tempo, a freddo, del «Parlavo vivo a un popolo di morti»: ingiusto perché parziale e lapidario, sbagliato poeticamente e storicamente, se “vivo” vi appare un poeta corroso da un virtuoso sdegno e “morto” un popolo in piena ricostruzione.

Per questo, lo slancio unanime, il “liquefarsi d’amore” nel sentirsi come gli altri fanno del “privilegio” di chi li mette in versi e della tetraggine dell’incompreso una copertura. E cosa copre, Saba? Forse la propria fondamentale onestà, di cui ha preso coscienza fin dal 1911 e che non ha mai cercato davvero di divulgare. L’onestà di chi ha orchestrato un vasto canto italiano – di cui chiedere poi conto e ricompensa – con i materiali più intimi e segreti, più disdicevolmente privati, o con lo sguardo che da essi deriva e su essi orbita. L’onestà mancata in buona parte a quei segmenti del *Canzoniere*, come *I prigionieri* o *L'uomo*, in cui Saba si fa poeta di principi e di esempi metatemporali. L’onestà che altrimenti lo ha costretto a vestire il proprio passato, a nutrire solo di esso la propria immaginazione di nevrastenico accentratore. Saba aveva da poeta l’onestà autocentrata di un re, e ha costretto il Saba intellettuale pubblico a condurre una vita da mendicante.

C’era stato addirittura un caso-limite, nella poesia sabiana, in cui la consapevolezza della propria indigenza affettiva aveva innescato uno dei rari cenni di autoironia. È il caso della fanciulla che, nello *Specchio* del *Piccolo Berto*, è seduta ad acconciarsi i capelli, quando il poeta, suo padre, le narra il ricordo che la scena gli ha riproposto; di quando, tornando fanciullo da scuola, colse sua madre nell’identico atteggiamento, e vide con dolore il primo capello bianco di lei. Nella prima stesura della poesia, il poeta confessava l’ormai consueto sentimento ambiguo del figlio per la madre; nella seconda, espunto l’inciso psicoanalitico, resta la sorprendente *diminutio* operata con leggerezza dalla figlia:

«Non rido,
babbo, di te – mi risponde; – ma tanto
s’era a quei tempi, o eri tu solo tanto
stupido?»
E getta
le braccia intorno al mio collo, e mi bacia;
e dallo specchio e da me s’allontana.

Nell’affettuoso allontanamento dallo specchio e dal padre, la fanciulla rifiuta di essere funzionalizzata in un fantasma di stretta corritività psicomorfa, e lascia il padre poeta alle prese con un cosciente distanziamento dal pathos di un “milleottocento” assai meno divino e molto più, gozzanianamente, *stupido*, con buone possibilità – in quegli anni che subito precedono *Parole* – di decongestionare un intero *modus operandi*. Tuttavia, scontato il ritardo, Saba deve essersi reso conto assai presto che il suo secondo Ottocento, e poi il Novecento crepuscolare ed ermeti-

co, gli avrebbero garantito proprio la splendida solitudine di un canto miracolosamente *stupido*, ancora pieno, stupito, l'immensa felicità poetica di un naturalismo spudorato e, in tempi di parole scavate nell'abisso e di ossi di seppia, idilliaco. Essere ottocentesco d'endecasillabo e confessione, essere cospicuo e canoro, toponomastico e popolare, è stato per Saba il modo di essere nietzscheano, di tenersi ai fondamenti, alla *nascita*, si direbbe, *della tragedia* moderna. Le sue prose, appena inacidite e grigie avanti la Prima Guerra mondiale e brillantissime, denudanti dopo la Seconda, hanno mostrato la sua asciutta intelligenza novecentesca, la sua maturità d'epoca, la sua genealogia (Nietzsche-Freud) d'avanguardia. E hanno legittimato ancor più la sua temeraria tradizionalità, lo scandalo di una poesia intimamente materna.

Non bisogna essere teneri, con Saba. Dobbiamo perfezionare la risposta al giudizio di Noventa, secondo cui, e nonostante tutta la sua grandezza poetica, Saba sarebbe ancora un non-poeta, e insieme occorre replicare a tutti coloro che, alleatisi con una *storicità* pretestuosa, vedono in Saba l'autore che ha galvanizzato, con il proprio sublime quotidiano, un linguaggio ormai stramorto e improduttivo, rallentando un'ipotetica *evoluzione* della lingua poetica italiana.

A Noventa, che ha rifiutato la lingua adulterata della tradizione idealistica italiana, va opposto che proprio attraversando quella lingua consunta dalla propria consacrazione Saba ha potuto esprimere una soggettività scissa e, in quanto tale, portata agli sbilanciamenti vitalistici, vampireschi, tipici di un Io aggettante, o *ghiotto*. Saba riesce a pensarsi in una lingua che nobilita la pro-

pria voracità desiderante e insieme la umilia nell'universalità di un già ampiamente detto. Di fronte al foro interiore della divergenza individuale, Saba declina le proprie generalità. Lingua abusata e impersonale, l'italiano letterario resta spugnoso, s'intride di umori più e meglio di qualunque espressionismo "inimitabile". È quest'ultimo che rischia sempre, proprio nei termini noventiani, di liquefare l'oggetto, limandolo di santa ragione, o torcendolo per drastica antipatia in una sola direzione.

L'egotismo puerile di Saba, invece, con una saggezza incomensurabile ha subito saputo scommettere sull'italiano poetico, lo ha lavorato, assottigliato e, adottandolo, se ne è fatto nuovo padre. Detti in quell'italiano, anche i sentimenti si creano condvisi e centrali, e se a volte modellano verità generiche, più spesso ne inventano di francamente generali. Saba, è questa la sua grandezza, non ha mai citato l'italiano letterario, non se n'è mai inorgogliato, né l'ha mai inalberato a bandiera: è questo, fra gli altri, il fatto che lo distingue dal più mediato Cardarelli – il quale, a voler insistere nel paragone, ha scritto molte brutte poesie in meno, ma è nettamente un meno grande poeta, ovvero meno *classico*. Saba è stato impudicamente tradizionale: come Ernesto, ha fantasticato di diventare un «celebre concertista di violino» (p. 574), augurandosi di spiccare come esecutore dei "pezzi nobili" di un repertorio già dato, al riparo da ogni originalità. Proprio lui che forse ha creduto di dover nascondere chissà quale scabrosa doppiezza, e che per giunta ha dovuto scrivere, sotto processo, una propria apologia, appare oggi tutto *en plein air*, risultando singolarmente inattaccabile. Più dispendioso di Penna, non è come lui ricattato, pur nella malinconia, dall'*allegro* perenne della perfezione; di Montale, invece, è meno

chiuso nella pensosa oggettività delle sue pietre dure, così inclini al compenso di visitazioni palesemente irrazionali.

Non serve essere teneri, con Saba. C'è piuttosto da capire, perfino al costo di qualche crudeltà, perché ne ha così poco bisogno.

¹ E leggiamo questo giudizio di Marziano Guglielminetti: «L' autobiografia in versi doveva dargli, attraverso l' arte, l' assoluto della sua tormentata esistenza : che sarebbe un assioma crociano, se non fosse troppo corretto cos' : essere come una pubblica confessione del confessabile . La preoccupazione è quella di impedire che trapeli nella scrittura la zona remota dell' io, vergognosa e oscura. La forma letteraria, garantita dai nomi di Ariosto e Carducci, copre con una maschera socialmente accettabile un fondo interiore del quale lo stesso scrittore è sorpreso, se non minacciato. Se tale è già l' autobiografia in sonetti, tanto a maggior ragione lo è quella in prosa, se (ma abbiamo già detto di no) essa deve chiamarsi Storia e cronistoria del Canzoniere. Discorrere dell' opera non è anche un modo per non discorrere di sé?» (Guglielminetti 1986, p. 214).

² Anche qui, come al suo luogo proprio, torna il pensiero alla polemica antiidealistica di Noventa. Il quale cominciò la sua carriera di scrittore con il *proposito di un traduttore di Heine* (pubblicato su «Solaria» ix, n. 3, maggio-giugno 1934), il cui spunto è fornito dal volume *Quanta Lieder di Heine ricantati in versi veneti da Mario Andreis*. Secondo Noventa di per sé «un piccolo schiaffo sul viso di quei critici e di quei vatini che credono alla morte dei dialetti insieme alla lunga vita e all' italianità del gergo di moda nei giornali nelle osterie nelle piazze». Al che Noventa cita la prefazione del traduttore Andreis: «Un giorno mi provavo a tradurre in italiano qualche Lied di Heine. Ma per quanto mi sforzassi non riuscivo a buttar giù nulla perché la musica che facevano risuonare dentro di me quei canti aveva con mia grande stizza un

ritmo così sfacciatamente dialettale da ribellarsi con prepotenza ad ogni tentativo di renderla con parole italiane. Dopo aver provato e riprovato volli seguire quel ritmo curioso di vedere cosa ne sarebbe saltato fuori. [] Allora rinunciai alla forma italiana vinto che quella dialettale fosse, per così dire, la pelle con cui quelle creaturine nascevano e che il volerne imporre loro un altro sarebbe stato andare contro natura». Sembra di rivedere Saba di fronte a Giotti, e il medesimo fallimento. Da parte sua, proprio semplice complessità di Heine Saba aveva cercato (dopo il 1910-11) di trasporre in versi italiani, incorrendo anch' egli in quel Noventa stigmatizzava come l' errore poetico e filosofico di fondere adattare una lingua già resa falsa dall' idealismo, peccare di asprezza e di indicibilità . Peraltro: è difficile ipotizzare un Saba lettore di «Solaria», rivista sulla quale appariranno anche i primi capitoli del *Proposito di una scienza nuova* 4, (luglio-agosto 1934 ma 31 marzo 1935 e ix, 5-6, settembre-dicembre 1934 ma 31 marzo 1936). Pure, fra le tante impressioni, Saba non ha mai citato quella di Noventa.

Riferimenti bibliografici

VITTORIO ALFIERI (1968), *Tragedie*, Edizione critica, vol. X, *Merope*, testo definitivo e redazioni inedite a cura di Angelo Fabrizi, Asti, Casa d'Alfieri

RENATO AYMONE (1971), *Saba e la psicoanalisi*, Napoli, Guida

ROBERTO BRACCO (1921), *La piccola fonte*, in *Teatro*, vol. VI, Sandron

GIACOMO DEBENEDETTI (1963), *Il grembo della poesia*, in *Intermezzo*, Milano, Mondadori

ELVIRA FAVRETTI (1983), *L'antica fontana di Saba*, in «Letteratura Italiana Contemporanea», a. IV, n. 8, gennaio-aprile

FRANCO FORTINI (1981), *I poeti del Novecento*, Roma-Bari, Laterza

ANDRÉ GREEN (1985), *La madre morta* [1980], in *Narcisismo di vita Narcisismo di morte*, a cura di Carlo Traversa, Roma, Borla

MARZIANO GUGLIELMINETTI (1986), *Le "giuste rotaie". Per una definizione della Storia e cronistoria del Canzoniere*, in *Umberto Saba, Trieste e la cultura mitteleuropea*. Atti del Convegno, Roma 29 e 30 marzo 1984, a cura di Rosita Tordi, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori

MARIO LAVAGETTO (1989²), *La gallina di Saba*, Torino, Einaudi

PIER VINCENZO MENGALDO (1981), *Umberto Saba*, in *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori

CARLO MUSCETTA (1984), *Per Umberto Saba* [1963], in *Pace e guerra nella poesia contemporanea, da Alfonso Gatto a Umberto Saba*, Roma, Bonacci

GIACOMO NOVENTA (1987), *Principio di una scienza nuova*, in «Nulla di nuovo» e altri scritti 1934-1939, a cura di Franco Manfriani, Venezia, Marsilio

– (1988), *Caffè Greco*, in «Il grande amore» e altri scritti 1939-1948, a cura di Franco Manfriani, Venezia, Marsilio

WALTER PEDULLÀ (1986), *Il "giallo" di Ernesto*, in *Umberto Saba, Trieste e la cultura mitteleuropea*, cit.

Opere di UMBERTO SABA

Per le poesie citate, si fa riferimento al volume *Tutte le poesie*, a cura di Arrigo Stara, introduzione di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 1988.

Quanto alle opere in prosa, ci si riferisce a *Tutte le prose*, a cura di Arrigo Stara, introduzione di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2001, che comprende i citati *Scorciatoie e racconti*, pp. 3-106; *Storia e cronistoria del Canzoniere* [1948], pp. 107-352; *Ricordi-Racconti (1910-1947)* [1956], pp. 353-511; *Ernesto* [1975, scritto nel 1953], pp. 513-626; *Quello che resta da fare ai poeti* [1959, scritto nel 1911], pp. 674-81; *Prefazione per «L'eterna lite»* [1923], ivi, pp. 847-48; *Primitissime Scorciatoie (1934-35)* [1946], pp. 872-86; *Perché amo l'Alfieri* [1946], pp. 987-90; *Lettera di Ernesto a Tullio Mogno* [1953], pp. 1052-58; *Due sup-*

pliche [1955], pp. 1079-83; [Per Virgilio Giotti (1956)], p. 1084; *Il sogno di un coscritto* [1957], pp. 1106-1109.

Si è citato inoltre dai volumi:

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

Lettere a Giuseppe Guido Ferrero, in E. FAVRETTI, *La prosa di Umberto Saba. Dai racconti giovanili a «Ernesto»*, Roma, Bonacci, 1982, pp. 105-29

La spada d'amore. Lettere scelte 1902-1957, a cura di Aldo Marcovecchio, presentazione di Giovanni Giudici, Milano, Mondadori, 1983

Saba e Palazzeschi. Pagine di epistolario

Nel corso di un'intervista concessagli da Palazzeschi e trascritta sul «Mondo» dell'8 agosto 1971, Antonio Debenedetti chiese allo scrittore fiorentino: «Ha mai letto Freud?», e la risposta fu: «No, mai. Lo vedo però riflesso in tutta la letteratura. Saba mi parlava sempre di Freud. Lui diceva di dovere a Freud la salvezza del suo spirito. Personalmente non ho mai provato molto interesse per queste cose» (ora in Miccinesi 1972, p. 3).

Apparentemente evasiva, questa risposta distingue, nel nome del fondatore della psicoanalisi, due autori che come pochi altri hanno fatto della propria opera in versi e in prosa una rappresentazione, per quanto dissimulata, della propria psiche. In primo luogo, è interessante cogliere Palazzeschi che afferma di non aver letto Freud e al tempo stesso di *vederlo riflesso* dappertutto: il poeta – sembra dire Palazzeschi – non ha bisogno di una conoscenza diretta di qualcosa per *saperla*, e quel saperla corrisponde all'avvertimento di “riflessi”, rimandi, suggestioni, ispirazioni. Il poeta di cui Luigi Baldacci (2002, p. 7) ha scritto che è «Uno di quegli scrittori che captano le cose nell'aria», e che (1984, p. 272) «è il più illetterato, il meno lettore di libri di tutti gli altri scrittori italiani del Novecento», è anche l'autore di un romanzo parossisticamente autobiografico e psicologista come il giovanile

:*riflessi* (1908). Così, Palazzeschi asserisce di non conoscere quel grande intellettuale che ha intimamente legato la cultura moderna a una fonda arcaicità, ma aggiunge di scorgerne “i riflessi” in ogni provincia letteraria, non specificatamente quella contemporanea, o post-freudiana.

D'altra parte, Umberto Saba viene immediatamente evocato in un atteggiamento del tutto diverso dal proprio, e dunque per rappresentare la parte del proprio preciso contraltare. Se Saba ebbe da Freud la *salvezza del proprio spirito*, di quella salvezza Palazzeschi non deve aver fatto grande conto.

Così psichico l'uno, tanto psicoanalitico il secondo, Palazzeschi e Saba costituiscono una coppia paradossale, forse impossibile ma predestinata. Entrambi a loro modo passatisti e innovatori, enigmatici e chiari, istintivi e gelosi, diedero vita a un incontro burrascoso e poi a un'amicizia distante, piena di episodi che mettono in sospetto, di sentimenti ripiegati e di proiezioni, che pure mostrano, tutti insieme, le differenze sostanziali di una patente somiglianza, qualche importante pagina di storia letteraria e forse anche il rapporto fra due ipotesi di poesia totale.

Saba aveva probabilmente visto o incontrato Palazzeschi durante la serata futurista tenutasi il 12 gennaio 1910 al Politeama Rossetti di Trieste, e da Trieste, con una dedica datata 6 novembre dello stesso anno, aveva spedito al collega fiorentino la propria opera prima in volume, le *Poesie* prefate da Silvio Benco e pubblicate a Firenze dalla Casa Editrice Italiana. Il primo vero contatto fra i due poeti avviene però nell'aprile del 1911, ed è attestato da una lettera che in quel periodo l'autore fiorentino scrive a Marinetti, in questi termini:

... dacché sono tornato, ò rotto un po' la consegna di isolamento ed ò ricevuto tutti i seccatori che lo desideravano. Fra questi un certo *Umberto Saba* di Trieste. Vuole fare un grande articolo sulla «Voce» sul Futurismo, Prezzolini è d'accordo e lo pubblicherà ben volentieri, però questo signor *Saba* che altri non è che un certo Montereale di cui a Trieste avemmo a parlare, à un odio feroce, dice, per te e per Lucini. Credo che l'articolo sarà una carognata, e credo questo signore tutt'altro che rassicurante: questo fra me e te *cuore a cuore*. Credi di passar sopra a tutte queste cose e permettergli di scrivere detto articolo trattandolo abbastanza alla leggera? Si dà un gran peso, una posa sconcia ed è antipaticissimo, sempre fra noi. Ma io ci sono rimasto e gli ò promesso di scrivere a Marinetti di mandare il necessario cioè: Tutti i manifesti essenziali, *Roba* tua, di Lucini, di Buzzì, di Cavacchioli, di Govoni, la mia purtroppo ò dovuto fornirgliela tutta! Se credi che ciò possa essere utile manda, se no io sarò lietissimo di dirgli un bel no. (Marinetti-Palazzeschi 1978, pp. 44-45)

Poco dopo, Palazzeschi aggiunge in calce alla propria firma quello che costituisce un *unicum* della sua produzione epistolare nota, ovvero un esplicito riferimento alla propria omosessualità:

Avrei tante cose deliziose e piccanti a proposito di una certa persona a dirti, ma deliziose sul serio, ma come si fa, bisognerebbe essere ozieggianti a caffè insieme, io non ò voglia di scrivere, e tu meno di leggere. Io sono stato abbandonato, ma in questo momento sono con le sorti in mano, c'è un nuovo innamorato – pazzo poco più che ventenne deliziosissimo! Crede e non crede, e ti detesta in modo ancor più delizioso, detesta tutti, ma a tutti

domanda, nessuno risponde, rispondono tutti dopo con qualche terzo. La *bambina* affetta *infantilità*!!! Sei stato una carogna con me! M'ài rovinato una delle più gustose amicizie che potessi mai trovare sotto la cappa del cielo.

Ti prego di strappare quest'appendice, a voce rideremo lungamente insieme. (ivi, p. 45)

Si nota subito che fra le qualità di questo *nuovo innamorato* ce ne sono diverse che lo apparentano a Palazzeschi stesso (la "pazzia", l'infantilità, il domandare a tutti senza risposta) e una che lo avvicina al semisconosciuto Saba, il fatto di detestare il "padre putativo" Marinetti. C'è forse una ragione sotterranea che lega la *carognata* temuta da parte di Saba contro il Futurismo e l'appellativo di *carogna* che Palazzeschi scaglia scherzosamente contro il sodale letterario, così detestabile, evidentemente, da rendersi indirettamente colpevole di impedire lo stabilirsi di rapporti felici, o di *gustose amicizie*.

Qualche giorno dopo, il poeta fiorentino torna a scrivere a Marinetti:

Mio caro,
se non ài mandato quel pacco di roba di cui ti parlai non mandarlo altrimenti. Quel Signore, abbiamo dovuto cavarcelo con buona maniera dai coglioni, è un mattoide dei più pericolosi... eppoi eppoi un tipo poco rassicurante da introdurre in casa! Io però ne sono stufo e rustufo di questi scalzacani e ti confesso con grande gioia che per mezzo di un comune amico ò fatto pace con quella persona, ne sono lietissimo, nelle mie amicizie è indispensabile una certa signorilità e molta buona educazione.

Questa è forse la persona la [più] squisitamente gentile che io conosco nell'ambiente fiorentino.

La rottura, che in fondo avevo voluto io col mio silenzio, m'incominciava a pesare. Certe creature buone e aristocratiche non si trovano a tutti gli usci, e me ne sono accorto proprio in questi giorni che mi sono lasciato accostare dalla letteratura... che roba! Dunque tutto è in pace e tutto va bene. (ivi, p. 46)

In questa seconda lettera, Saba viene invece violentemente contrapposto, come uno *scalzacane*, a quella creatura buona e aristocratica del nuovo innamorato, col quale vale la pena far pace. L'ambiente letterario, afferma Palazzeschi, se rappresentato anche da gente come Saba, è tutt'altra *roba*. Un rifiuto così radicale, però, dà da pensare. In tutta questa vicenda, Saba rappresenta un personaggio estremamente simile a una delle proiezioni psicologiche e artistiche dello stesso Palazzeschi: poeta sotto pseudonimo, narcisista («si dà un gran peso, una posa sconcia»), autore – nella propria fantasia – di una «carognata» contro Marinetti, «tipo poco rassicurante da introdurre in casa», «mattoide dei più pericolosi». Nella prima lettera, Palazzeschi aveva proseguito al riguardo con un ulteriore commento rivelatorio: «Vorrebbero strapparmi al mio amico Marinetti, io che non ò trovato nulla di più simpatico di lui sulla terra!» (ivi, p. 45): curiosamente, si tratta di una formula assai simile a quella di «una delle più gustose amicizie che potessi mai trovare sotto la cappa del cielo», quell'amicizia rovinata dalla "carogna" Marinetti.

L'episodio è prezioso perché può essere interpretato non solo in termini psicologici, ma anche in vista di sostanziosi risultati

critico-letterari. A Palazzeschi, Saba appare come un personaggio simile non a sé, ma a una parte di sé, quella oggettivata nel centro più arcaico e meno rassicurante dei propri componimenti letterari giovanili. Per questo egli viene violentemente contrapposto alla gentile e aristocratica figura del nuovo innamorato: nelle sue lettere, Palazzeschi vomita addosso all'«estraneo» Saba tutte le «basse insinuazioni», le «volgari maldicenze» di cui ad esempio, nel romanzo *riflessi*, era stata fatta oggetto la principessa Maria Kore e per estensione anche il protagonista, suo figlio Valentino, in largo anticipo sulla futura, esecratissima nobildonna messa alla sbarra nel postumo *Interrogatorio della Contessa Maria*. Nell'attimo in cui rimuove e freudianamente «sposta» un'attrazione e un rispecchiamento negati, Palazzeschi si comporta come le voci malevole e persecutorie che accerchieranno tante proprie controfigure letterarie. Non solo: Saba è uno di quelli che vorrebbero staccare Palazzeschi dal suo amico Marinetti. Dunque Saba è uno di coloro che dicono «la verità», seppure essa diverrà effettiva solo a distanza di tre anni esatti, col distacco di Palazzeschi dal futurismo marinettiano dell'aprile 1914. L'esigenza di liberarsi dal proprio liberatore, dal «padre putativo» che in cambio pretende di imporre i propri ritmi produttivi mercificanti alla torpida *idiozia* letteraria del fanciullone fiorentino, è una profonda ma scomoda realtà emotiva, che parla chiaro sul rapporto proiettivo, filiale e aggressivo, che Palazzeschi ebbe col Futurismo e col suo fondatore. Paradossalmente, infatti, Marinetti è un freno che viene accusato di trascinare troppo velocemente in avanti. Come dire che alla spietata, spettacolarizzata esibizione che Marinetti propugna, Palazzeschi preferiva una libertà molto meno letterale e di gran

lunga meno concreta: l'abolizione marinettiana fra vita e letteratura non poteva alla lunga che incontrare il netto diniego del nietzscheano «commediante» fiorentino, ovvero del «principe bianco» protagonista delle proiezioni poetiche di *Lanterna* e *Poemi*. Un giovane a sua volta ben educato e aristocratico, che nella fatale scissione fra letteratura e vita trovava non solo lo sfogo necessario, ma anche la garanzia della propria irriducibile autonomia.

Nell'intervista del 1971 torna l'eco lontana di quell'ambigua aggressività nei confronti di Saba. Questi rimane pur sempre il *mattoide pericoloso* che ha avuto bisogno di Freud per trovare conforto e illuminazione. Il triestino ha trovato nella poesia ciò che aveva cercato nella vita militare e nello stesso «filo d'oro» della lingua letteraria italiana, ovvero l'immersione nella «vita di tutti», spinta centrifuga almeno propedeutica al recupero mitico (anche nel senso di «epico») della propria vicenda, a metà fra intimità e Storia. Il fiorentino, viceversa, non ha «mai provato molto interesse per queste cose»: la sua psiche ha fatto ricorso piuttosto alla fantasia («La fantasia era il mio sesso?», si chiederà deditotianamente in vecchiaia, nella poesia *Fra vecchi* di *Via delle cento stelle*) che all'autocoscienza; piuttosto alla trasposizione allegorica – tipica dei generi letterari cui egli ha alluso, come la satira menippea del *Codice di Perelà* e la diatriba cinico-stoica del *Controdolore* – che alla confessione storico-personale. Con quel frettoloso rifiuto di Freud, legato all'evocazione di Saba, Palazzeschi afferma di aver avuto certamente bisogno di illuminazione, ma mai di guarigione o di superamento. La sua è stata una sofferenza più astutamente sublimata ed estremizzata, meno

nevrotica. L'esile, trasparente trasposizione di Saba-Ernesto, così risolutoria e tardiva, è inconcepibile in Palazzeschi, che aveva pubblicato la propria fin dal 1908 col morboso romanzo epistolare *:riflessi*, e che pure vi aveva affiancato l'impoverimento ironico della seconda parte del romanzo, straniata e volgare come una rassegna stampa. Nel 1911, così, Saba, ovvero la poesia-verità (la poesia onesta) ostile alla maschera del Futurismo, viene energicamente respinto da Palazzeschi perché troppo simile alla parte di sé che in una fantasia popolata di principi bianchi e regine in lutto trovava il proprio, esaltante e occultante, "regale ammanto".

La *carognata* di Saba contro Marinetti, dunque, è un'ancora rimandata verità sul Futurismo, è il temuto dito nella piaga di una sudditanza redditizia ma incongrua e di una fondamentale inappartenenza. In una lettera a Gian Pietro Lucini dell'aprile 1910, lo stesso Palazzeschi se ne era mostrato assolutamente cosciente:

Io, come Govoni, ò lottato serenamente lieto che il mio ideale puro mi facesse rimanere ignoto, Marinetti, togliendomi dall'oscurità di un ignoto à fatto un maltrattato. (Palazzeschi 2001, p. 51).

In quel frangente, era appena uscita la prima edizione dell'*Incendiario*, che comprendeva (pubblicità esosa e proditoria) le sessanta pagine del *Rapporto sulla vittoria futurista di Trieste*, oltre al poemetto che dava il titolo al libro, poi espunto dal canone delle poesie giovanili. La nostalgia della confortevole

le oscurità, interrotta dalla ribalta marinettiana, avrebbe ispirato le numerose professioni di "passatismo" che troviamo sparse nelle lettere scambiate in quegli anni con i destinatari diversi da Marinetti. Tuttavia, nell'aprile 1911 dell'incontro con Saba, Palazzeschi ha insieme concesso e ottenuto una nuova apertura di credito dall'organizzato movimentismo del suo sodale milanese, accettando il sottotitolo di "Romanzo futurista" per il suo *Codice di Perelà*, uscito il mese avanti ma concepito fin dal febbraio 1908, ben prima che il Futurismo venisse fondato. Nonostante ciò, o forse proprio per questo, l'epistolario relativo al 1911 si compone di pagine apparentemente accese di entusiasmo futurista, con qualche ambivalenza e soprattutto con un tono stridulo che vorrebbe simulare un do di petto. Ne è esempio lo sfogo del poeta fiorentino contro Guido Gozzano, che spunta in modo un po' surrettizio, improvviso, dalla missiva a Marinetti che nell'incipit denunciava il *pericoloso mattoide* Saba:

Fate qualcosa per Govoni, egli merita molto, mi sembra che la maniera fuggevole colla quale i critici lo trattano sia veramente schifosa. Le *Poesie Elettriche* racchiudono cose meravigliose. Mi sembra che lo trascuriate un po'! Tu sai come lo amo, è il mio fratello carnale della nostra famiglia. Se troverò un giornale scriverò per lui un articolo degno, oh! quanto è più grande lui nel suo riserbo che quel Don Giovanni andato a male di Guido Gozzano nel suo psicologico sputtanamento. Quella è réclame! Che ti lavora sotto sotto senza che nessuno se ne accorga! *I colloqui* sono un pietoso rancidume di vecchi motivi arruffianati con buona semplicità di dire rubata a Graf, a Giulio Orsini, a

Govoni a Sergio Corazzini, e a me! Noi scrivevamo così dal 1905 e lui è venuto nel 1907 a sfruttare il nostro movimento e a strappare l'applauso con sapientissimi rifacimenti per il gusto delle maggioranze.

Bisognerebbe dire qualcosa assolutamente su questo punto. È un'infamia che l'ultimo arrivato debba pigliare così il primo posto. Oh! Se io scriverò l'articolo per Govoni sta' sicuro che del Don Giovanni andato a male non glie lo risparmio.

Le mie nuove poesie sono diversissime dalle vecchie ed eccettuate alcune alle quali forse non vorrò rinunciare siamo davvero in un nuovo campo. Dopo, un lungo silenzio e cambio tutto di sana pianta, non scrivo più poesie. (Marinetti-Palazzeschi 1978, pp. 46-47)

Sembra un bel brano di critica letteraria futurista; e forse lo è. Senonché, appare più forte l'irritazione per un vero e proprio scavalco pubblicitario operato dall'anti-dannunziano (e dunque, ancora dannunziano) Gozzano ai danni della recente tradizione poetica incardinata sulla *buona semplicità di dire*, ovvero sul *movimento* dei pre-futuristi Graf, Orsini, Govoni, Corazzini e Palazzeschi. E quest'ultimo invoca dal megafono di Marinetti la giusta riscossa, il rispetto delle precedenze. Richiesta incongrua, evidentemente, dacché alle precedenze un autentico futurista dovrebbe badare assai meno. D'altro canto, se quella di Gozzano è *réclame*, desiderarne altrettanta per Govoni è, più che incongruo, incoerente; e lo stesso Govoni, ben inserito nel novero dei *buoni e semplici*, è *grande... nel suo riserbo*.

Certo è comunque che, oltre che stridulo, qui Palazzeschi si dimostra addirittura in crisi: e noi che ne conosciamo l'immedia-

to futuro sappiamo che non si tratta di una crisi di crescita. La tirata contro Gozzano lascia spazio, prima dei saluti, al progetto di *un lungo silenzio* e soprattutto all'abbandono della poesia. Sembra che il territorio poetico sia ormai ben presidiato da *psicologici sputtanamenti* e da *rancidume* abilmente rimaneggiato, ma anche da sperimentalismi senza fili che a un futurista dovrebbero sorridere assai di più, e non sorridono abbastanza. Il nuovo libro di versi cui Palazzeschi sta pensando fin dal luglio del 1910, cioè dall'indomani del primo *Incendiario*, non diventerà, nella primavera del 1913, che una vasta autoantologia, piena dei fantasmi della prima giovinezza.

Tuttavia, il vero fattore inquinante sembra per ora soprattutto Gozzano, la cui evocazione inconsulta risponde forse a un suggerimento indiretto dello *scalzacane* prima nominato. Non è impossibile, infatti, che Saba e Palazzeschi durante il loro incontro si siano scambiate alcune di quelle impressioni sui colleghi che in questi frangenti, e in fase di guardingo approccio, sono fra artisti e poeti quasi una fatalità. E su cosa Saba abbia sempre pensato di Gozzano sappiamo tutto il possibile, davvero troppi essendo in tutta la sua opera in prosa gli strali indirizzati al poeta torinese, a cominciare dal *fulmen*, preciso anche se obliquo, scagliato nel corso dell'articolo su Marino Moretti che Saba sta scrivendo in quelle settimane e che fra poco vedremo più da vicino. Lì, attaccando i versi d'amore di Moretti, Saba si dà l'occasione di cogliere con un solo colpo due bersagli, e il secondo più gravemente del primo, esclamando:

Cosa sono mai le sue ispiratrici con già qualche capello grigio e la patente di maestra messa in cornice! Esse ricordano un po'

quelle di Guido Gozzano; ma vedute con occhi meno conquistatori e più profondi. (Saba 2001a, p. 686)

Odiatore di Marinetti e di Lucini, dunque, ma anche di Gozzano. Da che si evince che qualche assonanza in Palazzeschi Saba deve averla risvegliata da subito. Tanto è vero che anche Lucini comincia a scricchiolare nel castello di carte del “sistema” palazzeschi, e proprio in quell’aprile 1911. Al quale data un altro episodio dello scambio epistolare con Marinetti, anche questo fin troppo esplicito, o sovraesplicito:

Mio caro,

Sono a Firenze completamente rassicurato dai sussulti milanesi. E anzi sono tutto pronto per nuove battaglie colla punta della penna. Sono qua *vero* sostenitore del *Futurismo*, mi chiamano il *S. Paolo* forse non a torto. Dimmi un poco, ài letto sulla «Ragione» l’articolo di Lucini? O a che gioco si giuoca? Io sono rimasto senza risposta di fronte a questa prova schiacciante. Sono un vero sostenitore, non un vero pagliaccio. À fatto molto male Lucini a scrivere così dopo di avere accettato per tanto tempo che il suo nome figurasse cogli altri.

È completamente rimbecillito quel vecchio parolai? Io non sono certo fra quelli così *tenaci* da volerlo al mio fianco a tutti i costi! Anzi sarei molto lieto evitarne il contatto. Altra cosa è essere opportunisti a voce e altra scrivere dichiarazioni di quel genere.

Sto già preparando il libro di poesie che verrà fuori in autunno per ravvivare un po’ il bel fiascone del romanzo. Non è piaciuto a nessuno! Non avrei mai creduto che il mio *Perelà* avesse così

poco potere persuasivo! Coi nuovi versi spero rialzare le mie sorti.

[...] Quando tu abbia dieci minuti di tempo dammi notizie e mandami i giornali che possono farmi interessare, acciò io rimanga forte guerriero, chi sa che non finiamo per rimanere coraggiosamente in campo noi due soli!!! Il *Motore* e il *Motorino*, altro che *S. Paolo S. Stantuffo!* (Marinetti-Palazzeschi, pp. 47-48)

Commentando uno dei primi pronunciamenti di Lucini contro il Futurismo ufficiale, anche questa volta la lettera si apre con una vigorosa *pars destruens*: Palazzeschi assume volontariamente le vesti del fedele scudiero, o meglio del soldato di Cristo, estremista come un convertito. Cominciata con la forse involontaria autoironia delle battaglie *colla punta della penna*, proseguita con sottolineature e ripetizioni (da “*vero* sostenitore”), la lettera rivela l’ormai consueta schizzinosità nei confronti di una compagnia letteraria di cui sarebbe bene *evitare il contatto*. La fantasia finale, infatti, è quella di eliminare i concorrenti, o meglio gli scomodi e rissosi fratelli, per ottenere l’esclusiva sul potere trainante del capomacchina. Già qui, però, siamo al centro di un desiderio ambiguo: da una parte Palazzeschi vuole liberare Marinetti dal peso degli ipocriti, magari in omaggio al suo noto amore per la leggerezza; dall’altra sta inconsciamente vagheggiando la fine del Futurismo come avanguardia nutrita e collettiva, ed eleggendo al suo posto un rapporto duale, peraltro a senso unico, di rifornimento e utilità. E certo la religiosa fedeltà di Palazzeschi, già dalla veemenza con cui viene affermata, non sembra di buona lega: non è traendo vantaggio dal senno di poi

che possiamo vedere, dietro a San Paolo, spuntare l'Iscriota. Il "Romanzo futurista", infatti, *non è piaciuto a nessuno*: e forse, nonché rilanciare con le nuove poesie, occorrerà cambiare seriamente registro. A lungo termine, *Perelà* sarà come noto riscritto a più riprese, per rifarne un romanzo "straordinario" e non più futurista. A breve, invece, ma già dal precedente ottobre 1910, Palazzeschi attenderà a scrivere e pubblicare novelle maupassantiane sulla borghesissima e appetita «Riviera ligure» di Mario Novaro, anima buona ma mediocre prosatore lirico di *Murmuri ed echi* (1912 e 1914), cui poter indirizzare, in un sempre più fitto epistolario, complimenti e seducenti slanci sentimentali. Nel marzo del 1912 Palazzeschi confesserà a Marinetti:

Io dunque lavoro, scrivo delle novelle per prepararmi così a riaffrontare il romanzo dopo aver ottenuto un pubblico e dopo avere ottenuta da me una certa sicurtà di riuscita. Versi per il momento non ne pubblico. Pubblicherò le mie novelle in volume quando saranno uscite in giornali e riviste. Adesso mi conviene far così per accaparrarmi le simpatie delle persone serie. E i libri di Cavacchioli Buzzi e compagnia? Ma sapete che di poesia futurista non se ne parla più? Adesso tutti di pittura ma la poesia sembra naufragata agli occhi di tutti. Si capisce, tutti i poeti tacciono! Compreso il capo! (p. 63)

La poesia è nel dimenticatoio, insomma, e occorre pensare a un pubblico più stabile. La storia editoriale dell'opera palazzeschiana ci dice tuttavia che l'operazione verrà compiuta davvero solo molto più avanti nel tempo, a partire dalla seconda metà degli anni Venti. Dal 1911 di *Perelà* alla Grande Guerra,

Palazzeschi scriverà poche nuove pagine davvero all'altezza (fra esse senz'altro – nell'autunno del 1913 – *Il controdolore*) e tornerà a farsi leggere con assoluto interesse solo in qualche novella ancora sparsa, in un paio di "manifesti" lacerbiani (*Varietà ed Equilibrio*, entrambi dell'inverno 1915) e in qualche pungente "Spazzatura" antimarinettiana.

Curiosamente, in quegli anni anche Saba scrive e pubblica novelle in buona quantità, progettando libri che non vedranno la luce se non alla fine della sua esistenza. Gli anni 1910-1914 sono per Saba quelli del massimo sforzo pubblicistico, soprattutto in prosa, anni di autentica militanza. Di quella primavera del 1911, in particolare, è davvero impressionante la spudoratezza con cui Saba si pone al tentativo, apparentemente assurdo, di conquistare la benevolenza degli ispidi fiorentini proprio somministrando loro le scomode verità che essi sono meno disposti a sentire. All'altezza cronologica dell'aprile 1911, Saba ha già tentato con scarso successo la via di Scipio Slataper, triestino come lui, il quale sulla «Voce» del 26 gennaio gli aveva recensito le *Poesie* in modo agrodolce, cercando di «scoprire e capire la poesia che sicuramente c'è in questo libretto, fra la parecchia letteratura evidente o, più spesso dissimulata – con sapiente umiltà di povero francescano» (Slataper 1911a, p. 496) e dicendo subito, a scanso d'equivoci, che la «giovane... / bianca pollastra» di *A mia moglie* – senz'altro il "pezzo forte" di quel libro diseguale e, per il Saba futuro, «sbagliatissimo» – «potrebbe essere anche la moglie di Aldo Palazzeschi». Più grave, tuttavia, è nel febbraio successivo il rifiuto che Slataper oppone – in qualità di responsabile della «Voce» – al saggio sabiano *Quello che resta da fare ai poeti*. Un

saggio che oggi splende come uno dei più importanti scritti di poetica del XX secolo, e che fra l'altro rimproverava lo «sfrenato desiderio di originalità» di chi «non sa rassegnarsi, quando occorre, a dire anche quello che gli altri hanno detto», dacché l'onestà in poesia consiste nel riuscire a essere sé stessi, e dunque a non nascondere gli echi e le suggestioni che la lettura di altri poeti, sposandosi all'animo di chi legge, ha scavato in noi. Cosicché, «solo quando i poeti, o meglio il maggior poeta di una generazione, avrà rinunciato alla degradante ambizione propria – purtroppo! – ai temperamenti lirici, e lavorerà con la scrupolosa onestà dei ricercatori del vero, si vedrà quello che non per forza d'inerzia, ma per *necessità* deve ancora essere significato in versi» (Saba 2001b, pp. 677-78). Il che, al prosatore lirico e sperimentale Slataper non poteva che risultare indigesto. Tanto più se rincarato nelle conclusioni sabiane dal riferimento all'«austero programma di vita» del poeta che non disprezza la propria «alta femminilità» e rifiuta invece di indossare «l'uniforme soldatesca», come hanno fatto coloro che inseguono «anime più volgari e aspirazioni più meschine», sciupando «le energie personali e il patrimonio della tradizione» (ivi, pp. 680-81).

A rileggere queste righe, e a pensarle rivolte *in primis* a Slataper, irredentista militante e scrittore-apostolo, le si può considerare come preventivamente destinate al rifiuto, come un tentativo di sabotare o di essere sabotato: una seduzione luminosa per intelligenza di cos'è la poesia, ma incardinata su una critica puntuale e severa di tutto ciò che «La Voce», in quanto autocostruito «partito degli intellettuali», fu e cercò di essere. Per questo Saba la presentò al proprio concittadino come un «programma di vita [...] scritto con passione, come una prima lettera d'amo-

re», destinata alla «Voce» come alla «sola rivista possibile»: nella sua ambiguità di nuovo Nazareno, Saba vuole redimere i vociani con un atto d'amore, invitandoli a «una vita di riparazione e di penitenza», dacché essi sono da «confrontare a dei malati, lontani dalla loro patria, la cui ultima speranza di guarigione è l'aria nativa» e affidarsi a «un'opera forse più di selezione e di rifacimento che di novissima creazione» (ivi, p. 681); ma non rinunciando ad avocare tale sublime passaggio al «maggior poeta di una generazione», ovvero – chi altri? – sé stesso.

Si comprende come Slataper abbia creduto di poter disinnescare questo potente manifesto di una poesia etica e classica proprio appuntandosi spregiudicatamente sulla *riparazione* e sulla *penitenza*, così corazziniane e palazzeschiane, del finale. La sua vendetta sarà quella di approfondire presto l'equivoco, facendo di «Corazzini, Gozzano, Saba, Moretti, Palazzeschi, F.M. Martini» i «sei fratellini della famigliola poetica italiana contemporanea», uniti nel segno della *Perplexità crepuscolare* indicata nel titolo del suo articolo vociano del 16 novembre 1911. Misconoscimento vistoso e voluto, tanto più che proprio sulla «Voce» era apparsa da mesi la recensione sabiana alle *Poesie di tutti i giorni* di Marino Moretti, annunciata per lettera a Palazzeschi sempre in quell'aprile del 1911 e pubblicata il 18 maggio successivo. Una recensione che tacciare di doppiezza significherebbe fare fin troppo il gioco di Saba, della sua strategia di avvicinamento ai difficili fratelli fiorentini (Moretti lo è d'ambiente e d'elezione, grazie alla *fraternità* con Palazzeschi). Saba comincia con un vago elogio:

Pure dell'anima sua (che egli stesso ha chiamato animula) il poeta non mostra affatto di vergognarsi, anzi ostenta la sua

debolezza ed infantilità con un coraggio alla rovescia che resta pur sempre coraggio, ed ispira tutta quella riverenza che una tanta virtù si merita. (Saba 2001a, p. 682)

Esile encomio, come si vede, rivolto all'onestà morettiana, che tuttavia viene riconosciuta da subito come ostentazione, coraggio alla rovescia, dunque estremismo, malattia principale dei suoi contemporanei: «tendenza ad esagerarsi fino all'autocaricatura» (p. 683). Ed è impossibile continuare a leggere la recensione senza farne un confronto interlineare con l'appena respinto saggio di poetica, cioè con la propria impegnativa proposta di una poesia post-dannunziana. Così, se c'è in Moretti «un umorismo abbastanza nuovo nella nostra letteratura quasi tutta dolorante od estatica» (ivi), siamo autorizzati a cogliere non solo una *captatio benevolentiae* nei confronti dell'umorista e futurista Palazzeschi, ma anche un indiretto richiamo al paternalismo ironico e prosaico dei *Versi militari* contenuti nelle proprie *Poesie*. Con lo scoccare dell'inevitabile accusa di «cattivo gusto e di sciatteria», poi, Saba allarga il discorso, ben prima che lo facesse lo Slataper di *Perplexità crepuscolare*, all'intera propria generazione, anche qui approfittando di una breve ricognizione generale per comprendersi nel gruppo, ma anche per smarcare Moretti, troppo povero di mondo interno:

E non egli solo, ma tutti i poeti recentissimi sono deturpati e quasi caratterizzati da queste imperfezioni e squilibri: fanno un po' l'effetto di ragazzi durante una crisi di crescita, quando alcune parti del loro corpo già ben sviluppate fanno più risaltare la disarmonia dell'insieme; e passano, senza transizione appa-

rente, da un giuoco di giardino pubblico a un discorso di uomini navigati o ad un progetto eroico o ad una domanda oscena. E se questo squilibrio, che nasce dall'intento di uscire senza rimpianti dall'accademismo e dalla rettorica e di riaccostare il linguaggio in versi a quello della nostra vita e del nostro cuore, offende in Marino Moretti più che in qualche altro, è perché la sua poesia, povera com'è di un grande contenuto, diventa senza scusa e addirittura grottesca quando non è consacrata dalla squisitezza dell'espressione. (ivi, p. 684)

Chi manca di *vita* e di *cuore*, insomma, si sottoponga almeno al lavoro formale, paghi il conto con la *squisitezza dell'espressione*. Quest'ultima visibile, beninteso, in qualcuna almeno delle poesie morettiane, tanto da far riallineare la bilancia del giudizio in una finale «lode condizionata»: compromesso un po' faticoso, ma politicamente necessario da almeno tre prospettive. Se da una parte occorre attenersi al proprio tentativo di onesto ma vertiginoso equilibrio fra la lingua alta e la vita prosaica, serve anche mantenersi in un equilibrio diverso: quello fra il vitalismo e la ricca moralità vociana, che concede l'ospitalità delle sue pagine, e il ben più geniale infantilismo umoristico del poeta che Saba sta tentando di avvicinare proprio in questi mesi, l'amico di Moretti, Aldo Palazzeschi, protagonista e dedicatario, per di più, proprio di una delle *Poesie di tutti i giorni*.

Al quale Palazzeschi, da *mattoide pericoloso*, Saba non tace nessuna opinione, non dissimula la *posa sconcia* del proprio narcisismo, il cattivo giudizio su Marinetti e su Gian Pietro Lucini, che almeno per tutto il 1910 è stato in cordiale corrispondenza col giovane Aldo, e al quale quest'ultimo non ha negato «gratitu-

dine» ed «entusiasmo», come si evince da una compiaciuta risposta di Lucini (riportata nel *Carteggio Marinetti-Palazzeschi*, p. 26). E se Saba è fin troppo chiaro nei giudizi sul *côté* avventurista di Palazzeschi, non ha trascurato, in Moretti, quello passatista e crepuscolare. Scrivendo all'amico fiorentino da Bologna, nel maggio 1911, Moretti rievoca con perplessa gratitudine il loro più recente incontro:

Ripenso alle tue ultime parole di addio. Non erano veramente né molto sentimentali né – sopra tutto – molto lusinghiere: ma certo che la tua cara sincerità è molto diversa da quella, per esempio, di quel tal Saba. (Moretti-Palazzeschi 1999, p. 311)

Il riferimento alla semi-stroncatura di Saba riduce a zero le possibilità che le poco lusinghiere parole di congedo siano state rivolte a Moretti per motivi privati. Qui sembra che l'articolo sabiano abbia lasciato qualche traccia, o tossina, incrinando indirettamente, forse per caso ma per la prima e ultima volta, un lunghissimo rapporto d'amicizia grazie a una *cara sincerità* d'impronta critico-letteraria.

Quella di Saba, insomma, è un'entrata in scena pirotecnica, tanto più se in concomitanza con la (minacciata?) intenzione di scrivere un «lungo e faticoso» saggio su quello che sprezzantemente Saba chiama, nella sua seconda lettera a Palazzeschi del 20 aprile 1911, il «vostro futurismo» (Dei 1984, p. 153). Sembra che Saba abbia la scoperta volontà di risultare ingombrante, di sottrarre il poeta che fra i suoi contemporanei più stima agli equivoci di cui questi invece volontariamente si circonda, e nei quali si occulta. Quella di Saba è un'aggressività autenticatrice, un'onestà incon-

tinente, che nei confronti di Palazzeschi si attribuisce dei compiti maieutici. Ai quali, però, Saba continua a mescolare le profferte di amicizia. Come quando il 18 maggio 1911, segnalando per lettera la recensione vociana su Moretti, scrive a Palazzeschi: «Ò parlato di lei e per lei con Borgese, che era qui a Firenze. Mi ha detto che aspetta la prossima occasione per rivelare quello che c'è di promettente nel suo ingegno» (Dei 1984, p. 155). E continua a chiedere – qui per l'ultima volta attestata – il materiale necessario al suo studio sul futurismo, che non verrà mai scritto, forse anche perché – fallita la mediazione di Palazzeschi col grande amministratore delle fortune futuriste, Marinetti – Saba comprende che non sono ancora maturi i tempi per affermazioni troppo esplicite e dirimenti, volte a distinguere una volta per tutte il poeta fiorentino dagli avanguardisti milanesi.

Di fatto, i rapporti fra i due poeti si faranno più cordiali, come appare ad esempio dalla passeggiata fiorentina dell'autunno 1911, rievocata nel tardo raccontino sabiano *Il turco*, apparso con le *Scorciatoie* del 1946. Proprio in quell'autunno, l'Italia dà inizio, contro l'Impero turco, alla guerra di Libia. Nel gennaio 1912 Marinetti torna a Milano da Tripoli pieno di entusiasmi bellici, dacché rievoca la «battaglia del 26 ottobre» come «il più bello spettacolo estetico della mia vita» (Marinetti-Palazzeschi, p. 61). Da una lettera di Palazzeschi a Paolo Buzzi, viceversa, apprende che il poeta fiorentino sta «attraversando un periodo di nevrastenia poco futurista» (ivi, p. 62). Nel marzo successivo Palazzeschi risponde con la già citata lettera in cui parla della necessità di accaparrarsi, con le proprie novelle, *le simpatie delle persone serie*. Ma non basta: in quell'occasione, Palazzeschi si produce anche in

una serie di giudizi sulla pittura futurista di notevole qualità critica, e di estremo interesse psicologico. Afferma innanzitutto di sentire maggiormente vicina la pittura di Russolo: «È il meno pittore, il più letterato, il più poeta e altro non è che un simbolista. La sua forma è nuova ma la sostanza è vecchia»; complimento che vira immediatamente sulla persona che lo formula. Anche Carrà non è che «un perfetto naturalista o verista», a fronte di un'«anarchia di forma e niente altro»: anche qui, Palazzeschi vede benissimo il vero futuro del futurista Carrà, «il più umano [...], il più vicino alla vita, il più solido forse» dei colleghi, destinato più di altri, negli anni successivi, a reinterpretare da par suo i classici “valori plastici”. Chi unisce «Novità di forma e novità di concetto», colui «che veramente sbalestra e porta immediatamente in un campo nuovo» è invece Boccioni. Addirittura, Palazzeschi giunge a dire che «Boccioni è riuscito a fare un'arte sua che può bene chiamarsi “Futurismo” senza eccezioni, e dico la verità, lui pittore, Marinetti poeta, à fatto più il Futurismo il pittore che il poeta». Così, se Russolo è un simbolista e Carrà un verista, è sul vero futurista che si gioca la partita: e non è affatto una partita già vinta:

Però... però... bisognerebbe discuterla quest'arte! E a me manca il meglio: la capacità. Dirò la mia impressione come misero pigmeo facente pure parte del pubblico. Quest'arte è nuova, è bella, è forte, ma non appaga. Davanti a *Saluti* e alla *Risata* io sono rimasto freddo, più freddo molto che dinanzi agli altri. Quest'arte manca di due piccole cose: di umanità e di spirito. Quando Boccioni con gli stessi mezzi ci farà sentire qualcosa io sarò il primo ad inchinarmi dinanzi ad un grande maestro. Ma i

suoi quadri sono per i nostri occhi che ne rimangono disorientati, si prova l'illusione di girarsi velocemente su noi stessi, tutto quello che a noi può apparire in questo giro rapido su noi stessi Boccioni sa metterci sopra un quadro. È un prodigio, ne convengo, ma l'impressione che si prova dinanzi al primo la si prova assai meno dinanzi al secondo, meno al terzo. Diviene un po' la sciarada che una volta spiegata perde tutto il suo effetto. E d'altronde non deve essere facile dare un'umanità ad un'arte come questa; Boccioni sono sicuro vi riuscirà, ed io glielo auguro con tutto il mio cuore di fratello. È sbagliato? È detto delle cose molto cretine signor Marinetti? Signori pittori? Perdonatemi e alla prossima occasione mi darete due tirate d'orecchi. Del resto vi assicuro è sentito dirne delle molto più cretine di me, da degli omoni, e io che sono un piccolo bambino, sono innocuo, e non faccio male. (ivi, pp. 64-65)

Fa bene, Palazzeschi, a sminuirsi ironicamente in *misero pigmeo* e *piccolo bambino*: il suo, infatti, è un attacco al cuore stesso dell'estetica futurista, alla serialità di un'arte più che visiva, oculare, che non seleziona ma assomma vorticosamente, fino a ridursi a un complesso indovinello, vivacità senza vita. Del resto – ed è l'appunto più grave, perché sembra prospettico ma suona definitivo –, *non deve essere facile dare un'umanità ad un'arte come questa*.

È Palazzeschi un semplice attardato, un inguaribile passatista, forse aduggiato dalla nevrastenia? O forse l'arte oculare dei fratelli pittori gli sta aprendo gli occhi? Nel 1914, sarà proprio Boccioni il *casus belli* che spingerà Papini e Soffici dapprima alla polemica e poi alla rottura del matrimonio lacerbiano tra i futu-

risti milanesi e quelli fiorentini. Intanto, però, sempre in quel marzo 1912, c'è chi pensa a Palazzeschi, e legge in pubblico i suoi versi, accanto ai propri, a quelli di Moretti e – sorprendentemente o meno – di Gozzano. È Saba, naturalmente, che riceve a Trieste una lettera di ringraziamento (oggi non reperibile) del poeta fiorentino e gli risponde ammaestrando ancora una volta il più giovane ma più celebre collega:

I suoi poemetti àno interessato quasi tutto il pubblico (non eccessivamente numeroso, ma bene selezionato per una città di commerci): quella recensione poi era di Silvio Benco, e mi pareva sintetizzasse bene, in due o tre righe, il suo temperamento. Il quale temperamento – checché lei affermi in contrario – è quello di un poeta comico, o meglio d'un umorista, che quando (come nel «Principe e nella Principessa Zuff» e nella «Fontana malata») riesce ad esprimersi interamente diverte e si fissa nella memoria come nessun altro dei suoi contemporanei e coetanei. Dispiace solo che lei neghi questo carattere della sua lirica, e se ne dolga quando uno lo rivela, come se con questo sorrisesse di lei. Sbaglia, mio caro, perché è proprio lei invece che sorride di noi: tanto peggio se non se n'è accorto, perché dispiacciono o piacciono meno le cose riuscite per caso.

[...]

Mi mandi (che ne avrà certo) sue poesie nuove ed inedite: io ò molti amici o almeno molti ascoltatori, ai quali leggo più volentieri i versi d'altri che i miei. Scamiciarsi è sempre una cosa dolorosa, anche se talvolta necessaria. Preferisco... scamiciare. Una stretta di mano dal suo

Umberto Saba

È un Saba socratico, che non solo spinge Palazzeschi a conoscere sé stesso, ma si accolla anche la maggior parte del lavoro. Lavoro ingrato, però, e come tale accolto, poiché consiste nello svelare e nello scamiciare uno dei più gelosi e sfuggenti poeti della letteratura italiana non solo novecentesca. Che quanto a scamiciarsi, aveva provveduto da solo nella celebre *Casina di cristallo*, ascrivibile probabilmente al 1910 (ma da Palazzeschi data con le altre al 1909, anno di arrivo della seconda edizione di *L'incendiario 1905-1909*, che la comprende), anche se stampata su «Lacerba» e poi in volume solo nel 1913: poesia che parla di una casina «che di straordinario non abbia niente, / ma che sia tutta trasparente, / di cristallo. / [...] / L'antico solitario nascosto / non nasconderà più niente / alla gente». In ogni modo, l'esibizionismo di questo giullare imborghesito che non rinuncia ai comodi domestici, bersagliato dalla tipicamente palazzeschiana sequela di commenti e di censure provenienti dalle voci fuori campo, è al tempo stesso frutto della paura di essere deriso e del comico esorcismo di essa. È quantomeno curioso che Saba creda di svelare in Palazzeschi una vena umoristica fin troppo, polemicamente ed esorcisticamente, esibita. Probabilmente, negando con Saba la verità profonda di quel proprio temperamento di umorista, Palazzeschi si era scamiciato davvero come poeta malinconico, deluso da una società assai più imperfetta di quanto gli fosse apparsa, in gioventù, la propria accusata "diversità". La famosa "allegria", in diverse prefazioni o dichiarazioni di poetica, sembrerà a Palazzeschi non mai una dote temperamentale, ma piuttosto un'ambigua conquista, a volte fin troppo matura e bonaria, ma a volte anche rinnegata, come nella poesia del vegliardo autore di *Via delle Cento stelle* (1972), intitolata *Un*

sogno, che dice chiaramente, e *in articulo mortis*: «E io non ho scherzato mai / pur dicendo di scherzare».

Perché allora Saba svela a Palazzeschi ciò che questi apertamente esibisce? Forse perché tiene che il collega prenda atto di essere ciò che sembra, nella sua capacità di ridere e far ridere, senza però essere a sua volta risibile. Saba vorrebbe ricucire in Palazzeschi lo iato fra lettera e intenzione, fra stile e verità. Vuole che Palazzeschi non scriva una poesia della doppiezza, o dell'ironia, ma una poesia onesta, poiché la capacità di far ridere (quando riesce a esprimersi *interamente*) non può che derivare da un'inclinazione naturale, autentica, da non tradire.

Il che ci porta alle poesie prescelte da Saba per le proprie letture in pubblico. *Il Principe e la Principessa Zuff* è l'apoteosi fiabesca della rinuncia: entrambi i protagonisti, pur sollecitati agli onori e agli oneri del regnare, si chiudono in un sonno perfettamente speculare, cullato e autosufficiente, amandosi nella reciproca, cordiale estraneità: matrimonio onirico, asessuato, proprio – dice una delle solite “vociacce” – di «gente rammollita». *La fontana malata* è anche cronologicamente pre-futurista, tratta dai *Poemi* del 1909, ed è la poesia delle madornali onomatopée, crudelmente ironica nei confronti del mito del poeta come fonte inesauribile di verità e di canto, ma anche – visto che, nel «suo / eterno / tossire», «La tisi / l'uccide» – nei confronti della funebre malinconia del già trapassato Sergio Corazzini, dalla quale Palazzeschi esprime tutto il proprio bisogno di fuga: «Mia povera / fontana / col male / che ài / finisci / vedrai / che uccidi / me pure».

Potremmo anche definire queste poesie *umoristiche*, fermanoci al loro tono, alla loro smitizzazione – indolente o apotropai-

ca – del Potere e del Canto. Ma Saba parla di Palazzeschi come «d'un poeta comico, o meglio d'un umorista»: segno che non dev'essere passata invano la grande trattazione saggistica di Luigi Pirandello su *L'umorismo*, apparsa nel 1908 e dunque – per un Saba in quel periodo impegnato in una folta attività novellistica che non disdegna modi pirandelliani – pienamente disponibile. Non dunque *avvertimento del contrario*, come nel comico, ma *sentimento del contrario* sarebbe nelle poesie palazzeschiane, in cui gran parte avrebbe la *riflessione*, secondo l'incontrovertibile diagnosi di Pirandello: «nella concezione di ogni opera umoristica, la riflessione non si nasconde, non resta invisibile, non resta cioè quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira; ma gli si pone innanzi, da giudice; lo analizza, spassionandosene; ne scompone l'immagine» (Pirandello 1986, p. 135). È vero d'altro canto che Pirandello dimostra come l'autentico umorismo fa tutt'altro che ridere, e questo sin dall'inizio del suo trattato, quando cita la «novella critica intitolata *Humour classico e moderno*» del suo stimatissimo Alberto Cantoni, il quale immagina l'incontro fra «un bel vecchio rubicondo e gioviale, che rappresenta l'*Humour classico*, e un ometto smilzo e circospetto, con una faccia un poco sdolcinata e un poco motteggiatrice, che rappresenta l'*Humour moderno*» (ivi, p. 43). Ed è quest'ultimo, nella lunga citazione che ne fa Pirandello, a interpretare per sommi capi l'umorismo contemporaneo:

Al vostro tempo le gioje e le angustie della vita avevano due forme o almeno due parvenze più semplici e molto dissimili fra di loro, e niente era più facile che sceverare le une dalle altre per poi rialzare le prime a danno delle seconde, o viceversa; ma dopo,

cioè al tempo mio, è sopravvenuta la critica e felice notte; s'è brancolato molto tempo a non sapere né che cosa fosse il meglio, né che cosa fosse il peggio, finché principiarono ad apparire, dopo essere stati così gran tempo assai nascosti, i lati *dolorosi* della gioja e i lati *risibili* del dolore umano. [...] è venuto pur troppo il tempo mio e si ripete, aimè, quasi ridendo, cioè con la più profonda persuasione, che i due suddetti elementi, attaccati da poco in qua alla gioja e al dolore, hanno assunto aspetti così incerti e così trascolorati che non si possono più, nonché separare, nemmeno distinguere. (in Pirandello 1986, p. 44)

È sotto questo segno che Saba vuol mettere l'arte palazzeschiana, pur con qualche ambivalenza e, forse, incertezza: il temperamento umoristico del fiorentino infatti *diverte* e, se non fa sorridere, certamente *sorride*. Tuttavia, ciò che conta è che «Dispiace solo che lei neghi questo carattere della sua lirica [...]: tanto peggio se non se n'è accorto, perché dispiacciono o piacciono meno le cose riuscite per caso». Da che si vede come il dato essenziale, anche per Saba, è la riflessione, la coscienza, compresa quella, appunto socratica, di sé stessi.

Di fronte a Palazzeschi, dunque, neanche Saba resiste alla tentazione di svelarlo per quello che egli crede sia davvero. È come se il lettore delle opere palazzeschiere dovesse per prima cosa risolvere il rebus della loro possibile, o solo probabile, *volontarietà*: se esse siano il frutto di un moto istintivo, fanciullesco e arcaico, oppure l'applicazione di una consumata retorica della demistificazione e dell'abbassamento umoresco. Non c'è dubbio che il rebus si risolva così: in Palazzeschi c'è un iniziale sentimento di creaturalità adesiva, una spaventevole fedeltà alle ossimoriche

“dinamiche fisse” dell'inconscio collettivo, un'immaginazione archetipica e difensiva, sordamente sconcertata, che via via fatalmente si compromette e si disgiusta di quanto va scoprendo nella realtà visibile; cosicché, l'immaginazione rimane fiabesca, facilitata e schematica (e i futuristi l'hanno potuta scambiare per *sintetica*), ma sempre più amara, *ennuyée*, sghignazzante e rovesciatrice. La recensione di Silvio Benco alla sabiana lettura di versi, cui si allude nella citata lettera del 1° aprile 1912, è proprio ciò di cui Palazzeschi deve essersi lamentato nella perduta epistola di ringraziamento, poiché essa vedeva «nei due stravaganti individualissimi poemetti del Palazzeschi» i «rivelatori di un comico così nuovo, d'uno spirito d'osservazione così inedito nella nostra letteratura, d'un mondo fantastico così impertinente beffardo, che il pubblico ebbe mille ragioni per rallegrarsi di una forma di divertimento inaspettata» (in Dei 1984, pp. 156-57, nota).

Saba, abbiamo visto, passa per lettera dal comico all'umoristico, pur confermando il *divertimento*: e questo forse depone a favore di una sottile carica di aggressività del poeta triestino, carica implicita in ogni volontà di definizione, o di delimitazione, anche e soprattutto se essa si concretizza in un vero e proprio denudamento, tramite una di quelle letture pubbliche di cui, in questi stessi mesi e anni, era rumoroso specialista Filippo Tommaso Marinetti. Letture dalle quali Palazzeschi traeva molto probabilmente la sensazione di essere appiattito su una sola delle sue dimensioni, di essere insomma preso alla lettera, nella sua teatralità, invece che colto nella sua segreta, e violentata, nostalgia della lirica.

Ciononostante, e fin troppo automaticamente, la qualifica di umorista si fa strada. Già riguardo ai *Poemi*, Giuseppe Antonio

Borgese aveva scritto sulla «Stampa» del 20 ottobre 1909 di una *Poesia da ridere*. Poi – forse per aver parlato di Palazzeschi con Saba nel maggio 1911 – sul «Corriere della sera» del 25 giugno 1913 intitola *Un umorista* la sua recensione a *L'incendiario*, volume riassuntivo di una recente carriera poetica presentato come seconda edizione dell'*Incendiario* 1910, ma stavolta con la “i” minuscola e col poemetto omonimo ridotto a pochi versi citati in esergo. L'articolo punta tutte le carte sulla «metamorfosi dell'elegiaco che, ripiegandosi su se stesso, diventa un ironico, del posatore che, prima di udire le risa altrui, ride da sé e di sé, dello *snob* che finisce monello» (Borgese 1920, p. 80). Borgese insiste a dire che Palazzeschi «come ogni poeta moderno, è un buon critico», fino ad affrontare anch'egli la *quaestio* della volontarietà, e insieme della vera identità dell'autore fiorentino, in termini allegorici un po' ovvii, fortemente ispirati al Cantoni-Pirandello del 1908:

Pur senza presumere d'aver in mano un filo d'Arianna per sorprendere l'intimo segreto d'un'opera d'arte, oserò manifestare la mia convinzione: che a quell'epoca [quella pre-futurista] l'umorismo del Palazzeschi fosse proprio involontario. Ma è singolare com'egli di buon'ora se ne sia accorto. Mi raffiguro la sua coscienza poetica sotto specie d'un omino un po' smunto e allampanato, che, dopo gli eccessi di una nottata bohème, si alza a mezzogiorno barcollando, con la testa nebbiosa e la bocca amara, e, sentendosi male in gambe, si crede sul serio infelice e non è alieno dal paragonare il suo stato d'animo a quello dei romantici, cantori del dolore mondiale; finché passi inavvertitamente davanti a uno specchio, e, vedendosi una faccia melensa che non s'era mai conosciuta, gli venga da ridere. Riso subitaneo,

immediatamente represso, non udito da nessuno oltre le quattro pareti; ma pur tale da illuminargli di sghembo la giornata accidiosa, come un sole marzolino che si vede e non si vede, e da rendergli esilaranti, a volte, le fitte del mal di capo. Quando la coscienza poetica di Aldo Palazzeschi sia passata davanti allo specchio, non so; né so, per esempio, se ancora la *Fontana malata* sia stata scritta sul serio. Ma, a dire il vero, mi pare inverosimile che quella squisita, impareggiabile, definitiva caricatura della tisi letteraria sia dovuta a un puro caso, a un equivoco dello scrittore. (ivi, pp. 83-84)

È impressionante la coincidenza di quest'analisi immaginosa e acre con quella – stringata – di Saba, dell'anno precedente. Anche Borgese, novecentescamente, congiura a spingere Palazzeschi verso il massimo di «coscienza critica e parodistica», e a divertirsi con lui, non senza attribuire alle sue fantasticherie anche «la coscienza della loro nullità, della loro vuotaggine, della loro ridicolezza». La qualifica di *umorista*, infatti, è come una breccia nel muro difensivo, autorizza una sovrana, sì partecipe ma spietata e frettolosa, confidenza: in Palazzeschi, secondo Borgese, c'è «il sentimentale e il buffone, Lindoro e Pulcinella, una nobile smanceria patetica e un largo, sboccato italiano riso plebeo» (ivi, p. 86). Sembra che a un poeta umorista si possa dare facilmente del “tu”. In realtà, se l'analisi di Borgese è più doviziosa di quella sabiana, è anche più penalizzante: ricorre alla consueta immagine moderna della doppiezza («È come s'egli fosse doppio: con un “caro cuore” da decadente sdilinquito e un arido cervello da caricaturista inesorabile», ivi, p. 85) senza dirimerla, o mettere in vera dialettica i due poli, l'umorismo goffo, involon-

tario degli esordi e la spietata, matura parodia del Palazzeschi apparentemente maggiore.

Di fatto, tuttavia, la correzione sabiana dal comico all'umoristico, più o meno pirandelliana che fosse, deve aver convinto almeno in parte Palazzeschi, come rivela una piccola spia, ancora una volta epistolare. Se infatti, nella prospettiva di un'antologia dei poeti futuristi, già nel maggio 1911 Palazzeschi raccomandava a Marinetti l'inclusione di «queste 4 poesie: *Fiera dei morti Regola del Sole Mano Orologio*» (Marinetti-Palazzeschi, p. 53), un mese dopo aver ricevuto la missiva sabiana di cui sopra, il 4 maggio 1912, precisa che «per l'Antologia puoi servirti delle vecchie cose, quelle che incontrarono più il favore del pubblico: *Regola del Sole Orologio Mano Fiera dei morti Le Beghine* e magari *Il Principe e la Principessa Zu* [sic] che è una delle rare cose che ancora mi piacciono un pochino» (ivi, p. 68). Il padre del futurismo deluderà poi quest'ultimo desiderio, tanto che lo stesso Saba protesterà, in quella che è l'ultima – a parte una cartolina di congratulazioni del 1913 – delle lettere fra i due databili agli anni pre-bellici, spedita l'8 novembre 1912:

È letto con piacere nel R.d. Carlino che Aldo Valori l'ha distinto dagli altri futuristi: ma perché nell'Antologia di Marinetti non è collocato il suo Principe e la Principessa Zuff? Se mi sarà possibile, leggerò questa ed altre sue poesie a Bologna, in pubblico. (Dei, p. 158)

Alludendo a un articolo apparso sul quotidiano «Il Resto del Carlino» del 7 ottobre precedente, in cui si sottolineava che «il

Palazzeschi è un decadente, un ipersensibile, che non ha nulla di comune coi suoi compagni futuristi né col concetto fondamentale della scuola» (ivi, in nota), Saba non perde l'occasione per allontanare sempre più Palazzeschi da Marinetti, nel consueto intento di svelarlo a sé stesso. Lo scrittore fiorentino sembra perennemente bisognoso di essere indirizzato sulla strada che più appartiene al suo ancora semi-inconscio carattere. Tanto meno "inserito" di lui, Saba attraversa un periodo acceso e disordinato, fra collaborazioni e rifiuti, fra la già grande poesia di *Coi miei occhi* e la diseguale prosa di articoli e novelle, fra il tradimento subito dalla moglie, il ritorno di lei e le abbastanza esplicite poesie omosessuali che punteggeranno gli anni immediatamente successivi. Eppure, fra progetti abortiti e affannoso pedinamento dei vari gazzettieri, Saba sente di non difettare di consapevolezza: nei confronti dell'appena più giovane collega già si avverte in lui l'euforica, denudante inclinazione che egli darà alla psicoanalisi freudiana, e forse soprattutto la macerazione del poeta già – semiticamente – vecchio, interprete di una forma già adulta, da riempire di fatti e confessioni reali, quasi veristici, in un'autobiografia progressiva e ombreggiata, ma piena.

Anche Borgese non si era sottratto al piacevole azzardo di prefigurare l'evoluzione del Palazzeschi-crisalide in una qualche, più compiuta farfalla, riuscendo certamente pari alla propria intelligenza critica. Così affermava nella parte finale del suo articolo: «Il critico, cui spetta il compito di osare profezie che non s'avvereranno, può supporre che da questa crisalide semipoetica debba svilupparsi un pungente prosatore, un novelliere fantastico-grottesco» (Borgese 1920, p. 87). E Palazzeschi sembra

rispondere, assai presto: nel settembre di quello stesso 1913 comincia a scrivere *Il controdolore*, ovvero il più alto compromesso possibile fra esagitazione *futurista*, poesia *umoristica*, prosa *pungente* e la desolata allegria regalatagli dal cinismo e dallo stoicismo che imbevono questi suoi anni. Rivisto e forse pesantemente modificato da Marinetti, *Il controdolore* esce come Manifesto futurista nel gennaio 1914, sia come volantino, sia sul numero II, 2 di «Lacerba». Il 27 dello stesso mese è attestata l'ultima lettera di Marinetti:

Tutti (filofuturisti e semifuturisti, bene inteso) a Bologna, furono entusiasti del tuo manifesto. Avrai notato dai giornali (te ne mando un fascio) che Marinetti, denunciato da te come lo czar delle parole in libertà ti ammira, ti ama e ti glorifica in tutto e per tutto, e declama accanitamente 3 liriche tue nella Serata del Dal Verme a Milano! (Marinetti-Palazzeschi, p. 90)

Ma Palazzeschi è ormai pronto, evidentemente, alla sua rivoluzione antizarista. Il 15 febbraio 1914 esce su «Lacerba» l'articolo *Il cerchio si chiude* col quale Papini comincia la polemica lacerbiana con Boccioni e con tutto il Futurismo marinettiano. Il successivo 28 aprile appare sulla «Voce» la breve *Dichiarazione* di Palazzeschi: «Da oggi io non ho più nulla a che fare con il movimento futurista». Il poeta fiorentino, dalla Parigi cosmopolita di Apollinaire e Picasso dove sta trascorrendo alcuni mesi di vivacissimo soggiorno, si sente abbastanza forte per rinunciare al proprio ingombrante secondo padre. Fin dall'autunno del 1912, del resto, ha trovato in Papini e soprattutto in Ardengo Soffici due fratelli maggiori, che lo sostengono nei controversi rapporti

con Prezzolini e con «La Voce», che fondano in «Lacerba» un foglio battagliero e accogliente e scovano nel tipografo Attilio Vallecchi la valida mano per tradurre in pratica pronunciamenti estremistici e opere d'ingegno.

Chiuso finalmente l'equivoco marinettiano, ai primi di maggio del 1914 Palazzeschi scrive a Prezzolini del progetto di una nuova rivista, già «ottimisticamente» anticipato a Papini e De Robertis:

Puramente lirica e di critica d'arte, chiusa, con un numero fisso di collaboratori.

Es: 8 artisti 4 critici d'arte, senza direttore artistico.

Edita e affidata alle cure della "libreria della Voce", Papini Soffici Palazzeschi Jahier Govoni Saba (?) Baldini (?) Linati (?) Bastianelli Longhi De Robertis Serra... (Palazzeschi-Prezzolini 1987, pp. 17-18)

Il nome del collega triestino c'è, seppure con formula dubitativa, ed è fra i «*pochi e buoni*» che Palazzeschi si prefigge. Ma il progetto non avrà seguito: fra giugno e luglio, scoppia la Grande Guerra. E cambia il tono generale: «Lacerba» diventa tutta politica, «La Voce» di Prezzolini chiude, ne prende il posto «La Voce», detta allusivamente «bianca», di De Robertis. Comincia la diatriba sull'intervento o meno nel conflitto, un'intera classe intellettuale, in pratica tutti gli amici e i conoscenti di Palazzeschi, si schiera per l'entrata in guerra, in questo riabbracciando un mai davvero superato dannunzianesimo. In quel folto gruppo c'è anche Umberto Saba, che nel febbraio 1915 collaborerà al neonato «Popolo d'Italia» di Mussolini con alcuni vee-

menti articoli interventisti. Quando il 1° dicembre 1914, su «Lacerba», Palazzeschi pubblica la prosa *Neutrale*, affermando che è sciocco farsi la guerra fra nazioni quando chi è davvero “diverso” la combatte ogni giorno con tutti gli altri, sembra francamente un marziano. C’è ancora il tempo, prima del “fatidico” 24 maggio, di scrivere su «Lacerba» la settimanale *Spazzatura* e due notevoli prose bizzarramente filosofiche, *Varietà* ed *Equilibrio*. Poi la gazzarra pre-bellica si fa insostenibile. Palazzeschi chiude la sua *belle époque* proprio in quel maggio, Saba nel luglio successivo, con una mediocre novella apparsa sulla «Riviera ligure».

Gli anni Venti sono per Palazzeschi semidesertici, per Saba foltissimi. Da una Trieste finalmente italiana, Saba – già consacrato fra i *Poeti d’oggi* nella celebre antologia di Papini e Pancrazi (1920) – spedisce le copie del suo primo *Canzoniere*, mostrando apertamente l’ambiziosa ampiezza della propria confessione e – ancora solo in parte – la capacità di selezionarne gli episodi e di reggerla in lingua. Ingaggia così il suo personale corpo a corpo con una critica e un gusto letterario che volgono decisamente – almeno nelle punte più pubblicizzate – alla prosa d’arte, al “pesce rosso”. Ad essi risponde, e sembra quasi una polemica esplicita, con poesie-poesie, fra canzonette e sonetti. Intanto, però, raccoglie per via la voce del giovane Giacomo Debenedetti, destinato, anche e proprio sui suoi versi, a diventare uno dei grandi critici e scrittori italiani del secolo. A Palazzeschi, Saba scrive di tanto in tanto, passando al “tu” di chi ha bruciato le distanze, anche quelle di *status*, o dimensione. Il 9 gennaio 1924 invita l’amico fiorentino a far parte della «buona e scelta compagnia» di coloro

che appariranno sul suo catalogo di libraio antiquario con alcuni loro componimenti letterari: «Ti prego quindi, e lo faccio con l’ardore e la convinzione che m’hanno sempre ispirato i tuoi versi, di mandarmi anche te un tuo scritto, possibilmente versi; se proprio non ne hai (che però non credo) anche uno squarcio di prosa, non però lungo, per ragioni questo di economia» (Dei, p. 162). Saba sembra essere al corrente della profonda crisi esistenziale e letteraria dell’amico, anche se ottimisticamente diffida della “voce” secondo cui Palazzeschi non scrive più poesie. In alternativa, anche se per ragioni pratiche, sembra stringere l’amico alla moda della prosa breve, dello *squarcio*. Palazzeschi, di cui ignoriamo la sollecitata risposta, non figurerà in alcuno dei cataloghi sabiani.

Del resto, scritto il “diario di guerra” intitolato *Due imperi... mancati* (pubblicato da Vallecchi nel 1920 dopo essere stato rifiutato da Prezzolini), Palazzeschi non fa in quegli anni che riadattare e proporre le vecchie e ancora sospese prose d’anteguerra. Gran parte delle novelle comprese nel volume *Il Re bello* (1921) erano già state pubblicate fra il 1911 e il 1915; e le tre prose che compongono *La piramide*, messe fuori infine nel 1926, sono un punto di non ritorno, nella loro brillantezza stridula e pessimistica. Lo si può, in effetti, capire: se Saba ha dalla propria la missione di tradursi, lui *mattoide pericoloso*, narcisista e perennemente adolescente, in una lingua miracolosamente grande, usurandola ed esaltandola nella creaturalità fanciullesca e in un inesauribile, deluso innamoramento, Palazzeschi non può continuare all’infinito il proprio saltellante, ironico *surplace*: le sue figure sonnamboliche e psichiche, che erano apparse già fantastiche e spettrali al loro nascere, non potevano essere resuscit-

tate ancora una volta, dopo la loro aggraziata, ma amara, consumazione. Palazzeschi prova per alcuni anni a risciversi e a limarsi, ma presto si rende conto di dover cominciare ad abbigliare altrimenti le proprie idiosincratichette, disseccate fiabe.

Quando nel giugno 1934 scrive nuovamente a Saba, così, ha già ripreso lena e umore: apparse sul «Corriere della sera» e sulla rivista «Pègaso» a partire dal 1926, le *Stampe dell'800* sono uscite in volume nel 1932, quando già lo stesso «Corriere» e altri giornali sono punteggiati dalle novelle che andranno a comporre un libro importante, dal titolo antonomastico, *Il palio dei buffi* (1937). Ma appunto il 1934 è l'anno dell'ultimo capolavoro palazzeschiiano, *Sorelle Materassi*. Così Saba coglie la novità:

Caro Aldo. Ti ringrazio di avermi scritto. A Roma, Antonio Baldini mi ha detto che pubblicherà fra breve nella Nuova Antologia un tuo romanzo: Le sorelle Tappeti; aggiungendo che è la cosa migliore che tu abbia scritta. Del resto, è da molto tempo che ho l'impressione che tu sei il solo poeta italiano che sia stato capace di crearsi una prosa narrativa. Non ti dico con quanto entusiasmo Baldini mi ha parlato del romanzo. (Dei, p. 166)

Impossibile affermare che il lapsus sabiano sul titolo del nuovo romanzo di Palazzeschi non sia comico e insieme, al solito, pertinente. È legittimo dimenticare il titolo di un'opera solo annunciata, più bizzarro è – invece di ometterlo, semplicemente – scivolare da esso, intonato nell'originale al lungo sonno pulsionale da cui le due protagoniste emergono e a cui infine ritornano, a una sua brutta copia pedestre, odorosa di stantio piccolo-borghese. Dai *materassi*, che ancora alludono alla onirica rinun-

cia del Principe e della Principessa Zuff e d'altro canto richiamano per contiguità *il letto* e le sue avventure, Saba trascorre alla grigiastra piccineria dei *tappeti*, ovvero ai ricevimenti nel salotto buono: non la grandiosa, imbellettata e grottesca sepoltura di sé, ma l'interno bozzettistico da piccolo mondo antico. Ancora una volta, con uno scrittore umoristico ci si può permettere di prendere in parola i suoi abbassamenti, di spingere in fondo le sue desublimazioni.

Quanto al *solo poeta italiano che sia stato capace di crearsi una prosa narrativa*, niente di più vero. Ma in quello stesso 1934 Saba sta viceversa facendo i conti con i postumi della propria interrotta cura psicoanalitica, sta illimpidendo la propria poesia nei versi di *Parole* (1933-34) e comincia a metter su carta le impareggiabili *Primissime Scorciatoie*, sferzanti e ancora impubblicabili perché prive di ogni distensione narrativa, o distrazione dell'intelligenza, o – come *Sorelle Materassi* – di ogni bonaria simulazione di genere. La *prosa narrativa* Saba l'ha accantonata nei racconti semitici e nelle tormentose novelle degli anni Dieci, e *pour cause*: per lui la prosa è uno sfondamento di prospettiva, una chiarificazione, un ricordare esatto, un'analisi. Se il saltimbanco a-fascista riesce a mimetizzarsi e a fare capolino dietro pesanti tendaggi di buon velluto, il mezzo semita mitteleuropeo non può che acuire gli strali delle verità più profonde, al tempo stesso collettive e asociali, o addirittura antipolitiche.

Fra gli aneddoti che si raccontano su Aldo Palazzeschi, vi è quello secondo cui egli amasse alzarsi per ultimo dai ritrovi al Caffè Greco, onde assicurarsi che non rimanesse alcun amico e collega a poter parlare di lui. In questo, e in più ampia prospet-

tiva temporale, deve averlo aiutato molto vivere fin quasi ai novant'anni: altro modo di *alzarsi per ultimo* ed evitare che il proprio nome comparisse in chissà quanti affettuosi, ma incontrollabili e insidiosamente letterari, necrologi. Scrivendone uno egli stesso, il 10 gennaio 1958, Palazzeschi volle ricordare Umberto Saba, scomparso da qualche mese, come uno dei *Tre italiani a Parigi* incontratisi nel nevosio inverno del 1931. Il tono, come sempre nel Palazzeschi memorialista degli anni Quaranta e Cinquanta, è bonario, ma non esclude, nella delicatezza del tratto, la precisione e il giudizio. Il terzo italiano di quell'incontro era Filippo De Pisis, dapprima intento a compiere il ritratto di Saba e poi desideroso di coinvolgere i due amici in una entusiastica serata presso «un famoso caffè dei Champs Elysées», nonostante Parigi fosse sepolta sotto un gelido lenzuolo di neve. E se l'io narrante accenna appena a una propria condiscendenza allegra e distratta, non manca di sottolineare il riserbo e poi il crescente, sordo malumore del compagno triestino, fino allo scatto di nervi e alla brusca separazione. Ed è la riproposizione, da parte di Palazzeschi, di un setting privilegiato: quello che vede lo sconcertato, ma fatalisticamente disponibile omino di fumo in bilico fra la vitalità dinamica dell'ottimista e la scontrosa nostalgia del disilluso. La celebre *leggerezza* mantenuta dall'osservatore appare anche qui essenziale e al tempo stesso tattica, poiché consente a Palazzeschi la neutralità del ritratto e una notevole veggenza:

Adagiato sul piccolo divano, lasciandosi ritrarre Saba appariva tutto un sorriso, aveva uno di quei felici momenti di abbandono nei quali poteva giungere alla purezza di un bambino. Era un

uomo evangelico che trovandosi a vivere in un mondo poco evangelico ritenendosi offeso nella parte migliore di sé, e per potersi di conseguenza difendere, finiva per allontanarsi più di tutti dal Vangelo. L'avevo conosciuto vent'anni prima a Firenze dove aveva trascorso lunghi soggiorni nell'aereo ultimo piano del Palazzo Bargagli a Santa Maria Soprarno e dove la madre del poeta Virgilio Giotti teneva familiarmente a pensione alcuni amici, artisti in gran parte, triestini in modo particolare, e tutti nella casa la chiamavano *maman* che tale era la sua missione verso i figli come verso i suoi ospiti. Un uomo evangelico fatto di amore, avrebbe voluto essere amato tanto e da tutti, quanto lui era capace di amare, ne sentiva il diritto, essere compreso quanto lui era capace di comprendere, non sapeva rassegnarsi ad essere amato poco e da pochi, o alla leggera in maniera superficiale, questo lo rendeva inquieto presso gli altri, irascibile, sospettoso, diffidente.

Fra i poeti del nostro secolo è il più semplice, il più puro; taluno ha voluto rimproverare un'andatura prosastica alla sua poesia, ma è giusto quello che ne forma il carattere e la bellezza; è da quell'umiltà, da tanta modestia d'abito e d'ornamento che il poeta assurge al canto, e ti stupisce come il minuscolo uccellino quando assurge il volo. Né bisogna dimenticare l'opera di smantellamento, identica nel fine ma usata con vari mezzi e diversa personalità dai poeti del primo novecento, contro posizioni e impalcature in piedi da secoli e le cui porte erano ormai spalancate ai facili esercizi dell'arte retorica, ai suoi sontuosi paludamenti e alle carezzevoli volate dell'oratoria. In tale rinnovamento Saba ha la sua parte di merito. Poesia quotidiana senza l'interruzione di un attimo, come De Pisis né più né meno che in veste

di pittore vedeva tutto, dagli oggetti che scorgeva sopra il tavolo aprendo gli occhi il mattino. Ma per De Pisis ogni cosa si trasformava in letizia che donava agli altri generosamente, spensieratamente e quasi senza avvedersene, senza curarsi di guardarvi dentro, quasiché gli altri non esistessero; quello che potevano fare e dire gli altri non aveva interesse per lui, esisteva la propria gioia nel mondo, quella di cui godevano i suoi occhi e che per lui era tutto. Pure essendo per tradizione familiare strettissima cattolico apostolico romano, avresti detto che visse in lui lo spirito di un greco antico. Saba non poteva staccarsi dal pensiero degli altri che tenevano nel suo animo una presenza dominante e non di rado ossessionante; lo abbiamo detto già ma giova ripeterlo, il suo spirito era evangelico. (Palazzeschi 1964, pp. 488-89)

È l'autorevole certificato di quell'indigenza cui abbiamo già alluso, quella mendicizia altezzosa e amorevole, *non di rado ossessionante*, che nella poesia di Saba diventava dono di chiarezza e di racconto. Palazzeschi non può che sottolineare con affetto la dismisura sentimentale dell'amico scomparso, quella purezza intransigente e ignara del principio di realtà, quell'eccesso infantile di fraternità che impedisce la matura fratellanza. Il San Francesco che sposa la bianca pollastra, che parla alla capra e racconta il canarino viene individuato da Palazzeschi nella sua matrice di poeta degli anni Dieci, al pari di Corazzini, Moretti e sé stesso incline allo *smantellamento* di retorica e oratoria, grazie all'*umiltà*, alla *modestia d'abito e d'ornamento* di una *poesia quotidiana*. Palazzeschi – non ancora interessato, come avverrà nei secondi anni Sessanta, a rievocare con piacere l'avventura futurista – rilegge sé stesso e l'amico in una versione direi clamorosamente

crepuscolare, adagiando l'opera sabiana in poche comode e corrive categorie, ove la funzione storico-letteraria della poesia sabiana (purezza e purificazione) fa aggio sulla sua effettiva altezza.

In Palazzeschi, però, il giudizio critico è di tanto inferiore a quello psicologico e morale, tanto da esserne la meccanica estensione. Dove trova, Palazzeschi, l'umiltà e la modestia del Saba *minuscolo uccellino*? Essenzialmente nell'estremismo affettivo di un uomo perennemente allo stato di *figlio*, che non si accontenta della parte e pretende il tutto, in un abbraccio dionisiaco che finisce per indispettire e nauseare. Adesivo e respingente, Saba è l'*uomo evangelico*: Palazzeschi non poteva conoscere il brano epistolare col quale pochi mesi prima un Saba all'estremo confessava a un'amica il proprio scarso interesse per la poesia, e viceversa il proprio fondamentale desiderio d'essere un messia, conquistatore di anime. Dacché, forse nessun grande poeta è davvero interessato alla poesia, in senso letterario: è solo intento, finanche morbosamente, alla forma di qualcosa che può procurargli il plauso delle esistenze, attraverso la moltiplicazione della propria. Ed è questa l'ombrosa ma *vendemmiante* dissennatezza di Saba, tanto diversa dalla malinconica e stoica astinenza del *leggero* Palazzeschi. Il quale non può che ricorrere, infine, a una delle sue celebri risate, rapida evacuazione di un'energia non altrimenti impiegabile:

Ma De Pisis, forse pensando al tepore del ritrovo verso il quale procedendo con estrema lentezza eravamo diretti, andava sempre più su nel registro, quasi volendo riscaldare con la propria voce quell'agghiacciante spettacolo, riempirne il vuoto, mentre Saba oltre che ad agitarsi col corpo incominciò, eccitatissimo, a

scattare parole confuse di decisa protesta contro la spedizione non voluta da lui ma accettata passivamente, tanto che dentro la macchina a un certo punto sorse un rapido scompiglio, un inafferrabile e indescrivibile tafferuglio come l'inaspettato sprigionarsi di una fiamma dal suolo, e durante il quale spalancatosi lo sportello del tassì io e De Pisis ci trovammo proiettati in mezzo alla piazza della Concorde e seguendo estatici, con lo sguardo smarrito, la macchina che percorrendo lentamente il giro della piazza si portava via il nostro amico.

[...] E non appena riavuti dallo stupore ci guardammo in viso, ci mettemmo a ridere a più non posso, e affondando nella neve fino alle caviglie prendemmo a correre verso la stazione del metrò diretti ciascuno alla propria abitazione dopo un idillio parigino fra tre italiani così bene incominciato. (Palazzeschi 1964, pp. 493-94)

E si compie così la bonaria vendetta di Palazzeschi nei confronti di un ormai celebre *mattoide pericoloso*: un "buffo" evangelico, difettoso e incontentabile, che aveva insistito, dopo tutto, a dargli dell'umorista, ovvero ad assegnargli, nelle patrie lettere, il posto di chi ride e fa ridere.

Riferimenti bibliografici

LUIGI BALDACCIO (1984), *Aldo Palazzeschi*, in *Un'idea del '900. Dieci poeti e dieci narratori italiani del Novecento*, a cura di Paolo Orvieto, presentazione di Mario Martelli, Roma, Salerno Editrice, pp. 266-82

– (2002), *Palazzeschi: problemi aperti*, in *L'opera di Aldo Palazzeschi*, Atti del Convegno Internazionale, Firenze 22-24 febbraio 2001, a cura di Gino Tellini, Firenze, Olschki, pp. 1-13

GIUSEPPE ANTONIO BORGESE (1920), *Un umorista*, in *Studi di Letterature Moderne* [1915], Milano, Treves, pp. 80-87

ADELE DEI (1984), *Saba e Palazzeschi. Lettere 1911-1934*, in «Studi italiani», VI, 2, luglio-dicembre, pp. 147-67

FILIPPO TOMMASO MARINETTI – ALDO PALAZZESCHI (1978), *Carteggio, con un'Appendice di altre lettere a Palazzeschi*, a cura di Paolo Prestigiacomo, Presentazione di Luciano De Maria, Milano, Mondadori

MARIO MICCINESI (1972), *Palazzeschi*, Firenze, La Nuova Italia

MARINO MORETTI-ALDO PALAZZESCHI (1999), *Carteggio. I, 1904-1925*, a cura di Simone Magherini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura-Università degli Studi di Firenze

ALDO PALAZZESCHI (1964), *Tre italiani a Parigi*, in *Il piacere della memoria*, Milano, Mondadori, pp. 487-94

Nel corso del volume, l'autore ha optato per la forma "sé stesso, sé stessi", oggi ritenuta d'uso più corretto.

– (2001), *Lettera a Gian Pietro Lucini* [aprile 1910], in *Scherzi di gioventù e d'altre età. Album Palazzeschi (1885-1974)*, a cura di Simone Magherini e Gloria Manghetti, prefazione di Gino Tellini, Firenze, Polistampa, p. 51

ALDO PALAZZESCHI – GIUSEPPE PREZZOLINI (1987), *Carteggio 1912-1973*, a cura di Michele Ferrario, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura-Dipartimento della Pubblica Educazione del Cantone Ticino

LUIGI PIRANDELLO (1986), *L'umorismo* [1908], Introduzione di Salvatore Guglielmino, Milano, Oscar Mondadori

UMBERTO SABA (2001a), *Marino Moretti* (Poesie di tutti i giorni), in *Tutte le prose*, a cura di Arrigo Stara, introduzione di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, pp. 682-87

– (2001b), *Quello che resta da fare ai poeti*, ivi, pp. 674-81

SCIPIO SLATAPER (1911a), recensione a Umberto Saba, *Poesie*, in «La Voce», III, 4, 26 gennaio, pp. 495-96

– (1911b), *Perplexità crepuscolare*, in «La Voce», III, 46, 16 novembre

Nota biografica

Paolo Febbraro è nato nel 1965 a Roma, dove vive. I suoi libri poetici sono *Il secondo fine* (Marcos y Marcos 1999), *Il Diario di Kaspar Hauser* (L'Obliquo 2003) e *Il bene materiale* (Scheiwiller 2008). Come critico letterario, ha curato la raccolta dei *Poeti italiani della «Voce»* (Marcos y Marcos 1998) e un'ampia antologia della *Critica militante* (Ist. Poligrafico dello Stato 2001). Dirige con Giorgio Manacorda l'Annuario di Poesia Castelveccchi e collabora alle pagine culturali del «Manifesto».

Nel 2007 ha dato alle stampe per i nostri tipi *La tradizione di Palazzeschi*, un'ampia monografia su uno dei grandi protagonisti della nostra letteratura.

INDICE

Saba e la terza dimensione	pag. 9
Saba e Palazzeschi. Pagine di epistolario	pag. 79
Nota biografica	pag. 125

Design: ab&c - Roma 06.68308613 - studio@ab-c.it

Impaginazione: Roberta Arcangeletti - roberta.arcangeletti@gaffi.it

Stampa: Edizioni GR srl - via Carlo Ferrario 1 - Besana in Brianza (MI)
telefono 0362.996728 • e-mail: edizionigr@edizionigr.com

Alberto Gaffi editore aderisce all'appello di GREENPEACE Italia
“Scrittori per le foreste” e utilizza carta proveniente da fonti sostenibili come
quelle certificate dal Foresty Stewardship Council (FSC).

Questo libro è stato finito di stampare nel mese di marzo 2008
su carta Glicine da 90 gr. della Linea Natura,
carta ecologica al 100% della Cartiera Verde della Liguria,
una carta riciclata di alta qualità che utilizza nella produzione
maceri di diversa estrazione e, non avendo sbiancamento al cloro,
non garantisce la continuità di tinta.