

10.7. La nuova poesia

10.7.1. La lirica del Novecento.

In questo capitolo si seguirà il definitivo affermarsi di una nuova dimensione della poesia, che svincola la lirica da ogni residua continuità con le forme della tradizione, da legami funzionali con la comunicazione sociale, da rapporti e interferenze con altri generi. Si tratta di esperienze che in modi diversi prendono atto di quelle dell'inizio del secolo di cui si è parlato nei capitoli precedenti (specialmente in 9.8 e in 10.3): esse si confrontano con la caduta dell'immagine del poeta-vate propugnata ancora da D'Annunzio e dallo stesso Pascoli, con la crisi del linguaggio e del rapporto con le cose vissuta dai crepuscolari, con la distruzione degli schemi tradizionali messa in atto dai futuristi, con la spinta verso il frammento morale e autobiografico operata dai vociani. Da questo confronto sorge, già intorno agli anni Dieci, una lirica nella quale ci si è poi abituati a identificare i caratteri dominanti della *lirica del Novecento*.

Questa lirica tende a porsi come voce di un soggetto solitario e assoluto, che assume entro di sé un'esperienza carica di significati e non sente la realtà circostante come qualcosa da riprodurre direttamente, ma come l'orizzonte su cui si proietta la sua interiorità. Il soggetto poetico abbandona i modi della tradizione classica e romantica, il repertorio consueto delle immagini e dei temi culturali e storici. Esso non ha più di fronte a sé una realtà organica e compatta; libera la sua voce da contenuti già organizzati e codificati, crea rapporti liberi tra le immagini, si svincola da una troppo rigida organizzazione sintattica, cerca nuove possibilità metriche e ritmiche, preferisce concentrarsi in misure brevi e intense, evitando organismi ampi e strutture di lungo respiro. La lirica sembra insomma allontanare da sé tutte le scorie possibili, le forme convenzionali, gli sfondi storici e culturali, e tende a raggiungere il massimo di «purezza»: il soggetto scava dentro se stesso e nel fondo dell'esistere, puntando sull'intensità della voce, sulla sua capacità di scendere in profondità, addensando intorno a sé svariati richiami ed effetti. La parola abbraccia lo spazio di un'esperienza assoluta, trasforma le tracce dell'esistenza individuale, i frammenti della realtà personale e autobiografica, in una specie di forma astratta dell'io, che spesso si rivela in modi oscuri e difficili: la lirica è la voce del viaggio di questo io nella natura e nella realtà, è l'immagine dell'uomo nel suo solitario vagare nella civil-

Al di là
della tradizione

Il soggetto
poetico
e la realtà

Purezza
e intensità
della voce

Astrazione
dell'io

tà moderna, in un difficile e spesso impossibile tentativo di riconoscere se stesso, di riconoscere le cose, di riconoscersi in esse.

La lirica contemporanea crea così un nuovo modo di espressione dell'io, che ha avuto una varia persistenza per tutto il corso del secolo, in un ambito comune a molte letterature occidentali, con risultati spesso assai alti. Il soggetto lirico si sospende in uno spazio astratto e quasi ideale, sembra distillare la propria esperienza e la realtà tutta, trasferire la propria parola sul piano di una contemplazione e conversazione che sfiora sempre il «sublime». In ciò si dà il rischio di riprodurre quel distacco pacato dalla realtà, quel senso di conversazione sociale superiore che era alla base della tradizione petrarchistica e classicistica: ma ora l'orizzonte sociale è sempre scisso e frantumato; la parola poetica non può rivolgersi all'intero organismo sociale, né a gruppi omogenei e solidali, non può fissare in modo stabile nuovi codici e categorie linguistiche, ma deve crearsi uno spazio proprio nella solitudine, ai margini dei linguaggi e dei discorsi dominanti. Naturalmente, nei singoli poeti si troveranno prospettive diverse, vari confronti e compromessi con la realtà, vari tentativi di condurre all'estremo la «purezza» della voce poetica, o al contrario di uscire da essa, di frammentarla ed esporla a conflitti. Alla linea pura e assoluta della lirica moderna si possono opporre, in Italia e altrove, altre tendenze, aperte a un incontro più immediato con la realtà, a un rapporto meno problematico con la tradizione (cfr. 11.4.1). Resta comunque il fatto che la lirica del Novecento si riconosce proprio per il suo carattere di affascinante odissea di una voce «pura» e solitaria, che rimane viva ancora oggi, ormai alla fine del secolo.

I primi paragrafi di questo capitolo saranno dedicati ad alcune esperienze che, partendo dall'orizzonte della «Voce», segnano le prime tracce di questo nuovo modello lirico; seguiranno paragrafi dedicati a Saba, che procede per una strada tutta sua, più legata alla tradizione e a un rapporto diretto con la realtà; poi, a partire da Ungaretti, si analizzeranno le varie esperienze in cui, tra gli anni Venti e Trenta, le forme della lirica novecentesca si affermano pienamente in Italia (salvo quella di Montale, a cui sarà dedicato il cap. 10.8). Gli ultimi paragrafi riguarderanno la vicenda tutta particolare della poesia dialettale.

10.7.2. L'ultimo «maledetto»: Dino Campana.

Del tutto atipica e solitaria fu l'esperienza di DINO CAMPANA, inauguratore della nuova lirica del Novecento e insieme ultima, disperata incarnazione della figura ottocentesca del «poeta maledetto». Intorno alla sua biografia e alla sua poesia è nato del resto un vero e proprio mito, che ha avuto particolare risonanza in anni a noi più vicini: un mito che ripropone, anche se in modi diversi e originali, quello di Rimbaud, il poeta «maledetto» per eccellenza, «scoperto» in Italia proprio all'inizio del secolo (cfr. 10.3.13) e che lo stesso Campana sentiva vicino.

Nato a Marradi (Firenze), presso Faenza, il 20 agosto 1885 da un insegnante ele-

mentare, Dino Campana fu preda già dall'adolescenza di violenti turbamenti psichici; mentre studiava chimica a Bologna e a Firenze, compì vari viaggi e vagabondaggi in Italia e all'estero (raggiungendo l'Ucraina e la Francia, e spingendosi fino in Argentina e in Uruguay). Subì vari internamenti di breve durata in manicomio (a Imola, a Firenze, in Belgio); senza terminare gli studi, entrò in contatto con la «Voce» e con gli ambienti culturali fiorentini e si dedicò, oltre che alla poesia, anche alla pittura. Non trovando una vera sistemazione, continuò a errare per diverse città italiane; nel 1913 consegnò ai direttori di «Lacerba», Soffici e Papini (cfr. 10.3.1), il manoscritto di un libro di poesie dal titolo *Il più lungo giorno*: ma esso fu perduto da Soffici e Campana dovette ricostruire a memoria il testo, facendolo stampare a Marradi nel 1914 da Ravagli, col nuovo titolo di *Canti orfici*, e vendendone poi le copie per le strade e i caffè d'Italia. Cercò di arruolarsi volontario nella grande guerra, ma fu riformato; continuò la sua vita errabonda, e nel 1916 ebbe una drammatica relazione amorosa con Sibilla Aleramo (cfr. 10.3.5).

Nel gennaio del 1918 il poeta fu internato nel manicomio di Castel Pulci, presso Firenze, dove rimase fino alla morte, avvenuta il 1° marzo 1932: nel vortice della follia aveva abbandonato per sempre la poesia. Uno psichiatra che lo interrogò più volte, Carlo Pariani, raccolse le sue testimonianze in un libro pubblicato nel 1938; intanto, soprattutto gli ermetici, rivolgevano una attenzione nuova alla sua opera e varie edizioni facevano conoscere sue poesie inedite, lettere e altri scritti, fino alla scoperta e alla stampa, nel 1973, del manoscritto originale dei *Canti orfici*, smarrito da Soffici.

Collegandosi alle posizioni più radicalmente «negative» della cultura dell'Ottocento europeo (da Baudelaire a Rimbaud, a Poe, a Nietzsche), Campana cerca di scatenare nella poesia (accompagnando ai componimenti in versi anche vari «poemetti in prosa») una volontà anarchica e distruttiva: mira a sconvolgere gli equilibri della comunicazione borghese e a creare folgorazioni, lampi improvvisi, immersioni nel fondo più oscuro e rovinoso di una realtà «notturna». Questa aspirazione si sente con forza particolare nei testi estranei ai *Canti orfici*, soprattutto quelli apparsi su riviste, raccolti sotto il titolo di *Versi sparsi*, quelli del *Quaderno*, che raccoglie materiale scritto tra il 1904 e il 1914, quelli contenuti in taccuini e carte varie (che presentano anche redazioni anteriori di testi confluiti nei *Canti orfici*).

In un «ardore catastrofico», in cui balenano i lampi della follia, questa poesia vorrebbe far emergere «non canti, grida», risolversi in una sola parola contenente tutta la più aggressiva distruttività («Io cerco una parola / una sola parola per: / sputarvi in viso, sfondarvi... una parola - dinamite fetida»). La poesia di Campana raggiunge qui un singolare furore espressionistico, appoggiandosi a immagini violente e accese, a bagliori sinistri, a improvvise alterazioni dei movimenti sintattici, a scatti aggressivi e risoluti, a un uso ossessivo della ripetizione, con effetti stravolti di circolarità. Questo furore agisce col tramite di un linguaggio e di forme che sono ancora di origine ottocentesca, spesso carducciani e dannunziani; così più forte ne risulta l'effetto di sconvolgimento, in una visione esaltata e aggressiva delle cose e dell'io.

Legandosi alla tradizione simbolista (cfr. PAROLE, tav. 193) Campana insegue le corrispondenze e le analogie nascoste tra le cose, ma nel loro disordinato fluire sente come un senso di oppressione, costretto e «confitto nel masso» di

Un'esistenza dolorosa

Il più lungo giorno

L'ultimo internamento

Una poesia distruttiva

Furore espressionistico

Simboli di una realtà aggressiva

Sublimare l'esperienza

Un orizzonte frantumato

Odissea della voce pura

Esiti diversi

Disperata figura mitica

una realtà che gli viene incontro in vertiginosi movimenti ascendenti e discendenti, come qualcosa che si eleva in prospettive visive che fanno smarrire ogni controllo, che esplodono e precipitano (palazzi e strade, archi, ponti, torri, vette e abissi). La poesia sorge «su dalla febbre elettrica del selciato notturno», dagli aspetti più inquietanti dei paesaggi naturali e dalle forme notturne e perverse della vita cittadina, in cui l'amore si intreccia con il crimine, conducendo alla dimora «del nulla e dell'ebbrezza» (tra i molti componimenti notevoli si ricordino *Notturmo teppista* e *Furibondo*).

Canti orfici

Rispetto alla più sconvolgente aggressività di questi componimenti sparsi, i *Canti orfici* (testi in versi e in prosa) tendono a organizzarsi su di una misura tragica e sublime, che, come suggerisce il titolo (che allude agli antichi misteri orfici, cfr. PAROLE, tav. 241), ambisce a offrire una conoscenza dei caratteri più profondi e segreti della realtà. Dedicata paradossalmente «a Guglielmo II imperatore dei Germani» la raccolta ha un sottotitolo in tedesco, *Die Tragödie des letzten Germanen in Italien* (La tragedia dell'ultimo Germano in Italia), che suggerisce (sulle orme di Nietzsche) un incontro «tragico» tra lo spirito nordico e «negativo» della cultura tedesca e lo spirito solare e mediterraneo di quella italiana. La «tragedia» tende a comporsi in modi letterariamente controllati, ad affermare faticosamente una dignità stilistica e un proprio valore culturale superiore. E ciò riduce la carica aggressiva dell'immaginazione di Campana, la fa tendere verso un più tradizionale equilibrio lirico, che si allarga verso una varia tematica storica, religiosa, moraleggiante: vi dominano i motivi del viaggio (con figurazioni affascinanti di paesaggi e di città), della ricerca, dell'iniziazione. Squarci e lampi improvvisi sconvolgono però la misura della parola poetica, sembrano far crollare improvvisamente la base stessa della poesia e della visione. Emergono figure mitiche, sinistre guardiane del precario equilibrio dell'universo, come la Chimera (figura, questa, particolar-

Negatività nordica e solarità mediterranea

PAROLE tav. 241

Orfismo/Orfico

Con riferimento al mitico cantore e poeta Orfeo (cfr. 3.4.12) e a una religione misterica dell'antica Grecia (di cui era ritenuto fondatore Orfeo), si usano questi termini per designare una poesia e una musica che intendono presentarsi come rivelazione assoluta, fondazione di civiltà, sintesi del valore profondo e originario della vita, in contatto con il mistero e con la magia; in Italia un modello essenziale in tal senso è dato dai *Canti orfici* di Campana (cfr. 10.7.2).

Col nome di *orfismo* o di *cubismo orfico* si definisce anche un movimento pittorico sviluppatosi in Francia nel secondo decennio del Novecento, che, staccandosi dal cubismo (cfr. DATI, tav. 216), svolge nuove ricerche sulla luce e sul colore e cerca una analogia con la musica (il suo rappresentante più noto è Robert Delaunay, 1885-1941).

mente amata da Campana): si afferma la fascinazione della notte nelle sue pieghe più minacciose (*La notte* e *Notturmi* sono i titoli delle due prime sezioni del libro); il paesaggio, gli aspetti visivi, la voce che cerca di catturarli, franano in rovinosi grovigli, in indefinibili bagliori, in improvvise inspiegabili rivelazioni. Si avvertono echi laceranti di sogni e schegge del passato; dietro i luoghi (città come Firenze, Montevideo, Faenza, Bologna, Genova, freschi e stregati paesaggi appenninici, come quello del «diario» in prosa *La Verna*) agisce minaccioso l'antico lavoro della distruzione, come in un'inarrestabile storia della morte. Le cose stesse, i sentimenti, i gesti, sembrano negarsi nell'atto stesso in cui vengono nominati. La stessa persona del poeta si stacca dalla sua parola, si scinde e si fissa in allucinanti figure di estranei, in ombre, cadaveri, immagini di «altri» (un solo esempio: «Non seppi mai come, costeggiando torpidi canali, rividi la mia ombra che mi derideva nel fondo»). Per Campana il mondo è un metallico e limaccioso teatro dell'alienazione, della perdita di sé, che può essere detto solo da una scrittura allucinata e senza coscienza, scritta con «il sangue alle dita».

Laceranti rivelazioni

Una poesia scritta con «il sangue alle dita»

10.7.3. La tensione morale di Clemente Rèbora.

Tensione morale e ricerca di verità caratterizzano tutta la vita e l'opera di CLEMENTE RÈBORA, legato all'inquieto moralismo e all'esigenza di rapportarsi alla realtà propri della tradizione lombarda. Nella sua poesia l'io si impegna in un confronto acceso con la totalità, in una ricerca ostinata e sofferta che approda alla verità «totale» della religione. Vicino inizialmente alla «Voce», Rèbora era però assai lontano dalle ambizioni di protagonismo intellettuale, dall'esaltazione della forza della soggettività, dalle ideologie del «negativo» presenti nella rivista: il suo moralismo aspirava all'umiltà, a una riduzione del valore dell'io, a una dedizione a umili compiti quotidiani. Con la sua vicenda umana egli mostra quanto forte ed essenziale possa essere ancora un'autentica esperienza religiosa, di fronte alla rumorosa distruttività del mondo moderno e alle effimere mitologie da esso prodotte.

Una morale dell'umiltà

La sua poesia ha una fortissima capacità di creare azioni e reazioni tra le cose, le immagini, le parole, le entità più astratte. Il lavoro poetico di Rèbora sottopone ogni senso e ogni segno a una martellante e ostinata spoliatura, scava intorno alle cose e alle parole con evidenti modi espressionistici. Si tratta di un espressionismo che agisce in profondità, non sugli aspetti grammaticali del linguaggio, ma sui rapporti sintattici e sulla successione delle immagini, sempre dense, vortuose, cariche di peso intellettuale (tanto da far pensare, come suggerì Boine, alle canzoni di Dante, cfr. 2.1.5); notevoli però sono anche alcuni interventi sui verbi, piegati a sensi nuovi, costretti ad assumere forme e combinazioni assolutamente inedite («Mi scardassò la vita», «Il sol schioccando si spàmpana», ecc.).

Una poetica espressionistica

Nato a Milano nel 1885 da famiglia borghese di tradizioni risorgimentali, Clemente Rèbora ebbe un'educazione laica e compì studi letterari e filosofici, laurean-

La vita

dosi nel 1910 con una tesi su Romagnosi (cfr. 7.1.9); si prestò con dedizione all'insegnamento, in istituti tecnici e in scuole serali popolari. Collaborò alla «Voce», per le edizioni della quale apparve nel 1913 il libro dei *Frammenti lirici*. Ebbe tra il 1914 e il '19 una relazione con la pianista russa Lidia Natus; partecipò alla grande guerra come ufficiale di fanteria, e riportò un grave trauma nervoso in seguito a un'esplosione. Negli anni Venti s'impegnò in attività educative e culturali, compì alcune traduzioni dal russo e si occupò di vari aspetti della storia religiosa. Il suo inquieto bisogno di fede e di verità lo portò a una conversione al cattolicesimo, maturata nel 1929, con un conseguente abbandono della poesia e un ingresso nel Collegio Rosminiani di Stresa: nella casa rosminiana di Domodossola fu ordinato sacerdote nel 1936. Svolse intensamente il suo ministero religioso, vivendo nelle case dell'ordine rosminiano. Negli anni Cinquanta, su invito dei suoi superiori, tornò parzialmente alla poesia; colpito da grave malattia, fu costretto a una lunga degenza, fino alla morte, avvenuta a Stresa il 1° novembre 1957.

La conversione

Esistenze sospese:
i *Frammenti lirici*

I *Frammenti lirici* sono costituiti da settantadue pezzi, legati tra loro da rapporti interni, alla ricerca di una parola esterna all'io, dove la voce poetica, spinta da un «impeto rosso», dalla forza del grido, possa uscire da sé e ritrovare una coscienza collettiva. Questa ricerca è però complicata da ostacoli e costrizioni imposte da una realtà insidiosa e difficile, da un mondo cittadino «senza amore», in cui tutte le esistenze restano inviluppate e prigioniere: a questo mondo malsano e oppressivo si oppone la campagna, che suscita spesso visioni positive di natura salutare e serena. Ma più in generale tutta la vita sembra spezzarsi e aggrovigliarsi in una condizione sospesa, come se non riuscisse a essere se stessa e fosse sempre diversa da come dovrebbe essere: l'esistenza è costretta a negare le proprie autentiche potenzialità, pur lasciando balenare squarci di qualcosa di diverso, pur vivendo nell'attesa di qualcosa di più vero. L'io si esprime in primo luogo attraverso ciò che non sa, si muove in una continua interrogazione del non detto, di cose essenziali che restano tacite; rischia di moltiplicarsi in mille facce di se stesso e di annullarsi nelle forme esteriori delle cose. La poesia (sul cui valore si pongono insistenti domande) si giustifica soprattutto per ciò che non dice: «poesia di sterco e di fiori», essa rinvia al dolore profondo di «ciò che non s'esprime», anima il mondo ma non riesce a saperne i significati, aspira al silenzio ma è prigioniera del rumore. La ricerca di totalità, l'attesa di verità e di amore, si risolvono in tragica verifica (appoggiata su di una rete assai ricca di temi e di immagini) della difficoltà di affermare e di comunicare.

Canti anonimi

L'orrore
della guerra

La successiva breve raccolta dei *Canti anonimi* (1922) vuole uscire, anche nel titolo, da ogni privilegio della voce individuale, e seguire il «bisbiglio», le labili ma sicure tracce di una verità che si annuncia nel rapporto con gli altri. Di altissimo livello altre poesie e brevi prose liriche scritte tra il 1913 e il 1927: vi si distinguono alcuni intensi momenti autobiografici e alcune delle più essenziali immagini poetiche della sofferenza, dell'insensatezza, dell'orrore della guerra: figure di morte (da cui trapela un bisogno ineludibile di salvezza e speranza) percorrono un paesaggio nudo e svuotato (come nella bellissima *Vanno*, del 1916, in cui le foglie d'autunno sono immagini di un «crollo del tempo», dell'inabissarsi insensato degli uomini nella morte).

Interesse molto limitato hanno poesie e testi di devozione, scritti dopo la conversione; ma il ritorno di Rebora alla poesia negli ultimi anni della sua vita ha dato luogo ad alcune delle più autentiche espressioni di religiosità della letteratura italiana di questo secolo: il *Curriculum vitae*, del 1955, un'autobiografia poetica umile e discreta, in cui la voce lirica ripercorre la strada della propria scarnificazione, della propria rinuncia a se stessa e della propria liberazione dalle contraddizioni terrene, e i *Canti dell'infermità*, scritti tra il 1955 e il '56, in cui l'adesione al volere di Dio si esprime in una parola semplice, con una forza che scava entro se stessa, privandosi di peso, nella dimessa accettazione del dolore, del povero disfarsi delle tracce del corpo e dell'io («Inerte e informe giaccio con me stesso», «L'umiliante decompormi vivo»).

I componimenti
religiosi10.7.4. *Il mondo deserto e frantumato di Camillo Sbarbaro.*

Nell'opera di CAMILLO SBARBARO, nato a Santa Margherita Ligure nel 1888 e morto a Savona nel 1967, trova compimento la crisi del linguaggio poetico tradizionale e del poeta come custode di verità supreme e di modelli intellettuali. Sbarbaro visse con grande coerenza, sempre appartato rispetto al mondo letterario, in un semplice e solitario spazio privato e quotidiano, tra Genova e la Riviera di Ponente, con impieghi nell'industria, traduzioni e lezioni private; collaborò a varie riviste ed ebbe, negli anni Venti, un essenziale rapporto con «La Voce» e con «La Riviera ligure». Vivissima fu la sua amicizia con ANGELO BARILE (1888-1967), poeta ligure di valore non trascurabile, cui si deve la scoperta di Sbarbaro, e con Eugenio Montale; dal 1951 si stabilì con la sorella a Spotorno. Fu collezionista ed esperto di fama internazionale di muschi e licheni (su cui compose vari opuscoli scientifici e alla ricerca dei quali esplorò l'entroterra ligure).

Crisi
del poeta-vate

La sua poesia, che dopo il libretto di esordio *Resine* (1911), poi rifiutato dal poeta, si rivela appieno nel 1914 con la raccolta *Pianissimo*, dà voce a una condizione di indifferenza e di «aridità», che in parte ricorda i crepuscolari e Gozzano; tuttavia Sbarbaro è lontano dal repertorio di immagini e dall'ironia dei crepuscolari, e si riallaccia piuttosto alla recente tradizione ligure, da Roccatagliata Ceccardi (cfr. 9.7.11) a Boine (cfr. 10.3.3), mirando a scarnificare la parola, a scavare i contorni delle cose, a ridurre la rappresentazione della realtà all'essenziale. Questa ricerca di essenzialità conduce alla constatazione dello stato di vuoto che domina il mondo e il soggetto costretto ad abitare il nulla. «Spaesato e stupefatto Sbarbaro passa tra gli uomini che non comprende, tra la vita che lo sopravanza e gli sfugge» (E. Montale); egli cammina in mezzo alle cose «come un sonnambulo». A tratti sembra venirgli incontro qualche possibilità di emozione, qualche improvviso barlume di vitalità, che subito ricade nel vuoto, in un esistere privo di eventi, poiché «il mondo è un grande / deserto», dove non si può far altro che contemplare la propria arida esistenza («Nel deserto / io guardo con asciutti occhi me stesso»), sotto cui si nasconde un difficile intreccio familiare (molti i richiami ai rapporti con il padre e con la sorella).

Resine
e PianissimoAbitare
il nulla

Negazione
senza rivolta

Con un verso dal ritmo stanco (che a ogni momento si costringe a rinunciare a una spinta interna alla musicalità e alla dolcezza), questa poesia attraverso frammentari momenti della vita urbana (vista pulsare soprattutto negli angoli più oscuri della città, tra fumosi interni di caffè e di osterie, vicoli equivoci, figure di solitari e di emarginati), e sembra voler portare l'io indifferente a identificarsi e a perdersi in mezzo alle esperienze più degradate, confuse e distorte delle vie cittadine. In una specie di odissea di dimensioni ridottissime, l'io mira a privarsi di se stesso («io non sono più io, io sono un altro»), seguendo i modelli della grande poesia «maledetta», in primo luogo Rimbaud, ma rinunciando del tutto allo spirito eroico e ribelle che caratterizzava quella poesia.

Altre raccolte

A *Pianissimo* seguirono pochi altri versi, dalla misura più distesa, rivolti in primo luogo a fissare le immagini del paesaggio ligure e raccolti solo nel 1955 in *Rimane*, dove spiccano per intensità di ispirazione e novità i *Versi a Dina*, poesie d'amore di delicata essenzialità. Ma la scrittura di Sbarbaro si rivolse poi con paziente continuità alla prosa, con l'elaborazione di brevi testi che, pur accompagnandosi negli anni al gusto per il frammento dominante prima nell'orizzonte della «Voce», poi in quello della «Ronda», rivelavano la misura tutta originale del suo linguaggio, la sua personale cifra stilistica: la prima raccolta, col titolo *Trucioli* (1914-1918) apparve nel 1920 e ad essa ne seguirono altre (*Liquidazione*, 1928; *Fuochi fatui*, 1956; *Scampoli*, 1960; *Gocce*, 1963; *Quisquillie*, 1967; ecc.), i cui titoli sempre sottolineavano il carattere marginale, residuale, provvisorio, frammentario di questa scrittura. Nei *Trucioli* il mondo si presenta come un «susseguirsi di figure e di immagini discontinue, prive di causalità o temporalità o prospettiva o punto di vista» (G. Barberi Squarotti): periodi brevi ed elementari definiscono la realtà al grado zero, nei suoi contorni più secchi, liberandola da ogni effetto o significato superiore o segreto, in una levigata concretezza da cui sprigiona a tratti un'immobile e fulminante crudeltà. Andando avanti negli anni, questi frammenti sembrano appianare le loro punte più aspre e penetranti: si accumulano con la tranquilla metodicità del collezionista, acquistano una misura ancora più pacata, si addolciscono a tratti in un tenue classicismo (originato da soprassalti di acre e lucido disinganno), nel riconoscere la realtà come fissata da sempre in un ordine sicuro e stabile, ma comunque inspiegabile.

Trucioli

10.7.5. Tra ricerca e tradizione.

Arturo Onofri

Tra le esperienze che appaiono ai margini del percorso storico della nuova lirica del Novecento e mantengono più stretti legami con la tradizione, è in primo piano, tra gli anni Dieci e Venti, quella del romano ARTURO ONOFRI (1885-1928), che lavorò come impiegato alla Croce Rossa. Nel 1912 Onofri fondò la rivista «Lirica», che raccolse molti giovani scrittori operanti a Roma; collaborò poi alla «Voce» di De Robertis, dove espresse in modi personali una poetica della liricità e del frammento. Poeta ambizioso e dalla vena fecondissima (espressa in moltissimi volumi), partì da una formazione pascoliana e dannunziana, ma sfiorò anche il crepuscolarismo e le esperienze dei primi vociani. Nello stesso tempo mirò a recuperare le forme del linguaggio della tradizione, usandole in una prospettiva simbolista, per ricavarne significati religiosi, profondi e positivi, per affermare la forza della voce poetica, la sua capacità di entrare in contatto con i valori più autentici della natura e

della storia. Nonostante la sua adesione al frammentismo, mirò sempre «alla gigantesca costruzione, alla architettura complessa e completa», con un vero terrore «della pagina bianca, del libro non scritto, della parola non pronunciata» (A. Dolfi); e la suggestione dell'estetismo di fine Ottocento (e in primo luogo di Wagner) e delle teorie di Rudolf Steiner (1861-1925) lo portò a formulare il «disegno di una poesia cosciente», mirante alla «costruzione d'un Uomo Universale». Espose un'ideologia tardo-simbolista, legata a un'esaltazione della funzione conoscitiva e quasi magica della poesia, nel volume *Nuovo rinascimento come arte dell'io* (1925): e a questa ideologia collegò un ambizioso e torrenziale ciclo poetico in cinque parti, inaugurato dal volume *Terrestrità del sole* (1927), che trovò poi notevole risonanza presso i poeti ermetici (cfr. 10.7.17). Il suo proposito di porsi come un «innamorato di parentele, uno scopritore di relazioni», si perde nel vortice di un verseggiare disordinato, che pretende di abbracciare in sé in ogni momento il senso globale e divino dell'essere: ma ne vengono fuori sorprendenti immagini di «oltranza», associazioni eccessive di simboli che squarciano gli stessi equilibri più tradizionali alla base del suo linguaggio.

Una ideologia
tardo-simbolista

A Onofri e alla rivista «Lirica» fu legato l'altro romano GIORGIO VÍGOLO (1894-1983), finissimo critico musicale, studioso di Belli, traduttore dal tedesco, nelle cui raccolte poetiche (a partire da *Conclave dei sogni*, 1935) si sente un forte legame con la grande tradizione romantica, da cui si svolgono intense evocazioni di simboli e di fantasmi: momenti e visioni del passato storico e dell'immaginario culturale vengono rielaborati e combinati con un sontuoso vigore barocco.

Giorgio Vígolo

Ancora più appartato, rispetto alle tendenze della lirica novecentesca, è il veneto DIEGO VALERI, nato a Piove di Sacco nel 1887 e morto a Roma nel 1976, traduttore e studioso di letterature straniere, che nelle sue numerose raccolte si pone come «un poeta dell'oggettivazione» (L. Baldacci), che disegna con classica nitidezza le immagini di una natura del tutto estranea alle tracce del presente, con soluzioni di assoluta perfezione, ma con un rischio sempre presente, che si accentua sempre più negli ultimi anni, di ripetitività e di leziosità. In modo più netto e meno originale si colloca sulla linea di un classicismo di tradizione ottocentesca un poeta come lo svizzero FRANCESCO CHIESA (1871-1973), che comunque nella sua lunga attività contribuì in modo determinante alla promozione di una specifica cultura della Svizzera italiana.

Diego Valeri

Francesco Chiesa

10.7.6. Umberto Saba: una vita fra tenerezza e angoscia.

La vicenda personale di UMBERTO SABA, la sua figura intellettuale, la sua opera hanno caratteri del tutto particolari, che lo pongono assai lontano dalle tendenze dominanti nella cultura italiana di questo secolo: la sua poesia non può essere in nessun modo ricondotta alla linea «moderna» che seguiamo in questo capitolo e sembra piuttosto inaugurare una linea alternativa della lirica novecentesca, rivolta a un più diretto interesse alla vita e alla realtà, estranea a una ricerca di linguaggio «puro» e assoluto.

Lontano dalla
poesia «pura»

La posizione appartata di Saba trova una delle prime motivazioni nelle sue radici triestine ed ebraiche (ai margini degli orizzonti culturali italiani e nello stesso tempo con un'apertura europea), che lo avvicinano a Svevo, di vent'anni più vecchio (cfr. 10.5.1). UMBERTO POLI (che solo nel 1910 assunse lo pseudo-

Un ebreo
triestino

nimo di Saba, divenuto poi anche suo cognome anagrafico) nacque a Trieste il 9 marzo 1883 da madre ebrea e da padre convertitosi all'ebraismo solo per poter sposarsi e che abbandonò la famiglia e la religione ebraica in coincidenza con la nascita del figlio: questi fino ai tre anni fu affidato a una balia slovena, moglie di un macellaio, di religione cattolica, la Peppa, nella cui casa riconobbe più tardi una specie di «paradiso», perduto al ritorno nella casa materna. Qui, con la madre, donna dal carattere aspro, ossessionata dalle difficoltà economiche, e con due zie, visse gran parte dell'infanzia e dell'adolescenza (il padre l'avrebbe conosciuto solo nel 1905). In questo difficile nucleo familiare, dove i contrasti psicologici e i modelli di vita si intrecciavano a contrasti di «razza» e di religione, il piccolo Umberto subì molteplici traumi e angosce, che produssero più tardi nell'uomo maturo una grave forma di nevrosi, con fasi di insopportabile sofferenza, sempre più dure negli ultimi anni.

Dopo aver compiuto a Trieste gli studi ginnasiali, accompagnati da letture appassionate, ebbe un breve impiego e strinse le prime essenziali amicizie intellettuali (tra cui quella con il filosofo **GIORGIO FANO**, 1885-1964): deciso a occuparsi di letteratura, cominciò a seguire gli studi universitari a Pisa nel 1903, anno in cui ebbe un primo grave attacco di sofferenza psichica, sentendosi minacciato da un «pensiero coatto», assurdo, distruttivo e angoscioso, che sorgeva dall'interno del suo io. Tra il 1905 e il 1906 fu a Firenze, cercando di mettersi in contatto con le forme più vive della letteratura italiana, ma sentendo una fondamentale estraneità per gli ambienti letterari della città. Come cittadino italiano (nonostante l'appartenenza di Trieste all'Impero austriaco) compì il servizio militare in Italia, tra Firenze e Salerno, nel 1907-908. In tutta la sua esperienza si sentiva spinto verso un bisogno di comunicazione tenera e affettuosa con il mondo, di partecipazione alla vita collettiva, ma ostacolato da un senso angoscioso della propria diversità, dalla minaccia della sua nevrosi, dall'effetto di un vuoto che sentiva aprirsi dentro di sé.

Rientrato a Trieste, si costruì un nido familiare e un'esistenza «normale», sposando all'inizio del 1909 Carolina Wölfler (chiamata «Lina»), che conosceva già da alcuni anni e da cui ebbe una figlia, Linuccia, e vivendo come negoziante di apparati elettrici. Alla fine del 1910 faceva intanto uscire a Firenze a proprie spese, usando per la prima volta il nome di Umberto Saba, il suo primo volume di versi, *Poesie*, che ottenne scarsa risonanza. Negli anni in cui «La Voce» dominava la scena culturale, la poesia di Saba appariva un frutto fuori stagione: comunque l'autore istituiva nuovi contatti con alcuni scrittori vociani e proprio nelle edizioni della rivista pubblicava nel 1912 il suo secondo libro di versi, *Coi miei occhi*, divenuto poi *Trieste e una donna* (cfr. DATI, tav. 242). Per rimediare a una difficile crisi nei loro rapporti, Saba e la moglie, con la bambina, si trasferirono nel 1913 a Bologna e nel '14 a Milano. Con lo scoppio della guerra mondiale, egli prestò servizio militare lontano dal fronte, con varie mansioni amministrative, in Lombardia e a Roma; finita la guerra, tornò a Trieste, finalmente italiana, acquistando una libreria antiquaria e occupandosi della sua gestione, guardando come da lontano al mondo intellettuale italiano: in questa posizione appartata visse gli anni del fascismo, continuando però a pub-

blicare i suoi versi in varie riviste e raccolte (tra cui la prima edizione del *Canzoniere*, nel 1921, lo stesso anno in cui morì la madre). Una critica più intelligente e sensibile (e in primo luogo G. Debenedetti e E. Montale) andava intanto riconoscendo il valore dell'opera di Saba, che suscitava notevole attenzione nell'ambiente di «Solaria».

La malattia nervosa spingeva nel frattempo lo scrittore alla terapia psicoanalitica, da lui iniziata a Trieste nel 1929 con Edoardo Weiss. Nacque così il bisogno di approfondire la conoscenza dell'opera di Freud che, insieme a quella di Nietzsche, gli apparirà sempre uno strumento essenziale per capire la realtà della condizione dell'uomo. Negli anni successivi, mentre la sua poesia trovava una nuova vitalità sotto la spinta dell'esperienza psicoanalitica, la sua esistenza diveniva sempre più inquieta per il precipitare della situazione mondiale: colpito dalle leggi razziali, dovette affidare la libreria al fedele commesso Carlo Cerne, pur continuando a occuparsi della sua gestione. Da Trieste compiva vari viaggi a Milano, dove strinse un'inquieta e complicata amicizia (che avrà il suo momento più intenso tra il 1946 e il '47) con il giovane poeta Federico Almansì, poi colpito da malattia mentale.

Dopo l'8 settembre dovette fuggire con la famiglia da Trieste, nascondendosi a Firenze, cambiando continuamente casa, confortato solo dalle visite di pochi amici, tra cui Montale. Nel gennaio del '45 si trasferì a Roma, vivendo una breve fase di entusiasmo per le prospettive di rinnovamento che sembravano aprirsi con l'uscita dalla guerra e dal fascismo: si accostò al partito comunista, con cui ebbe un rapporto di attrazione e di diffidenza, avanzando molte riserve sul dogmatismo dei militanti e ricordando la necessità di tener conto, per una vera liberazione dell'uomo, delle condizioni esistenziali e affettive e dei rapporti concreti tra le persone. Alla fine del '45 (anno in cui apparve la nuova edizione del *Canzoniere*) si trasferì a Milano, cercando di vivere col lavoro editoriale; e in questa fase si impegnò particolarmente nella scrittura e nella sistemazione di alcune opere (tra cui *Scorciatoie e raccontini*, 1946, e *Storia e cronistoria del Canzoniere*, 1948). La situazione di Trieste, sottoposta a occupazione militare, col rischio di trasformarsi in un luogo di scontro tra paesi e interessi diversi, lo preoccupava tremendamente; e fortissima fu la sua delusione per l'esito delle elezioni del 18 aprile 1948 (cfr. II.1.3) e per la sconfitta del Fronte popolare. Tornato a Trieste nel maggio del '48, ebbe varie amarezze che aggravarono la sua malattia: nel 1950 iniziò una lunga serie di ricoveri in clinica, a Roma (dove era curato da Giovanni Bollea), Trieste e Gorizia. Non bastavano ad allietare il poeta i riconoscimenti pubblici, come il premio dell'Accademia dei Lincei (1951) e la laurea *honoris causa* all'università di Roma (1953). La sofferenza era illuminata da sempre più rari barlumi di poesia e, nel 1953, dal romanzo, rimasto incompiuto, *Ernesto*, che egli considerava «scandaloso» e che apparirà postumo nel 1975. Uscì l'ultima volta dalla clinica per i funerali della moglie Lina e morì a Gorizia il 25 agosto 1957. Le ultime raccolte di poesia entravano a far parte dell'edizione postuma del *Canzoniere*, apparsa nel 1961, mentre nel 1963 usciva, a cura di Carlo Muscetta, l'*Antologia del «Canzoniere»*, che egli aveva a lungo progettato, ma non era riuscito a pubblicare.

Riconoscimento della critica

L'esperienza psicoanalitica

Le leggi razziali

Firenze e Roma

Milano

Gli ultimi anni

10.7.7. Poesia e cultura di Saba.

L'emozione
della poesia

Nella poesia e nella cultura italiana di questo secolo Saba incarna il rifiuto di ogni legame tra poesia e «modernità»: egli sente la parola poetica come voce della «vita» e del sentimento, segno di verità e di autenticità, espressione della gioia e del dolore, rapporto con le cose e con gli altri, abbandono totale alle forme e alle facce del mondo e dell'esistenza. Saba è lontanissimo sia dall'aspirazione delle avanguardie a immergersi nel flusso della storia, che dalla ricerca di una poesia «pura» e assoluta, sottratta allo scorrere del tempo: per lui in ogni momento la poesia è emozione che parte dalle occasioni dell'esistenza degli uomini comuni, dagli incontri della vita cittadina, dai rapporti familiari, dall'aspirazione ad amare e a capire le ragioni della gioia e del dolore. La sua lirica si riferisce sempre ad esperienze concrete, si appoggia su fatti e vicende reali, sconfinata nel racconto: le sue raccolte poetiche suggeriscono episodi, incontri, sorprese, accumulano le trame di un «romanzo» personale.

Un «romanzo»
personaleI colori delle
cose, il dolore
e il sentimento

Egli trova i propri modelli nella grande letteratura e mira a tradurre in parole la musica che sente palpitare in ogni momento dell'esistenza, ad esaltare i colori delle cose, a seguire le drammatiche tortuosità del sentimento, a offrire agli altri le lacerazioni di un «cuore» sempre aperto e disponibile. Saba difende un'immagine della poesia come voce sincera del cuore: un'immagine «semplice», lontana da complicazioni intellettuali, che ha le sue radici nel mondo dell'adolescenza e si oppone con forza agli artifici, agli equivoci, al formalismo esasperato di tanta letteratura contemporanea. Più la poesia moderna si distanzia dalla semplice «vita», cercando realtà artificiali e preziose o immergendosi nel vorticoso movimento della modernità, tanto più Saba rivendica, fino all'estremo, una poesia diretta e naturale, «onesta» perché vicina alle cose, lontana da ogni aggressiva pretesa di guidare il cammino della storia, come da ogni ricerca di perfezione astratta e assoluta: questa sua posizione controcorrente è da lui espressa nel modo più chiaro già in un articolo inviato nel 1911 alla «Voce» e rifiutato dalla rivista, *Quello che resta da fare ai poeti*. In questa passione per la «vita» c'è qualcosa di tenero, di dolce, di indifeso, di «femminile». Siamo ben distanti sia dalle ideologie vitalistiche e irrazionalistiche dell'inizio del secolo sia, sul versante apposto, dall'ironia dei crepuscolari.

Tenerezza
della vitaConvenzioni
e comunicazioneArtigiano
del quotidiano

Contrariamente a gran parte della poesia del suo tempo, quella di Saba si pone in un rapporto di continuità con la tradizione: le forme convenzionali del linguaggio poetico italiano costituiscono per lui la base necessaria di ogni espressione; usarle e ripeterle significa inserirsi entro una forma collettiva, parlare una lingua all'interno di una convenzione sociale. Saba è convinto che solo sulla base della convenzione, di uno strumento linguistico più diffusamente sentito come «letterario» possa darsi l'espressione più autentica degli affetti, la comunicazione più ampia e cordiale. Il poeta è per lui come un artigiano del quotidiano, lontano da ogni sacralità, lontano da ogni funzione spettacolare e da ogni atteggiamento di vate e sacerdote (siamo agli antipodi di ogni concezione di tipo simbolista): per questo la sua lirica non cerca di forzare i limiti del

linguaggio della tradizione, ma preferisce ridurlo alle sue forme più semplici, intrecciandolo con il linguaggio più familiare, comune e quotidiano. Molti sono i poeti italiani di cui si sentono gli echi nella poesia di Saba: ma la sua preferenza va ai grandi autori tra Settecento e Ottocento (in primo luogo a Leopardi) e in genere al linguaggio del melodramma, a cui egli riconosce la capacità di esprimere gli affetti più autentici attraverso il massimo di convenzionalità e di popolarità (egli giunge a sostenere che un verso dell'*Ernani* di Verdi, cfr. 8.7.5, «Udite tutti del mio cor gli affanni», vada ritenuto uno dei più belli dell'intera letteratura italiana).

La sovrapposizione tra linguaggio letterario e linguaggio comune, quotidiano e familiare, può dare spesso luogo a stridori, a improvvise cadute di tono, percepibili con particolare evidenza nella fase iniziale della scrittura di Saba: gli squilibri e le ingenuità costituiscono un aspetto essenziale di questa poesia, che sembra cercare un tono alto e sublime, ma come trasponendolo in una dimensione infantile. Nei momenti più alti il suo linguaggio si svolge come qualcosa di assolutamente semplice e diretto, come svuotato di peso, leggerissimo e carico di sfumature, capace di dire nel modo più spontaneo le cose più concrete e angosciose, di colpire nel profondo con un'assoluta naturalezza, sempre sorretta da una musicalità elementare, quasi sospesa.

Linguaggio
letterario
e linguaggio
comune

Una delle ragioni della grandezza di Saba, della sua eccezionalità nel panorama del nostro secolo, sta proprio nella ricerca di una dimensione «infantile»: per il poeta triestino la poesia è come una voce che mette in scena desideri e tensioni i quali riconoscono nell'infanzia la loro radice. Ma siamo lontani dal «fanciullino» di Pascoli: il richiamo all'infanzia comporta qui l'aspirazione a una felicità «calda» e concreta, fatta di desideri e di istinti, affidata a una spontanea e libera sensualità. Nello sguardo del bambino Saba ritrova un possibile mondo leggero e cordiale, liberato dall'angoscia e dall'oppressione, aperto verso la comunicazione e la gioia: un mondo che si oppone con forza a quello cupo e distruttivo della realtà contemporanea, che nella vita difende comunque, ingenuamente e disperatamente, la bellezza e l'amore.

La dimensione
infantile

La sincerità e la spontaneità di Saba, il candore e l'immediatezza della sua poesia, si complicano però in rapporto agli irrisolti nodi psicologici che gravano fortemente sul suo carattere e sulla sua esistenza: in tutta la sua opera si avverte quel fondo di dolore, di sofferenza lacerante, di insormontabile inquietudine che risulta dalla sua nevrosi. Dietro la parola si affacciano i lampi di un male sotterraneo: in ogni gesto si coglie un «connubio di sincerità impulsiva e di segretezza» (G. Debenedetti); nelle manifestazioni di sentimenti e affetti si inserisce un elemento di finzione, di invenzione, di «favola». Il suo desiderio di «vivere la vita / di tutti, / d'essere come tutti / gli uomini di tutti / i giorni» nasconde il baratro di un'angoscia tremenda, la condanna a una insuperabile diversità: la sua passione per la vita e la ricerca di affetto si scoprono minacciate da una contraddizione, da una colpa che lo porta lontano, che richiama l'ossessione dei traumi dell'infanzia, che gli rivela la faccia negativa del mondo. La poesia appare allora una forma di difesa da un «abisso», un'operazione paradossale che mira ad estrarre bellezza e gioia dal male più intollerabile: e finisce

Un malessere
sotterraneoDifendersi
con la poesia

per oscillare tra un'affermazione positiva del valore del mondo e una negazione radicale e senza speranza. La poesia di Saba raggiunge i risultati piú sconvolgenti quando piú fortemente fa sentire queste contraddizioni e oscillazioni: si fa allora voce di un'intollerabile angoscia, trascina il lettore in un baratro, ma con una leggerezza e una delicatezza impensabili, che sono all'opposto della aggressiva violenza tipica di tante espressioni contemporanee della sofferenza psichica. Si offre con tenerezza indifesa, con una disarmante disposizione a comunicare da vicino, a dire tutto al di là di ogni schermo: e nello stesso tempo si chiude e si riavvolge in un narcisismo esasperato, che suscita nel lettore un senso di disagio e di distanza.

Saba è in contatto con il «negativo» con spontaneità e immediatezza, ma anche grazie a una coscienza culturale di respiro europeo, che risale alle forme piú avanzate dell'arte «negativa» della prima metà del secolo (cfr. 10.1.8), rifiutando sia lo storicismo idealistico che gli atteggiamenti delle avanguardie. Dalla grande cultura europea lo scrittore triestino ricava una tensione essenziale ad andare a fondo nelle contraddizioni che sono alla base del comportamento dell'uomo, dei suoi sistemi mentali e della sua vita psichica. Partendo da un'iniziale formazione tutta letteraria e dalle esigenze di «vita» autentica che sprigionavano dalla sua particolare condizione e dalla sua idea della poesia (ma essenziale fu in primo luogo la lezione di Leopardi), Saba si accostò nel corso degli anni a due autori che poi, a partire dagli anni Trenta, considerò i suoi grandi numi tutelari, Nietzsche e Freud: in essi vide coloro che piú avevano saputo trarre alla luce gli istinti segreti che condizionano ogni comportamento dell'uomo, non solo quello degli individui, ma anche quello dei gruppi, delle masse, dell'intera società; da essi ricavò la ricerca di una vita libera, in cui gli istinti repressi non operassero in modo distruttivo sui rapporti tra gli uomini, ma fossero liberati e controllati in vista di uno sviluppo razionale delle facoltà umane. La stessa esperienza della psicoanalisi lo portò ad approfondire il senso della poesia, del suo legame con i desideri e con la vita psichica profonda: e di forte interesse è un suo articolo su *Poesia, filosofia e psicoanalisi*, scritto nel 1946, in polemica con Croce, che aveva negato la rilevanza della psicoanalisi per la poesia e per la filosofia.

Uno sguardo complessivo alla formazione intellettuale di Saba mostra come essa non si chiuda mai in uno spazio istituzionale, ma si intrecci immediatamente alla sua poesia. Poesia e cultura sono in lui strumenti autentici di conoscenza, modi profondi di coscienza del proprio soffrire e affermazione di speranza in un mondo «buono», in una vita fatta di comprensione, di «amicizia», di affetto. Offrendo tutto se stesso ai lettori, fragile e disarmato, ma sicuro nella difesa di un fondo «umano» che resiste al di là dei valori delle società costituite, Saba porta, contro il movimento distruttivo della storia contemporanea, una testimonianza irriducibile del legame tra vita, poesia, ricerca di felicità, sofferenza: afferma nello stesso tempo l'irrilevanza della poesia, legata a cose ed esperienze ai margini della storia, e la sua importanza, come ricerca delle ragioni piú autentiche dell'esistenza, ultima difesa dell'uomo nella sua debolezza, nei suoi desideri e affetti piú semplici e concreti.

Radicalità
e speranzaLa cultura
del negativoLeopardi,
Nietzsche
e FreudPsicoanalisi
e poesiaIrrilevanza
ed essenzialità
della poesia10.7.8. *Genesis e struttura de Il canzoniere.*

Dopo aver pubblicato le sue prime raccolte di versi nel 1910 e nel '12, già intorno al '13 Saba pensò di raccogliere tutta la sua poesia in un'opera unitaria, in cui fosse evidente l'intreccio tra vita e creazione artistica, in cui tutta la sua esperienza si svolgesse come un «romanzo». Egli cominciò allora a lavorare sulla sua ricca produzione precedente, che in alcuni casi ricordava solo a memoria o aveva affidato a fogli sparsi circolanti presso gli amici. Scelse e riorganizzò i vari testi, modificandoli; nello scrivere molte delle nuove poesie (che intanto riuniva in raccolte parziali), pensò al posto che avrebbero preso in quell'opera globale che doveva riassumere il senso della sua vita. Attribuì a questo libro il titolo di *Canzoniere*, pensando in primo luogo al libro di uno scrittore romantico da lui molto amato, Heine (cfr. 8.1.10), che egli conosceva in una traduzione italiana uscita nel 1866 proprio col titolo *Canzoniere*: ma con quel titolo intendeva porsi anche al punto estremo della tradizione italiana, rovesciando l'immagine del «canzoniere» tradizionale, sottraendosi allo splendore e alla «purezza» del modello del *Canzoniere* di Petrarca. Dal libro di Petrarca era nata una poesia che aveva distillato e allontanato la realtà, che aveva attutito i conflitti e i contrasti e si era posta come modello di superiore comunicazione sociale: Saba mirava ora a un libro in cui si depositassero i segni della «vita» in tutta la sua «impurità», nel suo miscuglio di gioie e dolori, nell'emergere di una realtà quotidiana molteplice e frantumata; l'io del poeta non cercava modelli di bellezza assoluta, ma cercava la bellezza e la gioia nelle occasioni piú semplici, in un mondo fatto di cose, persone, sentimenti quotidiani.

Il *canzoniere* si formò così dalla successione delle diverse raccolte, disposte in ordine cronologico, legata ciascuna a un tempo e a una situazione della vita del poeta: vi confluirono man mano sia raccolte già pubblicate a parte, sia quelle ancora inedite. La prima edizione del 1921 non fu che il risultato di un primo momento della vita del poeta; nelle edizioni successive si ebbero modificazioni dell'ordinamento e varianti spesso notevoli dei testi già compresi nella prima e l'inserzione di nuovi gruppi di componimenti. Il libro si modificò attraverso un continuo travaglio, fino all'edizione postuma, l'unica in cui poterono apparire anche poesie già scritte precedentemente per fungere da *Epigrafe* all'opera dopo la morte del poeta. In DATI, tav. 242, indichiamo la cronologia delle varie raccolte e la loro successione nell'ordine del *Canzoniere*: ma si deve notare che il lavoro di riscrittura e di sistemazione fu amplissimo, con vari passaggi, pentimenti e ritorni nelle varie redazioni, con continue modificazioni nella successione e nella scelta dei testi.

Questi rifacimenti sono particolarmente presenti nelle prime poesie, per le quali Saba, nel suo lavoro di correzione, sostiene di cercare non una forma piú perfetta, ma la forma piú vicina possibile a quella spontanea e originaria, il cui testo è andato perduto o si è modificato nei primi propositi di abbellirlo e di renderlo piú accettabile secondo gli schemi letterari correnti. Correggere e ristrutturare per Saba non significa trovare nuove possibilità (come accade invece nel gusto delle *varianti* diffuso in tanta poesia contemporanea, cfr. TERMINI BASE 20 e 10.7.12), ma cercare una fedeltà mitica e impossibile all'iniziale momento di rivelazione della poesia,

Un'opera
unitariaHeine
e PetrarcaImpurità
della vitaI materiali
e le edizioniCorreggere
e riorganizzare

DATI tav. 242

Edizioni e struttura de *Il canzoniere di Saba*

Il canzoniere. 1900-1921, fu pubblicato a Trieste dalla Libreria Antica e Moderna (quella dello stesso Saba) nel 1921; i testi precedenti, già editi o ancora inediti, erano articolati nelle parti seguenti: *Poesie dell'adolescenza*, *Voci dai luoghi e dalle cose*, *Poesie fiorentine*, *Versi militari*, *Casa e campagna*, *Trieste e una donna*, *La serena disperazione*, *Poesie scritte durante la guerra*, *Cose leggere e vaganti*, *L'amorosa spina*.

Il canzoniere. 1900-1945, pubblicato a Roma da Giulio Einaudi nel 1945, appariva un libro molto diverso da quello del '21, e si articolava in tre grandi partizioni, designate come *volumi*, il primo dei quali corrispondeva al libro del '21, ma con un'articolazione assai differente e con una nuova distribuzione di testi (molti poi quelli radicalmente modificati o soppressi); gli altri riprendevano in linea di massima le raccolte pubblicate successivamente al 1921. Trattandosi di un libro tutto nuovo rispetto a quello del '21, la successiva edizione del 1948 (che aggiungeva la raccolta *Mediterranee*) venne indicata come seconda edizione (con gli estremi cronologici 1900-1947). Successive edizioni non subirono modificazioni rilevanti, fino alla quinta edizione, apparsa postuma nel 1961, che comprende anche le ultime raccolte di Saba.

Oltre che in «volumi», *Il canzoniere* è articolato in varie parti, che corrispondono grosso modo (ma con molte modificazioni rispetto all'ordine e alla struttura reale) a diverse raccolte e a diversi momenti della vita dell'autore, con titoli accompagnati da indicazioni cronologiche. Qui si indica sulla colonna di sinistra, con le date attribuite da Saba (e non sempre corrispondenti alla effettiva redazione delle poesie), l'indice delle parti-raccolte interne in cui è articolata la forma definitiva del *Canzoniere* (che, salvo le raccolte aggiunte in seguito, è già definitivamente assestata nell'edizione del '45), mentre sulla colonna di destra si dà l'elenco delle prime edizioni delle raccolte stesse (che nella prima fase non sempre corrispondono immediatamente a quelle sistemate nel *Canzoniere*). Nella forma definitiva assunta nel *Canzoniere*, le varie raccolte sono state pubblicate anche separatamente da Mondadori, in una edizione di *Tutte le opere* di Saba, iniziata nel 1949. Molte poesie delle raccolte giovanili e del *Canzoniere* del 1921, eliminate dall'edizione definitiva, sono state recentemente raccolte sotto il titolo di *Canzoniere apocrifo*. Cfr. comunque l'edizione critica de *Il canzoniere*. 1921, a cura di G. CASTELLANI, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1981, e l'edizione di *Tutte le poesie*, a cura di A. STARA, con introduzione di M. LAVAGETTO, ne «I Meridiani» di Mondadori, Milano 1988.

Indice del *Canzoniere*

VOLUME PRIMO (1900-1920)

Poesie dell'adolescenza e giovanili
(1900-1907)

Prime edizioni delle singole raccolte

Poesie, Casa Editrice Italiana,
Firenze 1911*Versi militari* (Salerno, 12° Fanteria,
1908)*Casa e campagna* (1909-1910)*Trieste e una donna* (1910-1912)*La serena disperazione* (1913-1915)*Poesie scritte durante la guerra**Cose leggere e vaganti* (1920)*L'amorosa spina* (1920)(apparirà nel 1932 un'altra raccolta riferita a questi anni, *Ammonizione ed altre poesie*, 1900-1910)*Coi miei occhi*, Libreria della Voce,
Firenze 1912*Cose leggere e vaganti*, Libreria Antica e Moderna, Trieste 1920

VOLUME SECONDO (1921-1932)

Preludio e canzonette (1922-1923)*Autobiografia* (1924)*I prigionieri* (1924)*Fanciulle* (1925)*Cuor morituro* (1925-1930)*L'uomo* (1928)*Preludio e fughe* (1928-1929)*Il piccolo Berto* (1929-1931)*Preludio e canzonette*, Edizioni di
Primo Tempo, Torino 1923*Figure e canti*, Treves, Milano 1926*L'uomo*, in venticinque copie per
gli amici, Trieste 1926*Preludio e fughe*, Edizioni di Solaria,
Firenze 1928*Tre poesie alla mia balia*, Trieste
1929*Tre composizioni*, Treves, Milano-
Roma 1933

VOLUME TERZO (1933-1954)

Parole (1933-1934)*Ultime cose* (1935-1943)

1944

*Varie**Mediterranee**Uccelli* (1948)*Quasi un racconto* (1951)*Sei poesie della vecchiaia* (1953-1954)*Epigrafe* (1947-1948)*Parole*, Carabba, Lanciano 1934*Ultime cose*, Quaderni della
Collana di Lugano, 1944*Mediterranee*, Mondadori,
Milano 1946*Uccelli*, Edizioni dello Zibaldone,
Trieste 1950*Uccelli. Quasi un racconto*,
Mondadori, Milano 1951*Epigrafe. Ultime prose*,
Mondadori, Milano 1959

Fedeltà
alla rivelazione
della poesiaVerso
una conclusione
postumaStoria
e cronistoria
del CanzoniereRomanzo
documento
di poeticaOdissea
del «ritorno»

tornare alla sua immagine prima, al suo sgorgare spontaneo e naturale: ma spesso egli non arriva affatto a restaurare un testo originario, ma solo a trovare una forma nuova, piú «naturale» ed essenziale. Numerose sono poi le poesie che Saba esclude dal *Canzoniere*: e tra esse occorre distinguere quelle già comprese in altre raccolte prima del *Canzoniere* e nelle prime edizioni dello stesso *Canzoniere* (particolarmente forte, per la scelta delle poesie fino al '21, è la differenza tra il *Canzoniere* del 1921 e quello del '45) e alcune poesie disperse di diversa origine.

Per questi motivi lo studio delle varianti di Saba costituisce un campo vasto e delicatissimo per il lavoro dei filologi: il suo *Canzoniere* è un'opera perpetuamente in movimento, mai finita, che si proietta continuamente verso un modello originario della «vita» e insieme verso una soluzione «postuma». Con affetto e quasi con maniacale gelosia Saba lo modifica, come per farlo il piú possibile simile a sé: e piú volte crede di essere arrivato alla fine, si convince che le poesie cui si sta dedicando siano proprio le «ultime»: anzi, pensa addirittura che ogni poesia da lui scritta sia «l'ultima di una serie, se non addirittura della sua vita» (e non a caso una delle raccolte degli ultimi anni s'intitola proprio *Ultime*).

Il valore che per Saba aveva *Il canzoniere*, come parte essenziale della sua vita, la sordità di quasi tutta la critica ufficiale verso la sua opera, il bisogno di chiarire e di giustificare i passaggi e gli agganci tra le varie raccolte, lo spinsero a scrivere, tra il 1944 e il '47, una *Storia e cronistoria del Canzoniere*, pubblicata nel '48, e giocosamente presentata come «tesi di laurea» di un certo Giuseppe Carimandrei. È un'opera strana, affascinante e ambigua, in cui il poeta afferma la piú spavalda e tranquilla coscienza del proprio valore, dà indicazioni che dischiudono in modo diretto e sconvolgente i significati delle sue poesie, ma spesso fornisce anche tortuose giustificazioni, modifica artificialmente il percorso reale dei processi creativi della sua scrittura.

Testo singolarissimo, tra la critica e l'invenzione romanzesca, l'autoapologia e la confessione, pieno di sottigliezze e di ingenuità, questa *Storia* è comunque il piú alto esempio contemporaneo di un commento d'autore sulla propria opera: e va letta non solo come un documento di poetica, ma come un romanzo carico di tensioni, del quale è protagonista una poesia che l'autore esalta, ma come collocandosi «altrove» rispetto ad essa.

10.7.9. *Le fasi e i temi de Il canzoniere.*

Secondo le intenzioni di Saba, il *Canzoniere* andrebbe letto come un'opera unitaria, guardando ai rapporti tra le diverse parti, al ritornare di temi, figure, situazioni, ossessioni: solo una lettura cosí orientata potrebbe far capire come uno dei caratteri essenziali di questo libro vada ritrovato in un senso di angoscioso «ritorno», in un avvilupparsi di infanzia, giovinezza, maturità e vecchiaia, di luoghi, situazioni, volti, amori, apparizioni, sogni, in un cerchio che salda la nascita e la morte, in un impossibile desiderio (che diventa fonte di dolcezza e di angoscia) di raggiungere uno spazio felice in cui immergersi per sempre. Il vero lettore del *Canzoniere* dovrebbe capire che anche le discontinuità del libro, le «cadute» e gli stridori improvvisi del linguaggio di Saba, le zone opache di questa poesia, contribuiscono in realtà a costruire questa specie di odissea del «ritorno» a qualche cosa di perduto; sono le scorie e le imperfezio-

ni necessarie che la vita trascina con sé e che una poesia che vuol essere voce della vita non può in nessun modo cancellare.

Ma qui possiamo solo seguire sommariamente lo sviluppo della poesia di Saba, soffermandoci su alcuni momenti essenziali. In primo luogo ricordiamo che nelle poesie giovanili è già evidente un fortissimo legame tra scrittura e situazioni del quotidiano, con un mondo cittadino e campestre guardato con un occhio adolescenziale, nei suoi colori piú semplici, nella sua spontanea musicalità: totale appare l'aderenza alle forme piú tradizionali e convenzionali, con aspetti candidamente scolastici, come in un linguaggio formatosi sui classici studiati a scuola. Ma insieme c'è una volontà di canto dispiegato, una ricerca di abbandono illimitato alla piena dell'affetto e del dolore (per esempio nella poesia *A mamma*). Saba tornerà con ostinazione su questi primi testi, riducendone la presenza nel *Canzoniere*, ma elaborando variamente i loro temi e i loro stessi titoli.

I primi grandi esiti della poesia di Saba sono dati però dalle raccolte *Casa e campagna* e *Trieste e una donna*. Nella prima si celebra la vita familiare come un porto di salute e di dolcezza: in un sereno orizzonte campestre la figura della moglie riassume in sé i caratteri benigni di un mondo animale, visto con occhi infantili e primigeni (celebre la poesia *A mia moglie*, che si svolge con una serie di paragoni tra la donna e le femmine dei «sereni animali / che avvicinano a Dio»). Queste immagini celano un risvolto ambiguo e minaccioso, che risale, come ha mostrato Lavagetto, a una serie di fantasie, affetti, traumi dell'infanzia di Saba. La raccolta *Trieste e una donna* è dominata da disagio e sofferenza, volontà di cantare un amore che accetta il tradimento e la menzogna, che rivendica la propria purezza proprio per le difficoltà del rapporto, le incomprensioni, la non comunicazione. Tra disperazione ed esaltazione, sincerità e inganno, sullo sfondo di una città «che in ogni parte è viva», di un mondo le cui presenze hanno qualcosa di familiare, di dolce e di minaccioso, Saba costruisce qui il «romanzo» di una crisi familiare, che porta a un'affermazione di amore piú profondo e difficile, che accetta piú totalmente la donna proprio perché appare fuggitiva, menzognera e irraggiungibile. Lina rivela un senso di «santità» nel suo stesso tradire e mentire, nel suo errare e sottrarsi; ha in sé un fascino elementare e disarmante, che ritorna tanto piú forte quanto piú il poeta tenta di scacciarlo lontano (e nel gruppo di quindici poesie raccolte sotto il titolo di *Nuovi versi alla Lina* il nesso tra tensione dolorosa e tenerezza arriva a un'intensità straordinaria).

Nelle raccolte successive questa tensione sembra attenuarsi: come sottrattosi a un baratro, il poeta cerca una voce piú «serena», che vuol trarre alla luce il «bene» che vive nella realtà, inseguendone le forme piú leggere, come nascondendosi dalla violenza distruttiva degli anni della prima guerra mondiale e del dopoguerra. La sua parola cerca un'aerea leggerezza, i suoi versi vogliono somigliare a «bolle di sapone», vogliono guardare a cose e figure che hanno il dono divino di non consistere in nessuna forma definitiva: e nella raccolta *Cose leggere e vaganti* si affaccia l'immagine della figlia e di altre figure infantili e giovanili (a cui si collega quella stessa del poeta bambino). A queste figure è affida-

Semplicità
del quotidianoAbbandonarsi
ai sentimenti

Casa e campagna

Trieste
e una donna:
una crisi
familiareRicerca
della leggerezzaCose leggere
e vaganti

to il supremo valore della «leggerezza», che Saba sentiva ora con forza anche in seguito alla lettura di Nietzsche, e nel segno della leggerezza sono anche le poesie de *L'amorosa spina*, che cantano l'amore per una inafferrabile e mutevole adolescente di nome Chiaretta. Un diretto confronto con il linguaggio e gli schemi della tradizione melodrammatica (in primo luogo la forma della canzonetta, cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 123) si ha in *Preludio e canzonette*, in cui si esalta la «Beatitudine» del poeta, che sa affermare, pure in mezzo al dolore, la bellezza di tutta la realtà («tanto in cuore / aver d'amore / da dire: Tutto è bello; / anche l'uomo e il suo male, anche in me quello / che m'addolora»).

Nei quindici sonetti di *Autobiografia e Fanciulle* Saba ritorna più direttamente alle proprie vicende personali, ripercorrendo tutta la sua vita, ma come allontanandola da sé, dandole «suono come di una voce d'altro mondo» (G. Debenediti). Sul motivo della leggerezza, in forme forse troppo stilizzate, si appoggiano ancora i testi di *Fanciulle*, galleria di figure di adolescenti, la cui fascinazione acerba viene opposta ai segni negativi che il poeta scorge ora nella donna adulta, legata al movimento di creazione e distruzione della natura, al ciclo della riproduzione, che la porta a tessere «la fila eterna abominanda / di nascite e di morti».

Una svolta essenziale è rappresentata, a questo punto, da *Cuor morituro*, in cui, per la prima volta, la poesia di Saba evoca il «paradiso» dei primissimi anni passati presso la nutrice Peppa (si ricordi *La casa della mia nutrice*, in cui tutta la poesia di Saba si riconosce come tentativo impossibile di entrare in contatto con quel «tempo felice», di additare quel luogo semplice e assoluto): e, in modo significativo, la raccolta si chiude con una *Pregghiera alla madre*, in cui, in un groviglio di rimpianti e di sensi di colpa, si riaffaccia l'immagine della madre morta e poco amata, il desiderio di raggiungerla («Ma giungere / vorrei dove sei giunta, entrare dove / tu sei entrata»), annullandosi nella terra e nella morte.

Preludio e fughe tenta di costruire una poesia aperta in un gioco di intrecci, echi, sospensioni tra voci diverse, «care voci discordi», che vorrebbe tradurre in parole l'effetto delle «fughe» musicali: il gioco si svolge sul fondo di un'inquietudine e insolubile riflessione, addensa e fa sparire musiche e profumi sulle lacerazioni dell'io («Quante rose a nascondere un abisso»).

L'esperienza analitica: *Il piccolo Berto* psicoanalisi agisce in modo decisivo su *Il piccolo Berto*, in cui il richiamo all'infanzia perduta si dà attraverso una serie di drammatiche scissioni, sdoppiamenti, confronti, tra l'io attuale del poeta, l'immagine di se stesso bambino, altre immagini di bambini del presente e del passato, altre immagini «doppie», come quella delle due madri da lui avute (la nutrice e la madre vera). Nell'affettuosa nitidezza del linguaggio di Saba, l'appassionato richiamo alla calda gioia dell'infanzia si stravolge e si carica di sensi minacciosi, diventa allucinata registrazione di una sofferenza psichica, invasione di fantasmi che sconvolgono l'integrità dell'io (tremendo tra tutti il componimento *Berto*, conversazione sottile, semplice ed elementare solo in apparenza, tra il poeta e l'apparizione di se stesso bambino).

Nelle due raccolte seguenti, *Parole* e *Ultime cose*, Saba sembra cercare una più concisa essenzialità, che gli fa sfiorare quei caratteri della «lirica moderna»

che si imponevano negli anni Trenta: si sente qui la suggestione di Ungaretti e soprattutto di Montale. In *Parole* domina una ricerca di paesaggi precisi, di movimenti più rapidi e sintetici, come se ora il poeta avesse una minore fiducia nello svolgersi libero e musicale della sua parola.

Nell'avvicinarsi della vecchiaia Saba scopre un effetto di aridità e di solitudine, che in *Ultime cose* sembra togliere ogni trasparenza alle cose, avvolge il discorso nell'ombra: le parole si rivolgono a un destinatario sfuggente, un fanciullo amico, un tu che è oggetto d'amore e insieme immagine della propria giovinezza perduta, che è la «reincarnazione degli adolescenti di Saba e del loro archetipo, il piccolo Berto» (M. Lavagetto), verso cui il poeta aspira a porsi nel ruolo di madre e di figlio allo stesso tempo. Questa figura domina ancora in *Mediterranee*, dove si proietta in nomi di personaggi mitici, che percorrono paesaggi marini incontaminati: lo sguardo verso un mondo originario (in cui il poeta ritrova le immagini della propria adolescenza) sembra annunciare la possibilità di una nuova gioia, di una tarda felicità, ma in un nuovo groviglio di ambiguità, censure, sensi di colpa.

Le amarezze che si accumulano negli anni del dopoguerra introducono una definitiva lacerazione, che agisce con forza distruttiva nella raccolta *Epigrafe*, che risale al 1947-48, ma che il poeta destinò alla pubblicazione postuma, come chiusura del *Canzoniere*: sentendosi precipitare in un «tempo triste», sia per la situazione personale che per quella storica, Saba affida al suo «triste italiano» la confessione di un difficile e per lui inconfessabile rapporto umano; offre se stesso «morto» a un «popolo di morti». Ma la sua ultima stagione, nell'aggravarsi della malattia, ha un ultimo delicato momento nelle poesie di *Uccelli* e *Quasi un racconto*, che alle delusioni del mondo e dei rapporti umani oppongono un colloquio con il piccolo e limitato mondo degli uccelli: la vita degli uccelli (e in primo luogo quella degli uccelli in gabbia, compagni dei bambini) annuncia l'utopia di un mondo infantile, di una calda immobile felicità, di una «Grazia» che afferma un essenziale «bisogno d'amicizia». Ma il linguaggio nitidissimo ed elementare è agitato da qualcosa che lo corrode dall'interno: mentre rappresenta la dolce ripetitività della vita degli uccelli, il poeta è assediato da un senso di morte e di colpa; sembra negare la propria stessa parola, sentire «vergogna» per il fatto stesso di parlare ancora.

10.7.10. Gli scritti in prosa.

Negli scritti in prosa di Saba la parola si svolge con una nitidezza assoluta, che nomina direttamente le cose, sostenendo un pensiero sempre sicuro dei propri obiettivi, del proprio legame con l'esperienza della vita: qui egli tocca i più complicati nodi psicologici, i più ardui problemi letterari e culturali con una chiarezza quasi elementare, con una leggerezza e una grazia talmente eccessive da apparire allucinate. Per lui la «profondità» e lo spessore della riflessione non possono appoggiarsi su forme sintattiche tortuose e complicate, su schemi astratti e intellettualistici: il suo stile mira senza esitazione a «giungere

Parole

Ultime cose

Mediterranee

Epigrafe

Giungere
al cuore
delle cose

al cuore delle cose, al centro arroventato della vita»; gli basta «mostrare» se stesso per toccare come per incanto nodi essenziali, che altri riuscirebbero a raggiungere solo dopo lunghi sforzi di avvicinamento. E per questo è lacerante la confessione personale nell'epistolario, ancora disperso; così l'interesse della *Storia e cronistoria del Canzoniere* va molto al di là di quello di una semplice cronaca e riflessione di poetica (cfr. 10.7.8).

Ricordi-Racconti
e La gallina

Negli anni Dieci il rivelarsi della nuova poesia di Saba fu accompagnato da alcuni testi narrativi, apparsi poi nel 1956, insieme ad altre prose successive, nel volume *Ricordi-Racconti*: si tratta di cinque «ricordi» del mondo ebraico triestino (sotto il titolo complessivo *Gli ebrei*), risalenti al 1910-12 e dedicati nel 1952 alla memoria della zia Regina, e di *Sette novelle* risalenti al 1912-13 e allora pubblicate su riviste e giornali. Particolarmente suggestive sono le novelle, la cui scrittura è collegata in parte alla crisi familiare rappresentata in *Trieste e una donna*. In esse, entro un mondo dai caratteri leggerissimi e quasi aerei, si svolgono vicende «maligne», con storie di rapporti familiari che si disgregano nell'equivoco e nel risentimento, tra le più aspre e malsane tensioni psichiche (particolarmente suggestiva la novella autobiografica *La gallina*).

Scorciatoie
e raccontini

Nel volume del 1946 *Scorciatoie e raccontini*, testi scritti quasi tutti a Roma nel 1945 (salvo poche «scorciatoie», risalenti al 1934-35), Saba mira a risolvere l'espressione in prosa in momenti di riflessione e in piccoli racconti in miniatura. Una parola semplicissima e quasi fiabesca si apre qui a una comunicazione «leggera», che addensa il massimo di verità nel massimo di brevità. Le «scorciatoie» sono circa duecento aforismi, sottesi anche da una leggerissima ironia, sulla letteratura, la cultura, la politica, il costume: in modo candido e sicuro, sotto il segno di Nietzsche e Freud, Saba rivendica qui una conoscenza radicata nelle cose e nelle situazioni concrete, lontana da semplificazioni ideologiche, attenta alle forze oscure che agiscono sugli uomini e al loro inestinguibile e sempre insoddisfatto bisogno di felicità.

Ernesto

Il romanzo incompiuto, in cinque «episodi», a cui egli lavorò nel 1953 in una pausa del suo male, *Ernesto* (pubblicato postumo nel 1975), appare come un ultimo confronto del vecchio poeta con la propria adolescenza, in una sincerità esasperante e «scandalosa», che guarda agli eventi del passato col proposito di non nascondere nulla, di andare al di là di quel taciuto e non detto che aveva costituito il segreto e la forza della poesia del *Canzoniere*. Con una narrazione in terza persona che sfiora delicatamente la realtà, con ampi momenti dialogici in cui si inserisce il vivace e nitido dialetto triestino, viene rappresentata una iniziazione, quella dell'adolescente Ernesto (evidente figura autobiografica), al sesso e alla vita. La vicenda prende avvio da un incontro omosessuale, poi superato dal giovane protagonista ma rimasto nel fondo della sua coscienza: le cose più scabrose vengono qui dette con una innocenza assoluta, come se il vecchio poeta riuscisse, in questa scrittura estrema, a ricondurre ogni esperienza e ogni aspetto dell'esistere a un valore «positivo», naturale, autentico.

Iniziazione
di un adolescente

Registrazione
di una sofferenza

Ma dietro la rappresentazione così diretta e positiva, in cui ogni atto e ogni rapporto sembrano legarsi a una disarmante volontà di «bene» e di dolcezza, si agitano ancora tortuose contraddizioni, sottili identificazioni, deformazioni minacciose: nell'apparente leggerezza di *Ernesto* non c'è un'esaltazione della naturalità dell'esperienza, ma ancora una volta la registrazione di una sofferenza, di un'angoscia tremenda che attraverso lo sguardo del vecchio si riverbera sulle immagini lontane dell'adolescenza.

10.7.11. Giuseppe Ungaretti: la vita.

Alla fiducia di Saba nella capacità della parola di esprimere l'io e le cose, nel suo saper «cantare» direttamente la vita e i sentimenti, si oppone con GIUSEPPE UNGARETTI la ricerca di una forma poetica assoluta ed essenziale, a partire dal vuoto e dalla consunzione del linguaggio. La sua poesia prende origine da una constatazione dell'esaurimento di tutte le tradizionali possibilità della parola, si apre una strada a partire dal silenzio e dal «segreto»: e per questa via giunge a una esaltazione quasi mistica della parola, che scopre un nuovo rapporto con gli aspetti più preziosi e oscuri della tradizione. Ungaretti inserisce, per la prima volta in modo coerente e integrale, la poesia italiana entro le prospettive del *simbolismo* europeo (cfr. PAROLE, tav. 193); trovando un punto d'incontro tra avanguardia e tradizione, la porta a un pieno possesso della modernità, fino ad apparire il poeta «moderno» e novecentesco per eccellenza.

Un simbolismo
moderno

Anche le origini di Ungaretti sono decentrate rispetto all'orizzonte della cultura nazionale: egli non ha dietro di sé nemmeno un omogeneo retroterra cittadino (come era la Trieste di Saba), ma si forma in un crogiuolo di razze e di culture diverse, di esperienze internazionali dominate dalla letteratura e dall'arte francese dell'inizio del secolo. Nato, come Marinetti (cfr. 10.3.11), ad Alessandria d'Egitto, il 10 febbraio 1888, egli apparteneva a una famiglia emigrata dalla zona di Lucca: il padre, che gestiva un forno e lavorava come operaio al canale di Suez, morì in seguito a un infortunio quando egli aveva due anni. La sua passione per la poesia nacque negli anni della scuola e si sviluppò grazie a intense amicizie, nella vivacissima città egiziana: essenziale l'incontro, avvenuto nel 1906, con il conterraneo Enrico Pea, da poco emigrato in Egitto (cfr. 10.6.2), che lo avvicinò a tendenze di tipo anarchico. In difficoltà economiche, visse facendo vari mestieri. Nel 1912 si trasferì a Parigi, dove frequentò Apollinaire e vari artisti d'avanguardia: li conobbe anche Papini, Soffici, Palazzeschi, che lo invitarono a collaborare a «Lacerba» (cfr. 10.3.1), dove nel 1915 apparvero le sue prime poesie. Trasferitosi a Milano nel 1914, fu acceso interventista e all'entrata in guerra partì come soldato semplice nel 19° reggimento di fanteria: combatté sul Carso e durante questa dura esperienza compose le poesie apparse nel suo primo libretto, *Il Porto Sepolto*, fatto stampare a Udine nel dicembre 1916, a cura dell'amico Ettore Serra. Nella primavera 1918 il suo reggimento passò a combattere in Francia, nella Champagne: e alla fine della guerra egli rimase a Parigi, come corrispondente del giornale fascista «Il Popolo d'Italia» e poi come addetto all'ufficio stampa dell'ambasciata italiana. Nel 1919 usciva *Allegria di naufragi*; nel 1920 sposava Jeanne Dupoix, da cui ebbe i figli Ninon e Antonietto.

La formazione
internazionale

In Italia

Nel 1921 si trasferiva a Roma, per lavorare presso il Ministero degli Esteri. Dopo la vita giovanile irregolare e avventurosa, gli anni Venti rappresentarono per lui un ritorno all'ordine, sia dal punto di vista privato che da quello culturale: alla sua piena adesione al fascismo si accompagnò intorno al 1928 una vera e propria conversione religiosa. Svolgeva una varia attività in giornali e riviste

Ritorno
all'ordine

L'attività pubblica

italiani e francesi, compiva giri di conferenze in Italia e all'estero e otteneva riconoscimenti ufficiali di vario tipo. La sua fama di poeta raggiungeva il culmine con la pubblicazione, nel 1933, di *Sentimento del tempo*. Nel 1936, durante un viaggio nel Sud America, chiamato a insegnare letteratura italiana all'università di San Paolo del Brasile, decise di trasferirsi là con la famiglia, rimanendovi poi fino al 1942: questi anni furono amareggiati dalla perdita del fratello (1937) e da quella del figlio Antonietto (1939), eventi che trovarono eco nei versi de *Il dolore*, pubblicati in volume nel 1947. Rientrato in Italia nel '42, fu nominato accademico d'Italia e professore di letteratura italiana moderna e contemporanea all'università di Roma. Con il crollo del fascismo, seppe adattarsi al nuovo clima del dopoguerra, ponendosi come grande vecchio della letteratura italiana, rispettato e stimato da tutti, poeta ufficiale ma pronto a prestare attenzione e simpatia alla nuova letteratura e a ripercorrere con sapienza le forme più diverse della tradizione poetica. Oltre a pubblicare nuove raccolte e volumi, compì numerosi viaggi ed ebbe una intensa presenza nel mondo letterario: premi, conferenze, letture di poesia (che svolgeva con una sua dizione assorta e inconfondibile). La sua inesauribile vitalità fu turbata dalla morte della moglie, avvenuta nel '58. Festeggiato in tutto il mondo, dopo l'uscita nel 1969 della raccolta completa dei suoi versi, *Vita d'un uomo* (con un fitto apparato di note e varianti), compì un ultimo faticoso viaggio a New York all'inizio del 1970, e morì a Milano la notte tra il 1° e il 2 giugno di quell'anno.

Gli ultimi anni

10.7.12. Poetica e cultura di Ungaretti.

Simbolismo e autobiografia

La poesia di Ungaretti nasce nello stesso tempo da un senso di «avventura», e da un senso opposto di spaesamento, da un'adesione all'esperienza distruttiva delle avanguardie di inizio secolo e da una nostalgia per valori resistenti e costanti. Alla base della sua formazione c'è l'esperienza del grande simbolismo europeo (soprattutto francese): ma i rapporti con la cultura espressionistica degli anni che precedono la prima guerra mondiale arricchiscono il suo simbolismo di una forte esigenza autobiografica. Egli cerca una poesia sottile e ricca di sfumature che rechi le tracce di un'esistenza concreta, che sia anche immagine della «vita d'un uomo» (un uomo dotato, per giunta, di una vitalità aggressiva e invadente, in certi tratti addirittura «violento»).

«Un grido unanime»

Questa immagine di umanità deve però emergere dal silenzio e dal vuoto, in un «grido», che afferri il senso profondo, segreto, non definibile in termini razionali, della condizione naturale. Manca a questa ricerca autobiografica quella spinta polemica contro i valori sociali che caratterizza il vero e proprio espressionismo: la persona del poeta si presenta come «un grido unanime», una forza che raccoglie in sé il senso del tempo, i valori collettivi, lo spirito di un popolo. Per Ungaretti la poesia è testimonianza assoluta dell'uomo, ha in sé qualcosa di sacro che resiste a tutte le distruzioni e violenze della storia: in questa sacralità, l'individuo si fa voce di tutto un «popolo» (anche nella tragica condizione della guerra), cercando però di ridurre la parola all'essenziale, tro-

vando, per sé e per quel popolo, un nuovo linguaggio scarnificato ed essenziale, un linguaggio «moderno» che non ha nulla a che fare con quello della retorica dannunziana.

Tutta l'esperienza di Ungaretti è dominata da una poetica dell'analogia, che non subisce reali modificazioni, ma si definisce in due momenti e modi molto diversi. Un primo momento (che è quello dell'*Allegrìa* ed è limitato agli anni Dieci, anche se troverà echi e ritorni negli anni successivi) è caratterizzato da un'assoluta concentrazione linguistica, che riduce al minimo la parola e spezza all'estremo il ritmo del verso, fino a una insistente sillabazione: si hanno componimenti brevissimi (fino alla celebre *Mattina*, fatta dei due soli versi «M'illumino / d'immenso»), versi essenziali che sconvolgono ogni continuità metrico-sintattica, con una singolare dizione sincopata. Sparisce la punteggiatura e la parola lirica si isola nel suo nucleo primigenio, con una volontà di tipo «teatrale», che tende a esibirsi davanti a un pubblico esterno, per suggerirgli, con le sue continue sospensioni, sottili e sfuggenti sfumature.

Una poetica dell'analogia: la prima stagione

Un secondo momento (che si svolge negli anni Venti, approdando a *Sentimento del tempo*) è caratterizzato da un'espressione più ampia e distesa, che recupera le forme più eleganti, preziose, oscure della tradizione, ritorna in parte alla metrica tradizionale, guarda a supremi modelli di perfezione stilistica come Leopardi e soprattutto Petrarca. Il linguaggio non tende più a ridursi al minimo, ma si avvolge in complessi intrecci, tra suggestioni inafferrabili e immagini analogiche, che mirano a evocare qualcosa di «assente», a ruotare attorno a un valore sacro e misterioso, mai nominabile in modo diretto. Questo secondo momento porta Ungaretti alla scoperta del Barocco e a un uso barocco della tradizione e del linguaggio: tutto il linguaggio della letteratura universale si pone ora per lui come un immenso repertorio di analogie, uno sterminato campo di immagini e metafore che possono essere intrecciate, combinate, riecheggiate all'infinito. Il lavoro del poeta è il risultato di una interminabile manipolazione magica e sacrale delle forme che pullulano in quel campo immenso e prestigioso: è un'inchiesta su nuovi possibili segreti da scovare nei segreti rapporti che legano le parole, che alludono a una realtà profonda e inconfondibile. La parola recupera così in pieno il suo originario senso religioso, ritrova, al di là della consunzione dei linguaggi contemporanei, la continuità dei valori eterni dell'uomo.

La seconda stagione

La scoperta del Barocco

In questa poetica si inseriscono alcune prestigiose traduzioni, da Shakespeare, Góngora, Racine, Blake, Mallarmé, pubblicate in vari volumi nel corso degli anni. E molto vasta fu l'attività critica di Ungaretti, testimoniata da numerosissimi saggi, articoli, conferenze, e dagli stessi testi dei suoi corsi universitari: ritornando ancora alla sua nozione magica e sacrale della poesia, al nucleo della sua poetica più legato alla tradizione simbolista (ne costituisce una sintesi la premessa al volume *Vita d'un uomo*, intitolata *Ragioni d'una poesia*), questi scritti critici ritrovano in ogni tipo di poesia, con insistenza ossessiva, tutta una serie di segni segreti, di sottilissime rivelazioni, di tracce dell'«assenza». Più che come interventi sugli autori e i testi studiati, essi sembrano valere come accumulo di materiali per la sua poesia: e lo stesso tipo di interesse possono avere gli altri numerosi interventi culturali e le prose giornali-

Le traduzioni e gli scritti critici

stiche (si ricordi almeno il volume *Il deserto e dopo*, 1961, con prose di viaggio e di altro genere e traduzioni di poeti brasiliani).

In stretta aderenza alla sua poetica, Ungaretti concepisce tutta la sua opera come un campo di rapporti analogici, un intreccio di riscritture, correzioni, perfezionamenti, in cui senza fine viene evocato un valore profondo e segreto. In modo strenuo e paziente egli corresse e ricorresse i suoi testi, vedendo in quel lavoro, che lo portò ad accumulare varianti su varianti, una delle manifestazioni essenziali della sua stessa poesia: i significati profondi della parola poetica emergono per lui non tanto e non solo nei risultati finali, ma nel percorso compiuto per cercarli. Per questo la sua poesia, nel suo stesso farsi e trasformarsi, è in strettissimo rapporto con l'attenzione che la critica contemporanea presta alle varianti (cfr. TERMINI BASE 20) e alle fasi diverse del lavoro dei poeti: e si muove in una direzione del tutto opposta a quella di Saba, le cui correzioni mirano invece a restaurare un'immagine originaria e «diretta» della vita iniziale della poesia (cfr. 10.7.8).

Limiti dell'esperienza ungarettiana

La poetica e la poesia di Ungaretti appaiono come una sorta di apoteosi della poetica simbolista, da lui intesa come la forma «moderna» di rapporto col linguaggio poetico. In quest'apoteosi il simbolismo raggiunge il suo esaurimento e la sua morte, rischia di tradursi in una maniera, in una istituzione e in una convenzione: spesso l'affermazione del valore e della sacralità della parola poetica resta qualcosa di astratto e di programmatico, che la allontana da un'autentica capacità di conoscenza. E non è solo un caso se, dopo le prime esperienze, il simbolismo di Ungaretti si incontrò con le esigenze di ritorno all'ordine del primo dopoguerra e con un'adesione senza riserve al fascismo (e va ricordato che il fascismo di Ungaretti, a differenza di quello di altri scrittori, non fu nemmeno travagliato da tensioni critiche, da interne spinte contraddittorie).

10.7.13. Il primo Ungaretti: L'Allegria.

La raccolta

La raccolta *L'Allegria*, che costituisce il primo momento della poesia di Ungaretti (che, nella redazione finale, è segnata con le date 1914-1919), si articola in cinque parti (*Ultime*, *Il Porto Sepolto*, *Naufragi*, *Girovago*, *Prime*), formatesi in momenti diversi: dalle prime poesie apparse su «Lacerba» nel 1915 (e poi indicate come *Ultime*, perché considerate le ultime prima della vera poesia successiva), a quelle nate dall'esperienza della guerra nel Carso e pubblicate nella breve raccolta *Il Porto Sepolto*, apparsa a Udine in soli ottanta esemplari nel dicembre 1916 (cfr. 10.7.11), alle successive poesie di guerra raccolte insieme alle precedenti e a nuove poesie che annunciano già il secondo momento di Ungaretti (per questo indicate poi come *Prime* della nuova fase) nel volume *Allegria di naufragi*, pubblicato a Parigi nel 1921.

Le edizioni

La raccolta (dopo un'edizione del 1923 con il titolo *Il Porto Sepolto* e con prefazione di Mussolini) ebbe una serie di correzioni, rifacimenti ed edizioni diverse: ebbe il titolo definitivo *L'Allegria* in un'edizione del 1931 e raggiunse la forma definitiva solo in un'edizione del 1942. Nel 1919 Ungaretti aveva pubblicato anche una piccola raccolta in francese, *La guerre* (La guerra), con traduzioni, rifacimenti, svolgimenti di temi e motivi delle poesie de *L'Allegria*.

I primi componimenti, scritti tra il 1914 e il '15, mostrano come Ungaretti cercasse fin dall'inizio una concentrazione assoluta della parola: poche immagini essenziali portano qui il soggetto lirico a identificarsi con sfumature sottili del paesaggio, con il trascolorare, il perdersi, lo svanire delle cose. Ma è la guerra mondiale a spingere il poeta a un confronto lacerante tra il proprio io di uomo e di combattente e una realtà esterna ostile e minacciosa, in cui la distruzione bellica sembra identificarsi con l'estranea indifferenza della natura. La poesia è allora un modo per affermare comunque, nel vuoto minaccioso in cui si presentano le cose e il mondo, la dignità tragica di un destino umano e collettivo, come per riconoscere se stessi dopo il diluvio, dopo l'esaurimento di ogni norma e di ogni esperienza. La guerra appare qui qualcosa di assoluto, una necessità ineluttabile.

La guerra e la poesia

Nel paesaggio percorso dalle macchine belliche, nella violenza insieme biologica e artificiale che in esso si scatena, l'essere si ritrova allo stato nudo, è ridotto alla sua essenza, al grado zero della vita che coincide con quello delle aride pietre del Carso. In questo azzeramento dell'essere, l'io riafferma tragicamente la propria vitalità, insiste a cercarsi e a cercare valori segreti e inafferrabili (attraverso le analogie che sa trovare tra la sua stessa condizione e le diverse apparenze del paesaggio), ad attaccarsi a brandelli di illusioni che permettono la sopravvivenza («Ungaretti / uomo di pena / ti basta un'illusione / per farti coraggio»).

Azzeramento dell'essere

Lo stesso titolo *Il Porto Sepolto* (ricavato da una leggenda diffusa ad Alessandria su di un antico porto sepolto dalla sabbia) vuole alludere a «ciò che di segreto rimane in noi indecifrabile», alla funzione della poesia come scavo alla ricerca di un «nulla / d'inesauribile segreto». Il titolo *Allegria* (in modo più esplicito nella originaria forma *Allegria di naufragi*) allude a sua volta alla paradossale vitalità che si afferma in mezzo alla morte e alla distruzione, alla forza «allegra» della sopravvivenza nel vuoto e nel naufragio: e ciò tende a definire anche il senso della condizione «moderna», il residuo spazio vitale di una umanità che ritrova se stessa e il proprio valore nel nulla, nella distruzione e nello svuotamento di ogni valore.

Tragica vitalità

Questa poesia raggiunge i momenti di maggiore intensità quando registra più direttamente lo svuotamento dell'io, la sua riduzione a elemento del paesaggio bellico («Eccovi un'anima / deserta / uno specchio impassibile»): in questi casi l'uso dell'analogia mette l'io sullo stesso piano di quel mondo scarificato, in preda a una catastrofe, un mondo fatto di pietra corrosa e di macchine che distruggono («Ecco il mio cuore / che s'incaverna / e schianta e rintrona / come un proiettile...»). Qui si danno allora celebri componimenti come *Sono una creatura* e *I fiumi*. La scansione e la sillabazione sembrano connaturate allo stesso farsi della parola, che esiste solo in quanto frantumata, identificandosi col grado zero che l'universo sembra aver raggiunto: ma da essa si svolgono anche improvvisi ripiegamenti sentimentali e nostalgici (specie quando affiora il ricordo dell'Egitto, del mondo solare dell'infanzia) e momenti di assorta meditazione morale (in cui l'io fa di se stesso una sorta di emblema, e pretende di ricavare dalla propria esperienza un valore universale, quasi sacro,

Il paesaggio bellico

Ripiegamenti sentimentali

nella ricerca di una sintesi assoluta tra l'attimo e l'eterno).

La minaccia
del silenzio

Sullo sfondo desolato della guerra, *L'Allegria* prende vigorosamente atto del silenzio a cui la modernità pare condannare la parola poetica, del bisogno di scrollarsi di dosso tanto linguaggio consunto, e insieme della radicale solitudine e impotenza della parola di fronte a un mondo in cui la distruzione è un fatto naturale, connaturato al vivere stesso. La minaccia del silenzio non conduce Ungaretti a una critica della poesia e della storia, ma a una concentrazione della poesia in un punto assoluto, che sprigiona la sua forza da poche frantumate parole che affermano la tragica vitalità dell'io, della storia, dell'universo.

10.7.14. Sentimento del tempo e l'ultimo Ungaretti.

Verso forme
più distese

Nei componimenti successivi alla guerra (e già nell'ultima sezione dell'*Allegria*), un «nulla / d'inesauribile segreto» si offre a Ungaretti in forme meno scarnificate, più distese e composte. Egli si riallaccia di proposito alle varie tendenze per un «ritorno all'ordine» che dominano la cultura europea all'uscita dalla guerra: abbandona le soluzioni più audaci e appariscenti dell'*Allegria* (restaurando parzialmente versi tradizionali, come l'endecasillabo, e tornando anche alla punteggiatura); si immerge nell'immenso repertorio di forme e di immagini della poesia del passato. La sua nuova poesia si sviluppa nei testi che confluiscono poi nella raccolta *Sentimento del tempo*, apparsa nel 1933 e in forma ampliata nel 1936 (nel '43 apparirà la redazione definitiva, articolata in sette parti: *Prime, La Fine di Crono, Sogni e Accordi, Leggende, Inni, La morte meditata, L'amore*). La sua parola mira ora ad «approfondire lontananze», a muoversi verso verità e profondità assenti dalla percezione della vita comune. Due sono le esperienze di base a cui essa si riferisce: in un primo momento il fascino del Barocco e di Roma, città barocca per eccellenza, in cui il poeta sperimenta l'orrore del vuoto e il ricostituirsi vertiginoso dello spazio, in una violenta brama di creatività; in un secondo momento l'esperienza religiosa, legata alla «conversione», che lo mette più direttamente in rapporto con la suggestione della poesia religiosa medievale e barocca, per compiere un percorso di iniziazione, come in una pratica cerimoniale e rituale).

«Approfondire
lontananze»

Un linguaggio
analogico

Gli effetti analogici sono portati qui all'estremo, con tessuti di immagini trascoloranti l'una nell'altra, sovrapposizioni continue tra effetti sensoriali, audaci combinazioni tra gli aspetti più lontani dell'esperienza. Uno dei componimenti più caratteristici, *Le stagioni* (1920), suggerisce esplicitamente che questa poesia intende svolgersi come un «arcano dialogo» tra voci diverse ricavate dal fondo della natura: il gioco di voci confonde i rapporti tra il concreto e l'astratto, sommerge la parola sotto una invasione di metafore. L'«anima» ricava i più intricati «riflessi» da immagini di segreta e sfuggente sensualità, proietta se stessa in forme e figure del mito antico, riprende esemplari temi barocchi (e barocco è lo stesso motivo del «tempo», del suo scorrere minaccioso, che domina tutta la raccolta). Il lettore ha l'impressione di un ricamo perfetto intorno a segreti e a forme che tendono a nobilitare in modo astratto l'esperienza del presente, che ne nascondono i segni reali, le concrete lacerazioni (e anche per questo la poesia ermetica si sviluppò in primo luogo

proprio dai modelli di *Sentimento del tempo*). I componimenti migliori sono in realtà quelli in cui, pur nelle nuove forme più ampie e distese, la parola di Ungaretti si libera del peso di eccessivi riflessi e analogie, evita di muovere intorno a inafferrabili segreti, si interroga sulla nuda solitudine dell'uomo di fronte al male e alla morte, sulla vanità della propria voce e del proprio stesso esistere: si hanno così risultati assai alti, radicati nella nuda sofferenza di un «uomo ferito», come *La madre* (1930) e *La pietà*.

La solitudine
dell'uomo

La successiva poesia di Ungaretti approfondisce alcuni caratteri di *Sentimento del tempo*, senza aspetti di grande novità, in forme di perfezione assoluta, che hanno qualcosa di eccessivo e di sovraccarico, in una maniera splendida ma assolutamente chiusa in se stessa. La passione per l'analogia e per la metafora si allarga fino al tentativo di proiettare tutta la propria esperienza umana in un orizzonte mitico e simbolico, che riattraversa varie forme mitologiche, tra allusioni e segreti, seguendo lo schema del viaggio verso la «terra promessa», che per Ungaretti è viaggio insieme verso la fine (la morte e l'aldilà) e l'origine (il mondo dell'infanzia). A questo tentativo il poeta lavora a lungo, fin dagli anni Trenta, elaborando un poema, *La Terra Promessa* (le cui parti sono pubblicate in volume nel 1950), che procede per frammenti, restando incompiuto per la sua stessa ambizione di trasfigurare la natura «in motivi di riflessione metafisica sulle condizioni dell'uomo nell'universo» (notevole in questo senso il *Recitativo di Palinuro*, in cui il poeta si pone come «piloto vinto d'un disperso emblema»).

La Terra
Promessa

La poesia di Ungaretti ritrova una vera forza quando affonda più direttamente nell'esperienza personale: dalla sventura e dalla desolazione nasce la raccolta *Il Dolore*, pubblicata nel 1947, con poesie composte a partire dal '37 per la morte del fratello e soprattutto per quella del figlio, e con altre composte a Roma nel '44 durante i giorni dell'occupazione nazista. Qui, specialmente nelle poesie per la morte del figlio (e in modo assoluto nel frammentario diario in versi intitolato *Giorno per giorno*), il verso (soprattutto l'endecasillabo) si modula in un discorso disteso, accorato ed essenziale, costruendo un «amaro accordo» musicale, in cui le immagini analogiche appaiono come relitti minacciosi e inquietanti, residui di un'esperienza distrutta.

Il Dolore

In altre raccolte successive (*Un Grido e paesaggi*, 1952; *Il Taccuino del Vecchio*, 1960) e in brevi pubblicazioni poetiche (come i versi scambiati con la giovane poetessa Bruna Bianco, *Dialogo*, 1968, e la poesia scritta nel capodanno del 1970, *L'impietrito e velluto*) il vecchio Ungaretti mostra altri momenti di accesa vitalità: ma raggiunge risultati ancora molto alti quando si afferra al proprio dolore, risolvendo tutta la propria esperienza in una perdita e in un vuoto. In *Un Grido e paesaggi*, oltre a un testo che riprende in parte la tematica de *Il Dolore*, si distingue l'ampio *Monologhetto* composto alla fine del '51 per una trasmissione radiofonica. In quest'ultimo testo la parola ripercorre alcuni frammenti di realtà, evocando un viaggio in Corsica e ricordi del carnevale brasiliano, e vedendo tutta la vita trascorsa sotto il segno del mese natale del poeta, febbraio: nello snodarsi dei ricordi si riconosce un triste segno di vecchiaia, l'eco di un vuoto che nel cammino dell'esistenza si è cercato invano di colmare sotto le «maschere» della poesia. Ma in una terra in cui non c'è altro «che un barlume di vero / e il nulla della polvere», tra illusioni e «miraggi», si afferma ancora, come al tempo dell'*Allegria*, la resistenza di una vitalità, che si scopre assurda ma incoercibile.

Le raccolte
successive

Le «maschere»
della poesia

10.7.15. *Altre strade per una lirica moderna.*Scavare
nel linguaggio

Attraverso i risultati raggiunti da Ungaretti (e, in modo diverso, da Montale, cfr. il cap. 10.8) si diffonde, tra gli anni Venti e Trenta, il modello di una lirica che si impegna a scavare in profondità nel linguaggio, che si concentra sul proprio spazio interno, in una ricerca che rifiuta rapporti troppo immediati con la realtà, che si allontana dalla tensione autobiografica e moralistica che caratterizzava i poeti legati all'esperienza della «Voce». Questa condizione «moderna» comporta un nuovo rapporto con la contemporanea lirica europea, in cui la tradizione simbolista si era sviluppata verso una nozione di *lirica pura* e verso nuovi modi di accostarsi agli «oggetti».

L'ermetismo

Già nel corso degli anni Venti e poi in modo più ampio negli anni Trenta si rivela una nuova generazione di poeti impegnata in questa ricerca «moderna», che rifiuta ogni forma di comunicazione diretta, ogni immediatezza sentimentale, cercando invece la difficoltà e la concentrazione linguistica: si afferma una costellazione di esperienze, tra loro anche molto diverse, che si sogliono accomunare sotto l'etichetta generica di *ermetismo*. Questo termine sottolinea il carattere di chiusura e di difficoltà, quasi da iniziati (simile a quello dell'antico *ermetismo*, cfr. *PAROLE*, tav. 63), di questa poesia: si diffuse in seguito all'uso fattone in un libro del 1935, in un'accezione fortemente negativa, dal critico crociano Francesco Flora (cfr. 10.6.22). Nell'uso corrente esso passò a designare quasi tutta la nuova lirica italiana, con la sola eccezione di Saba: ed è stato variamente usato per Ungaretti, per Montale, e per molti altri poeti delle generazioni successive. Esso è giustificato dall'esigenza, rivelata da gran parte di questa poesia, di parlare un linguaggio completamente «altro» rispetto a quello corrente, di porsi fuori dalla stessa realtà sociale contemporanea, di sottrarsi all'orizzonte comunicativo dell'Italia fascista.

Altre esperienze

Ma un uso troppo ampio del termine *ermetismo* rischia di creare molti malintesi ed equivoci: sarà quindi preferibile limitarlo solo ai poeti che esplicitamente scelsero una comunicazione «chiusa», una ricerca di significati sottili e segreti, di mistero e di corrispondenze analogiche. Esso non andrà quindi usato in modo indiscriminato per tutta la nuova poesia che si afferma negli anni Trenta: sarà preferibile riferirlo soprattutto all'Ungaretti successivo a *L'Allegria*, a Quasimodo e a tutto il gruppo che accettò esplicitamente di definirsi come «ermetico» e che a Firenze costruì una vera e propria poetica comune sullo scorcio finale degli anni Trenta (cfr. anche 10.7.17). Altri poeti che operarono in quegli anni (e saranno ancora molto attivi nel dopoguerra) non possono essere assunti in modo troppo disinvolto sotto la generica etichetta di ermetismo.

Sergio Solmi

Tra essi SERGIO SOLMI, nato a Rieti nel 1899 e morto a Milano nel 1981, letterato non «professionista», che lavorò a lungo come bancario, rappresenta la più vigile coscienza critica della condizione «moderna»: amico di Montale fin dal 1917, egli ha accompagnato una essenziale produzione poetica con un lavoro di critico militante di eccezionale finezza e curiosità, attento sempre a sentire la letteratura come risposta a una condizione storica, a seguirne gli svolgi-

menti nella prospettiva di una razionalità aperta, che ha come maggiore punto di riferimento il grande Leopardi (oltre ai saggi sui contemporanei raccolti nel volume *Scrittori negli anni*, 1963, vanno ricordati i numerosi studi su Leopardi e su alcuni autori francesi). La sua poesia, in una misura metrica rigorosamente scandita, ricava dagli incontri e dalle occasioni dell'esistenza una sofferta meditazione intellettuale, una inquieta interrogazione sui destini individuali e collettivi, sull'«insufficienza» e le contraddizioni dell'esistere (i suoi scarni libri poetici vanno da *Fine di stagione*, 1933, a *Poesie*, 1950, a *Dal balcone*, 1968, fino alla raccolta *Poesie complete*, 1974).

LEONARDO SINISGALLI, nato a Montemurro, in Basilicata, nel 1908 e morto a Roma nel 1981, ingegnere elettrotecnico, impegnato in varie attività industriali, si rivelò come poeta sulla scia di Ungaretti nel 1936, ma ebbe un contatto assai stretto sia con Cardarelli che con il gruppo surrealista romano riunito intorno al pittore Scipione (cfr. 10.6.12), in cui si distinse, come poeta, anche il suo amico LIBERO DE LIBERO, nato a Fondi nel 1908, e morto a Roma nel 1981. La poesia di Sinisgalli tende a una lucida astrazione, a un disegno fermo e preciso, a un equilibrio chiuso e sicuro: lontana da sfumature segrete e inafferrabili, essa riduce il peso delle cose attraverso la figura dell'«ellissi», e predilige lo schema dell'epigramma, della definizione rapida e distillata di gesti e di forme. Sullo sfondo c'è il richiamo dell'infanzia e dell'originario mondo contadino, fissato come un «paese invariabile» (G. Contini); ma vi affiorano poi gli aspetti più diversi della vita e della cultura moderna. I libri essenziali di Sinisgalli appartengono alla prima fase del suo lavoro: *Vidi le Muse* (1943) raccoglie tutta la sua produzione precedente, dal 1931 al '42; seguono *I nuovi Campi Elisi* (1947), *La vigna vecchia* (1956), e una varia produzione sperimentale in cui si avverte il tentativo di collegare poesia e scienza e si provano le vie della prosa poetica, della riflessione pungente, dell'aforisma.

Leonardo
Sinisgalli

Va infine ricordata la milanese ANTONIA POZZI (1912-1938), una poetessa isolata, morta in giovanissima età, la cui raccolta postuma *Parole* (1939), vicina in parte all'ermetismo, è animata da un'essenziale aspirazione a «ridurre al minimo il peso delle parole» (E. Montale).

Antonia Pozzi

10.7.16. *Salvatore Quasimodo.*

La poesia del siciliano SALVATORE QUASIMODO, che sembra organizzare in un vero e proprio repertorio i «modi tipici del minore simbolismo francese» (P.V. Mengaldo), offre quella che a lungo è stata l'immagine più corrente della lirica italiana novecentesca.

Un repertorio
della tradizione
simbolista

Nato a Modica nel 1901, Quasimodo visse in varie città d'Italia, svolgendo lavori diversi. A Firenze fu in contatto con l'ambiente di «Solaria» (per le cui edizioni pubblicò nel 1930 la sua prima raccolta, *Acque e terre*). Dal 1934 fu a Milano, dove insegnò nella scuola media e svolse una varia attività pubblicistica, particolarmente intensa nel dopoguerra, quando egli fu su posizioni democratiche e di sinistra e la sua fama di poeta si affermò in modo notevole, fino all'assegnazione, nel 1959, del premio Nobel per la letteratura. Morì a Napoli nel 1968. Fin dalla prima raccolta e da quelle che ne ripresero i caratteri in modo più nitido (*Oboe sommerso*, 1932; *Erato e Apollion*, 1936, riunite tutte nel 1942

La vita

Una liricità
del paesaggio
e del mito

nel volume *Ed è subito sera*), la poesia di Quasimodo si riconosce per una assorta interrogazione del paesaggio, per una continua immersione nelle sfumature inafferrabili, segrete e misteriose della natura, nelle sue forme eterne e insieme sfuggenti, radicate in un indecifrabile passato arcaico. Su queste forme naturali si sovrappongono riferimenti al mito e alla sua sacralità (ritrovata nel fondo greco della Sicilia). Dalle più varie analogie sprigiona una musicalità avvolgente e insistente, che fa ancora pensare a D'Annunzio (il cui modello resiste fortemente in Quasimodo, anche se scarnificato e ridotto all'essenziale). Su tutto si impone con insistente rilievo un io lirico, che ama navigare tra le forme, pensoso e atteggiato, sentendo respirare e «dolorare» in sé il mondo, partecipando al «sapere» delle cose, consolandosi e umiliandosi in esse, identificandosi con il loro nascere e il loro morire («in me si fa sera: / l'acqua tramonta sulle mie mani erbose»; «così lieve son fatto, / così dentro alle cose / che cammino coi cieli»).

L'io
e il «sapere»
delle cose

L'ultima
produzione:
ermetismo
e neorealismo

Quasimodo sembra voler trasmettere una sorta di quintessenza assoluta e senza tempo, mitica e sacrale della liricità; e ciò è evidente anche nelle sue versioni dei *Lirici greci* (1940), che furono seguite da un vario lavoro di traduttore. Nel dopoguerra, di fronte alla mutata situazione politica, il poeta si sentì chiamato ad arricchire la propria poesia con una attenzione alla realtà sociale, nell'ambizioso proposito di collaborare, con i valori eterni della parola, a «rifare l'uomo» (ricordiamo le raccolte *Giorno dopo giorno*, 1946; *La vita non è sogno*, 1949; *La terra impareggiabile*, 1956): ma i risultati furono modesti e contribuirono piuttosto a creare un rapporto diretto tra quella scrittura di tipo ermetico, assorta e sacrale (legata a una rivendicazione umanistica del valore supremo della poesia), e gli orizzonti del neorealismo (ma cfr. 11.2.19).

10.7.17. L'ermetismo a Firenze.

Etica e religiosità

Un vero e proprio gruppo «ermetico» (cfr. 10.7.15) si formò a Firenze nella seconda metà degli anni Trenta, con l'elaborazione di una poetica che si rifaceva direttamente alla grande tradizione simbolista europea. Per la maggior parte degli esponenti di questo gruppo furono fondamentali una inquietudine religiosa e una tensione morale, maturate nell'ambito del cattolicesimo militante, e in particolare intorno alla rivista «Il Frontespizio» (cfr. 10.6.10): oltre a quella del cattolicesimo tradizionalista, in un intreccio di rapporti ed esperienze, essi sentirono la suggestione della «modernità» di «Solaria», delle riviste che la seguirono e delle stesse tensioni contraddittorie del fascismo di sinistra. Tra i poeti più vicini, i punti di riferimento essenziali furono dati da Ungaretti, da Quasimodo, dal mistico e religioso Onofri; l'attenzione alle contemporanee culture straniere (specie per il contributo di due critici come CARLO BO, nato nel 1911, e ORESTE MACRÌ, nato nel 1913) permise inoltre di guardare ad alcune delle più vitali esperienze europee di quegli anni, come il surrealismo e il nascente *esistenzialismo* (cfr. PAROLE, tav. 251).

La scelta di un stile difficile, chiuso nella ricerca dell'analogia, nell'approfondimento di un'inquietata ma segreta esperienza interiore, costituì per gli er-

La lezione
di «Frontespizio»
e «Solaria»

metici fiorentini una risposta alle difficoltà e alle contraddizioni della situazione presente: si legò all'aspirazione a una religiosità non compromessa con l'universo politico, «pura» nelle sue motivazioni esistenziali. Il rifiuto dell'impegno diretto nella vita sociale, di cui gli ermetici furono variamente accusati in seguito, in quel momento segnò un profondo distacco dalla cultura fascista: e vari del resto furono gli scambi tra gli ermetici e altri giovani intellettuali di estrazione non cattolica, che allora operavano in Firenze, e che maturarono posizioni antifasciste, come Bilenchi, Vittorini, Gatto, Pratolini.

Distacco
dalla cultura
fascista

Maturato sulle pagine del «Frontespizio», il gruppo di base dell'ermetismo fiorentino si staccò dalla rivista cattolica nel 1938, dopo la pubblicazione del saggio di Carlo Bo, *Letteratura come vita*, un vero e proprio manifesto ideologico, in cui si propugnava una letteratura «come eterno confronto della nostra anima con il senso totale della verità», identificando il tempo della poesia «nel mistero», la sua esperienza «nell'ansia, nell'aspettazione di una verità». I fuoriusciti dal «Frontespizio» trovarono ospitalità su altre riviste fiorentine, tra cui «Campo di Marte» che, nella sua breve vita, assunse quasi la fisionomia di rivista ufficiale dell'ermetismo (cfr. ancora 10.6.10). Pur con posizioni diverse, si affermò così una poesia in cui il gusto della sfumatura sottile si svolgeva, in modi assorti e inquieti, in un linguaggio pieno di allusioni, trasalimenti, segreti, sospensioni, interrogazioni: l'oscurità, tra foreste di simboli e lampi di analogie, si poneva essenzialmente come una scelta d'esistenza e di coscienza.

Letteratura
come vita

L'oscurità
come scelta
esistenziale

Solo in parte può essere considerato vicino a questo gruppo il più anziano Betocchi, uno degli animatori del «Frontespizio», che darà i suoi risultati poetici più alti nel dopoguerra; mentre soluzioni di tipo nuovo e diverso, partendo da questa esperienza ermetica, troverà più tardi il più giovane Luzi (ma di Betocchi e di Luzi si parlerà in 11.4). Rappresentano più direttamente i caratteri originari dell'ermetismo fiorentino, oltre a Gatto (su cui cfr. il par. seguente), poeti come LUIGI FALLACARA (1890-1963), ALESSANDRO PARRONCHI (nato nel 1914), PIERO BIGONGIARI (nato nel 1914), attivo quest'ultimo anche come critico (insieme ai già ricordati Bo e Macrì egli porta anche nella critica il gusto ermetico dell'allusione, della sfumatura sottile, del turbamento esistenziale, dell'oscurità al limite dell'indecifrabile).

Alcuni poeti

10.7.18. Alfonso Gatto.

Nato a Salerno nel 1909, ALFONSO GATTO visse cambiando continuamente mete e spostandosi tra città diverse, senza raggiungere mai una vera stabilità, fino alla morte avvenuta presso Grosseto in un incidente stradale nel 1976. Militante antifascista, subì sei mesi di carcere nel 1936 e partecipò attivamente alla Resistenza, rimanendo vicino fino al '51 al partito comunista; svolse anche una varia attività di pittore. Nella sua esperienza poetica (inaugurata nel 1932 col volumetto *Isola*, seguito nel 1937 da *Morto ai paesi*) l'adesione all'ermetismo rappresenta un fatto spontaneo e naturale, motivato da una disponibilità a seguire libere analogie tra le immagini più varie, con una musicalità tenera e sospesa, libera da ogni troppo stretto vincolo strutturale. Convinto nel valore «sacro» della voce poetica, egli si muove con libera curiosità tra le svariate forme della vita: una vena di malinconia, sospesa a un «labile suono», in alcuni momenti sfiora leggeri toni melodrammatici, in altri dà luogo a giochi di associazioni verbali simili a quelli del surrealismo. In lui domi-

La vita

Dall'ermetismo
al neorealismo