

«Con lo stupore di chi vede il vero»

**Umberto Saba nei *Poeti del Novecento*
di Franco Fortini**

Donatello Santarone

Nella storia-antologia-saggio di Franco Fortini, *I poeti del Novecento*, uscito nel 1977 nella Letteratura Italiana Laterza diretta da Carlo Muscetta e ristampato nel 2017 in occasione del centenario della nascita del poeta fiorentino-milanese,¹ troviamo un solo poeta al quale è dedicato un intero capitolo: Umberto Saba.

Questa scelta ne consacra la centralità e la particolarità nella poesia italiana del Novecento: «un'opera di poesia eccezionale e solitaria» (p. 74). Si trattò per Fortini di un riconoscimento lungo e sofferto, come è testimoniato dalla lirica di tonalità domestico- naturale dedicata al poeta triestino in *Composita solvantur*, ultima raccolta poetica pubblicata pochi mesi prima della morte avvenuta nel 1994.

La riportiamo per intero segnalando che gli ultimi due versi in corsivo (riferiti alla poesia) sono di Saba dalla poesia *Carmen* della raccolta *Trieste e una donna*.

Saba

La mattina di luglio

¹ F. Fortini, *I poeti del Novecento*, a cura di D. Santarone, con un saggio introduttivo di P.V. Mengaldo, Roma, Donzelli, 2017. D'ora in poi *PdN*.

e a volo l'acqua della manichetta
va su gradini e foglie
e là di certo contenta mia moglie
allegra agita lo scintillio...

Va la memoria ad un verso di Saba.
Me ne manca una sillaba. Per quanti
anni l'ho male amato
infastidito per quel suo delirio
biascicato, per quel rigirò
d'esistenza...

E ora che riposano
il suo libro e il mio corpo
indifferenti
come un sasso o una pianta
o una invincibile ombra nel bosco
(nel vuoto il sole s'avventa
e un'iride ne grida) riconosco
con lo stupore di chi vede il vero
lunga la poesia, lungo l'errore.

*Parevi stanca, parevi ammalata
ma t'ho riconosciuta, io che t'ho amata.*

Dietro il «delirio biascicato» e il «rigirò d'esistenza» dell'autore del *Canzoniere*, dietro l'«abisso» di una personalità nevrotica e così testardamente anacronistica, Fortini riconosce infine, con incredula e quasi inattesa meraviglia («lo stupore»), la verità dei versi di Saba. Un vero e proprio riconoscimento («riconosco», v. 18, «t'ho riconosciuta», v. 22) di una poesia (e di un'altra linea della lirica italiana ed europea), che sembrerebbe aver agito in Fortini sempre sotteraneamente o lateralmente in confronto ad altri poeti – Brecht, Montale, Sereni – pienamente riconosciuti e richiamati. E sembrerebbe che solo attraverso la distanza della morte, in cui corpo e libro divengono sassi muti e «indifferenti», il poeta riesca a far parlare l'aulica e antimoderna poesia sabiana.

Ricordiamo, inoltre, che fu Carlo Muscetta ad insistere perché fosse riservata nell'antologia un'adeguata visibilità a poeti come Umberto Saba. Lo stesso Muscetta lo ricorda nell'introduzione ad una sua scelta del *Canzoniere*:

Se devo esser sincero, proprio di questa grandezza non ero del tutto convinto. E non ero certo il solo. Ho dovuto leggere e rileggere il *Canzoniere* decine di volte, come ho fatto solo per Petrarca, Baudelaire, Leopardi, Belli. Poi me ne sono a tal punto persuaso, che per la *Letteratura italiana* di Laterza non avrei affidato il capitolo sulla poesia del Novecento a Franco Fortini, se egli non mi avesse dato garanzie di parlarne come poi ha fatto: innanzi tutto smettendo la convenzione triadica (Ungaretti, Montale, Saba) ripetitiva e sbagliata non meno dell'altra (Carducci, Pascoli, D'Annunzio), e poi liquidando i pregiudizi critici correnti e costanti a deprimere Saba.²

Ci sembra opportuno ricordare qui anche Vittorio Sereni, il quale dedica nel 1965, nella raccolta *Gli strumenti umani*, un commosso ritratto all'ormai affermato poeta triestino capace insieme di parlare di sé e degli altri e fermato in un fotogramma milanese di indignazione politico-morale in seguito alla sconfitta del Fronte popolare delle sinistre alle elezioni del 18 aprile 1948 che consegnerà per quarant'anni la guida del paese al centrismo atlantico della Democrazia Cristiana.

Saba

Berretto pipa bastone, gli spenti
oggetti di un ricordo.
Ma io li vidi animati indosso a uno
ramingo in un'Italia di macerie e polvere.
Sempre di sé parlava ma come lui nessuno
ho conosciuto che di sé parlando
e ad altri vita chiedendo nel parlare
altrettanta e tanta più ne desse
a chi stava ad ascoltarlo.
E un giorno, un giorno o due dopo il 18 aprile
lo vidi errare da una piazza all'altra
dall'uno all'altro caffè di Milano
inseguito dalla radio.
“Porca – vociferando – porca”. Lo guardava
stupefatta la gente.
Lo diceva all'Italia. Di schianto, come a una donna
che ignara o no a morte ci ha ferito.

² C. Muscetta, *Saba triestino d'Europa*, in U. Saba, *Antologia del «Canzoniere»*, Torino, Einaudi, 1987, p. VI.

Ma quali sono i motivi distintivi della poesia di Saba messi in rilievo nell'antologia fortiniana, la quale, vogliamo sottolinearlo, è un vero e proprio *libro d'autore* in cui Fortini fa i conti con la tradizione del Novecento? Proveremo ad indicarne alcuni partendo dalle parole-concetto, dalle locuzioni analitiche disseminate nel capitolo e talvolta nascoste o mimetizzate nelle note alle singole poesie, note che spesso contengono, in una sorta di "sottovuoto spinto", alcuni tra i giudizi più fulminanti del critico. D'altronde la scrittura didattica, esplicita, divulgativa, asciutta e sintetica della nota a pie' di pagina si presta bene all'attitudine critica di Fortini che nelle sue pagine spesso ricorre a concentrate formule critiche, a ellissi interpretative, a giudizi netti e taglienti.

«Difficoltà» o «ingannatrice facilità» nella lettura del *Canzoniere* determinate dal suo «manifesto carattere autobiografico» (*PdN*, p. 59): è questo *l'incipit* del capitolo (e sarà anche *l'explicit*) che mette in guardia da una lettura immediata e cantabile dei testi di Saba dove l'evento biografico nasconde sempre contraddittorie pulsioni e allusioni a contesti umani, culturali, storici e sociali più ampi ma sempre mimetizzati da un io apparentemente solo irrelato e straripante. Qui Fortini sembra voler dire che la forma poetica della tradizione consente a Saba di non scadere in un narcisismo asfittico e autoreferenziale, in un "io" assoluto. C'è infatti, scrive l'autore dei *Poeti del Novecento* con il suo consueto ribaltamento dialettico, un altro narcisismo che è «la fonte della poesia» e che trae nutrimento dall'«amore per un sé sfuggente e nascosto» (*PdN*, p. 20). A questo si aggiunga, ricorda Fortini, «la condizione periferica» di questo poeta e «la sua differenza e distanza dalle correnti più visibili del nostro Novecento». È questa una condizione del tutto particolare della Trieste multiculturale di inizi Novecento, di una città di confine di un impero multietnico, quello austroungarico, una città portuale e mercantile fatta di tedeschi, austriaci, italiani, sloveni, greci, ebrei che determinarono «una sorta di microclima estremamente favorevole alla letteratura».³ Una città mitteleuropea, ricorda Fortini, dove arriva da Vienna la psicoanalisi poco diffusa nel resto d'Italia. E dove Edoardo Weiss, allievo di Freud, tenne Saba in analisi. Tutto ciò è così centrale per il poeta triestino, al punto che Fortini sostiene essere la psicoanalisi uno schema interpretativo totalizzante del mondo a

³ S. Carrai, *Saba*, Roma, Salerno Editrice, 2017, p. 9.

discapito di altre dimensioni della conoscenza umana: «il quadro delle sue referenze culturali [...] non era davvero troppo largo» (*PdN*, pp. 69-70). Qui possiamo leggere un giudizio limitativo dell'autore dei *Poeti del Novecento*, specie quando scrive che l'orizzonte storico-culturale sabiano è «privo di latitudine e persino di dubbi fecondi» (*PdN*, p. 74), volendo alludere alla visione del mondo e alla densità filosofica del «pensiero poetante» di Saba. «Nel divino per me milleottocento», scrisse l'autore del *Canzoniere*, richiamando, ad esempio, i suoi amati Manzoni e Leopardi (anche se quest'ultimo, scrive Fortini, «ha offerto a Saba alcuni schemi formali ma non ha nessun altro rapporto con lui», *PdN*, p. 60). Certo se confrontiamo la profondità filosofica e morale dei due classici del nostro Ottocento con quella di Saba, il confronto non regge. Ma forse la psicoanalisi si offre a Saba ricca di implicazioni filosofiche, morali, culturali in senso lato, addirittura «religiose» (sempre naturalmente nel modo laico con cui Saba assume la religione), implicazioni che andrebbero tenute in gran conto per la loro profondità. Al di là dei grandi del passato, nelle parole di Fortini è presente un sottinteso confronto con altri poeti europei del Novecento – Brecht, Machado, Eluard, Garcia Lorca, Auden, Esenin, Pasternak e altri – che hanno accompagnato all'altissimo magistero formale della poesia una altrettanto alta consapevolezza storico-politica di cui, secondo Fortini, Saba faceva difetto. A me sembra un giudizio parzialmente vero e non estendibile a tutta la poesia di Saba che spesso conosce, ad esempio, le corde dell'invettiva epigrammatica contro il fascismo e «il nero prete» (cioè il centrismo democristiano del secondo dopoguerra) o offre un'eloquente rappresentazione, detta con «tonalità sapienziana» (*PdN*, p. 69), del dramma della guerra e del possibile riscatto delle forze del movimento operaio come in *Teatro degli Artigianelli*, o ancora sperimenta l'ironia acuminata e profonda di chi, rivolgendosi ad un giovane comunista, gli propone la grazia e il canto di un canarino, simbolo di una minimalità animale altrettanto importante della dimensione storico-politica dell'impegno sociale.

La condizione di frontiera della cultura di Umberto Saba, nota Fortini, concorre a determinare la presenza nella sua poesia di «arcaismi linguistici», «metrica tradizionale», «fedeltà alla rima», i quali però divengono «un punto di forza» per lo svolgimento del suo «romanzo autobiografico» fatto «di sentimenti e di oggetti» (*PdN*, p. 60). Un romanzo autobiografico che vuole interrogarsi sull'umanità della vita senza la magniloquenza dannunziana, che prende a modello l'«onestà»

di Manzoni,⁴ che vuole restituire alla poesia la capacità di sentire e di condividere, secondo un precetto che è anche di Bertolt Brecht quando scrive che «tutte le arti contribuiscono all'arte più grande di tutte: quella di vivere»,⁵ o di T.S. Eliot, il quale afferma che «la poesia non può discostarsi troppo dalla lingua quotidiana che noi stessi parliamo o sentiamo parlare. La poesia non può perdere il contatto col mutevole linguaggio dei comuni rapporti umani». ⁶ Come dirà lo stesso Saba: «M'incantò la rima fiore/amore, / la più antica difficile del mondo» (*Amai*, 1947). Anche di fronte alle esperienze poetiche delle avanguardie e al versicolo lapidario del primo Ungaretti, Saba si mantiene fedele a questo suo programma di poeta (fintamente) attardato.

Come ha scritto Carlo Muscetta,

la poetica della parola sillabata sui suoi fonemi non incantò mai Saba ad un'imitazione. Sempre nei suoi versi, nei nuovi come nei precedenti, i valori musicali dei fonemi sono subordinati alla nuda, chiara semanticità della parola, e la parola quasi mai eccezionale, sempre semplice ed ovvia, è subordinata al ritmo che le dà spicco e la rinnova, e il ritmo è docilmente piegato all'esigenza dell'intero discorso che governa il canto e lo modula nel lento sviluppo da inversioni e da incisi, e lo fa indugiare nelle pause degli *enjambements* che per la repentina dolcezza sono piuttosto amoroze esitazioni sulle immagini, calmi rintocchi sulle rime.⁷

In Saba quindi, scrive Fortini, «non c'è alcun atteggiamento eroico, nessuna interrogazione del mistero; la cultura germanica che si disegna dietro Saba non è quella del decadentismo e del simbolismo bensì quella tardoromantica, ad esempio, di un Heinrich Heine, che (come Carlo Muscetta ha messo in evidenza) era stato un lievito anche per altri poeti del secondo Ottocento italiano. Quell'anacronismo è insomma una scelta stilistica» (*PdN*, p. 60).

⁴ «Egli [D'Annunzio] si ubriaca per aumentarsi, l'altro [Manzoni] è il più astemio e il più sobrio dei poeti italiani»; *Quello che resta da fare ai poeti* [1911], in U. Saba, *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, con un saggio introduttivo di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 2001, pp. 674-675.

⁵ B. Brecht, *Scritti teatrali*, trad. it. di E. Castellani, R. Fertoni, R. Mertens, Torino, Einaudi, 2001, p. 17.

⁶ T.S. Eliot, *Sulla poesia e sui poeti*, trad. it. di A. Giuliani, Milano, Garzanti, 1975, p. 26.

⁷ C. Muscetta, *Saba triestino d'Europa*, cit., p. XLV.

A questo punto l'autore presenta la prima delle sette poesie antologizzate, *Città vecchia*, in cui gli «umili» di Trieste sono «pretesti di riflessioni e di passione, di piacere e di dolore» (p. 61). Come ha notato Stefano Carrai,

il pur controverso rapporto tra l'io e la città non si svolge nei termini impostati da Baudelaire e da lui trasmessi a scapigliati e simbolisti. La città affollata non è per Saba il luogo per eccellenza dell'inumanità e della spersonalizzazione, ma, al contrario, della multiforme umanità, da cui estraniarsi in omaggio alla propria diversità oppure [...] nella quale calarsi e immedesimarsi sì da illudersi di essere come ogni altro essere umano.⁸

Questa volontà di condivisione con gli «altri», in particolare con il «popolo» costretto ad essere «detrito», in una condizione di privazione e miseria da cui però emerge una purezza ed una umanità autentiche, si accompagna in Saba alla scoperta di un trauma originario.

«L'idea – scrive Fortini – che il poeta Saba si fa di se stesso è, per un lato, quella di un uomo come tutti gli altri, che non ha né gusti né desideri eccezionali e che aderisce ai piaceri e ai doveri del suo ceto, quello della piccola borghesia commerciante di una città fondata sulla eticità del lavoro e sul piacere di vivere; per un altro lato, egli ha creduto di scoprire una ferita dolorosissima, una situazione di sofferenza, celata nell'inconscio, determinata dai traumi d'infanzia (il rapporto con la madre), ma anche universale come il peccato originale e legata alla “brama”, sostantivo che per Saba è la versione letteraria del termine freudiano di *libido*» (PdN, p. 62). E su questa «ferita dolorosissima»⁹ Fortini ci offre un esempio del suo metodo critico in una nota, commento esemplare di una poesia esemplare, *Il torrente*, dove il critico ricorre ad una meticolosa analisi stilistica per mostrarci la «densità patetica» della polarità piacere/repressione su cui si fonda la poesia. Riportiamo integralmente testo e nota per consentire al lettore di comprendere il commento di Fortini.

⁸ S. Carrai, *Saba*, cit., p. 104.

⁹ «Dolore è per lui la diffusa e generica dolenza del vivere, la pena che accompagna ogni momento dell'esistenza, la “serena disperazione” ch'egli stesso dice di aver cantata», così Fortini nel 1957 commentando la poesia di Saba *Principio d'estate* (in F. Fortini, *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974, p. 85).

Il torrente

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

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

Sulla tua sponda lastricata l'erba
cresceva, e cresce nel ricordo sempre,
sempre è d'intorno a te sabato sera;
sempre ad un bimbo la sua madre austera
rammenta che quest'acqua è fuggitiva,
che non ritrova più la sua sorgente,
né la sua riva; sempre l'ancor bella
donna si attrista, e cerca la sua mano
il fanciulletto, che ascoltò uno strano
confronto tra la vita nostra e quella
della corrente.

Poesia esemplare del Saba di *Trieste e una donna* (1910-12); pochi endecasillabi appena pausati da due settenari e da due quinari. Il torrente lungo il quale il ragazzo era accompagnato dalla madre (che confrontando sentenziosamente la vita umana alla sorte dell'acqua corrente infondeva nel bimbo austerità e tristezza) è qui un simbolo (ma anche un'allegoria) rivissuto nel ricordo. Fin dal v. 1 si parla infatti del *mito* che aveva trasformato in *avventuroso* il torrentello che, nella realtà, è *povero*; e la similitudine col *corso* del *pensiero* è apertamente dichiarata. La densità patetica è data dall'antitesi di due presenze femminili, quella che si concentra nel nesso di aggettivi *nudi-pericolosa-*

gaia, e cioè la *lavandaia*, una immagine (quale che fosse l'intenzione cosciente del poeta) di libertà e di piacere, di *forte* e *bello*; e quella, antitetica alla prima, del sacrificio, della disillusione (e repressione) rappresentata dalla madre, e dalla sera del sabato (che il verso di Leopardi ha connotato di oscure premonizioni ma che forse qui si presenta non come inizio ma come fine di un giorno festivo, il sabato ebraico). Il centro emotivo della poesia è spostato verso la negatività, fin dai vv. 4 (*cose immonde*) e 5 (*ansia*), e si rivela nelle ripetizioni lente dei vv. 18-20 (*cresceva, e cresce [...] sempre, sempre, sempre* e, ancora al v. 23, *sempre*). I luoghi lessicali e ritmici di una tradizione (il *margin* fiorito, il *cor d'ansia mi stringi*, l'*avverso mare*) ridotta a convenzione da libretto di opera lirica hanno il compito di distanziare la violenza patetica. Si veda come i periodi sono costruiti nel rispetto dei nessi razionali, con il gioco delle relative e delle subordinate, fino agli «enjambements» degli ultimi cinque versi che debbono solo alle rime e agli arcaismi (*ancor bella, fanciulletto*) il tremito patetico della forma dimessa, in cui la prosasticità è spinta sino all'ironia (*uno strano / confronto*). (PdN, pp.62-63)

Insieme a *Il torrente* vogliamo documentare il metodo critico di Fortini riportando un'altra poesia di Saba, *Cucina economica*, nella quale la dimensione psicologica della doppia origine biografica s'intreccia alla dimensione socio-storica con quel finale magniloquente – «al popolo in cui muoio, onde son nato» – che Fortini acutamente interpreta «come luogo simbolico del superamento dell'individualità» (PdN, p. 65).

Cucina economica

Immensa gratitudine alla vita
che ha conservate queste care cose;
oceano di delizie, anima mia!

Oh come tutto al suo posto si trova!
Oh come tutto al suo posto è restato!
In grande povertà anche è salvezza.
Della gialla polenta la bellezza
mi commuove per gli occhi; il cuore sale,
per fascini più occulti, ad un estremo
dell'umano possibile sentire.

Io, se potessi, io qui vorrei morire,
qui mi trasse un istinto. Indifferenti
cenano accanto a me due muratori;
e un vecchietto che il pasto senza vino
ha consumato, in sé si è chiuso e al caldo
dolce accogliente, come nascituro
dentro il grembo materno. Egli assomiglia
forse al mio povero padre ramingo,
cui malediva mia madre; un bambino
esterrefatto ascoltava. Vicino
mi sento alle mie origini; mi sento,
se non erro, ad un mio luogo tornato;

al popolo in cui muoio, onde son nato.

Questa poesia vive su due registri: uno, esclamativo, è di rapimento per un'occasione di conferma e di ritorno (i primi cinque versi e, in forma più ragionata, i vv. 9-12); l'altro è quello che nomina esseri e cose (vv. 13-7). Nell'ultima parte la realtà circostante (il *vecchietto*) è scoperta come la causa della *delizia*, della *bellezza*, del *sentire*: in quella si sovrappongono velocemente i riferimenti alle età dell'uomo (e del poeta), alla tragedia dell'inconscio e a quella familiare dell'autore (*vecchietto*, *nascituro*, *grembo materno*, *padre*, *mia madre*, *bambino*). È un ritorno ad una pregressa identità; e dunque, per accentuare il *mio* del v. 22 con la cesura, il poeta accetta anche l'opacità di quel *se non erro*. L'identità come beatitudine non è solo nella certezza che *tutto al suo posto è restato*: è nell'accettazione delle contraddizioni (*gratitudine alla vita e: qui vorrei morire [...] muoio [...] son nato*). Una continua contraddizione sostiene i ventitré versi: quella fra la tonalità esaltata, enfatica, fatta di iterazioni (*Oh come [...] Oh come [...] Io [...] io qui [...] mi sento [...] mi sento*) e la tonalità esplicativa e ragionativa, capace di spingersi, nel dimesso, fino al burocratico *ha consumato*. La parola *popolo* finalmente – come luogo simbolico del superamento dell'individualità – compare, col suo «pathos» ottocentesco, come la definizione sintetica di quanto prima era stato detto *gratitudine*, *salvezza*, *istinto*, *origini*.

Non è possibile dar conto di tutte le argomentazioni presenti nel capitolo, delle innumerevoli “giunture” dei ragionamenti di Fortini, né di alcuni altri acuti commenti in nota, come quelli dedicati, ad

esempio, alle poesie *Dico al mio cuore...*, alla *Sesta fuga* (tanto amata da Montale) o al *Vecchio e giovane*.

Proviamo, pertanto, a tornare sulla dimensione psicologica (la «doppia origine biografica», «una malattia che traluce dietro la salute lirica»; *PdN*, p. 64) che Fortini ha rilevato e che, tuttavia, egli considera non sufficiente per una piena comprensione del poeta triestino. È qui, infatti, che il critico marxista dotato di una non comune attrezzatura stilistica, di una sensibilità verso la lingua della poesia (dove il poeta in proprio ha una sua non secondaria rilevanza) e sempre attento a recepire gli orientamenti più stimolanti della critica contemporanea, cerca il nesso tra dimensione individuale e dimensione collettiva, tra comunicabilità e letterarietà, tra «contenuti tematici e apparenze istituzionali» (*PdN*, p. 66), ricordando che a proposito della poesia di Saba si è parlato di «rappresentazione epico-lirica del mondo e di poesia classica perché capace di passare dall'interpretazione della realtà comune a quella della vita solitaria e viceversa» (*PdN*, p. 67). Il significato del realismo di Saba è così inquadrato da Fortini in una prospettiva ricca e poliedrica in cui viene evocata la centralità dell'universo umano e animale della sua poesia fino alla perentoria affermazione secondo la quale «come per nessun altro poeta del nostro tempo, la tribù umana esiste per lui e occupa tutto intero l'orizzonte» (*PdN*, p. 70). Ed è questo, crediamo, il cuore della singolarità del poeta triestino che lo fa diverso da quasi tutta la poesia novecentesca, ma che vuole però, ci ricorda Fortini,

rivelare (e compiangere) una radicale infermità. Non è il «male di vivere» di Montale, né la «morte» di Ungaretti, dimensioni tragiche della coscienza; bensì una scissione dolorosa del soggetto, una condizione cronica e diffusa che può essere blandita dalla parola non però risolta né elusa. Nelle poesie di Saba la realtà urbana e civica non è soltanto una rete di evocazioni: è una difesa. (*PdN*, p. 70)

La diversità di Saba nei confronti di Ungaretti e Montale è anche la cifra del suo «classicismo», del suo essere – per dir così – un poeta «sintattico» più che «lessicale».

Come ha scritto ancora il critico Carlo Muscetta, tra i più acuti interpreti della poesia sabiana e che ebbe una profonda frequentazione con il poeta del *Canzoniere*, il quale in una lettera del 1952 scriveva

che le «cose» di Muscetta sulla sua poesia erano «giuste al cento per cento»,¹⁰ come ha detto quindi Muscetta,

la classicità di Saba è insita nella concezione stessa di ogni sua lirica, mai presentata al lettore come una frammentaria “allegria” musicale scampata dal silenzio di un naufragio, o un “osso di seppia” divenuto preziosa e isolata presenza al sole che l’ha inaridito. Le sue liriche [...] sono sempre “composizioni”.¹¹

Vorremmo concludere questa breve sintesi del Saba di Fortini, riportando la parte finale del capitolo dove l’autore riporta ampiamente le parole di Giacomo Debenedetti il quale, insieme a Gianfranco Contini, è il critico più citato nei *Poeti del Novecento*. La pagina di Debenedetti non è senza significato per Fortini poiché richiama anche la sua idea di poesia, la *sua* poesia che, come sappiamo, ha cercato per oltre cinquant’anni di andare oltre l’orizzonte, nobilissimo s’intende, dei lirici nuovi, della poesia “pura”, dell’ermetismo vecchio e nuovo. E lo ha fatto in direzione di una poesia che enfatizzi i «nessi sintattici (che muovono il testo nel tempo)» (*PdN*, p. 105) di contro all’analogismo di tradizione simbolista.

È difficile, oggi, – scrive Fortini – trovare una risposta alle difficoltà – o alla ingannatrice facilità – che accompagna la lettura di Saba, senza risalire al critico che ne salutò per primo il genio poetico, ossia Giacomo Debenedetti. Dopo quarant’anni di vicinanza ai suoi versi, egli così riassumeva i motivi profondi delle differenze radicali fra quella di Saba e la maggior parte della poesia del nostro secolo.

Le parole in lui si presentano, naturalmente, come i segni necessari delle cose che egli vuole dire. Sono, o appaiono, come imposte direttamente dalla cosa: una rosa non può chiamarsi che rosa, una lacrima non può chiamarsi che lacrima. Le cose di tutti i giorni non possono che presentarsi col loro nome di tutti i giorni. Ma c’è anche un’iniziativa, una responsabilità del poeta nell’assumere quella nomenclatura ordinaria; c’è una sua intenzione nel farci giungere quelle parole come veicoli di un suo pensiero o di un suo sentimento. Cioè, egli ha anche compiuto una scelta di quelle parole, delle parole nomenclatrici. Come

¹⁰ C. Muscetta, *Saba triestino d’Europa*, cit., p. XI.

¹¹ *Ivi*, p. XLVI.

conciliare la necessità oggettiva di quelle parole, in quanto nomi imposti dalle cose che appaiono nella poesia, con la libera scelta del poeta? La libera scelta del poeta si è esplicata in una limitazione del lessico, in una riduzione del vocabolario al minimo indispensabile e quotidiano.

Il prevalere dell'elemento ritmico conferma che la poesia di Saba è un discorso a regime relazionale. Cioè la singola figura ritmica conta meno di per se stessa, conta meno per l'appagamento che essa produce in noi, che per l'attesa che essa crea delle successive. È anch'essa il tramite di un collegamento.

Se leggiamo una qualunque delle liriche o dei tratti riusciti di Saba, vedremo appunto come la parola non sia (come sarà tra gli ermetici), una sorta di missile partito da un fondo ignoto e destinato a perdersi nell'infinito dopo di averci sfiorati o ad entrare in un'orbita che sfida il nostro calcolo: l'immagine, usata d'altronde con molta parsimonia, spesso anzi non usata affatto, non sia comunque, quando si presenta, una scommessa pro o contro significati analogici a cui accenna (i significati anzi sono tutti espliciti ed espressi). (G. Debenedetti, *Poesia del Novecento*, Milano 1974).

E tale formula del «regime relazionale» è molto prossima a quanto era stato detto da Carlo Muscetta: «Inserire il canto in un racconto equivaleva a ricercare la lirica nell'epica, le ragioni del soggetto nella necessità del mondo oggettivo [...] (introduzione all'*Antologia del «Canzoniere»*, Torino 1963, p. LI).

Saba continua, a vent'anni dalla sua morte, a confermare la tenacia della resistenza che le forze poetiche italiane del nostro tempo hanno opposto all'accettazione delle ideologie avanguardistiche, per mandato tacito di una parte grande delle energie sociali impegnate nella lotta di classe (*PdN*, pp. 74-75).