

Filologia

Antica e Moderna

n.s. V, 1
(XXXIII, 55)
2023

faem

RUBZETTINO

Filologia

Antica e Moderna

n.s. V, 1
(XXXIII, 55)

2023

**Lirica. Forme e temi, persistenze
e discontinuità - III**

RUBZETTINO

DIRETTORI

GIULIO FERRONI, RAFFAELE PERRELLI, GIOVANNI POLARA

DIRETTORE RESPONSABILE

NUCCIO ORDINE

REDATTORE EDITORIALE

FRANCESCO IUSI

COMITATO SCIENTIFICO

Giancarlo Abbamonte (Università di Napoli – Federico II), Mariella Bonvicini (Università di Parma), Claudio Buongiovanni (Università della Campania – Luigi Vanvitelli), Mirko Casagrande (Università della Calabria), Chiara Cassiani (Università della Calabria), Irma Ciccarelli (Università di Bari – Aldo Moro), Benedetto Clausi (Università della Calabria), Silvia Condorelli (Università di Napoli – Federico II), Franca Ela Consolino (Università dell’Aquila), Roberto Dainotto (Duke University), Arturo De Vivo (Università di Napoli – Federico II), Paolo Desogus (Sorbonne Université), Rosalba Dimundo (Università di Bari – Aldo Moro), Stefano Ercolino (Università di Venezia – Ca’ Foscari), Maria Cristina Figorilli (Università della Calabria), Adelaide Fongoni (Università della Calabria), John Freccero (New York University), Margherita Ganeri (Università della Calabria), Marco Gatto (Università della Calabria), Yves Hersant (École des Hautes Études en Sciences Sociales – Paris), Giovanni Laudizi (Università del Salento), Romano Luperini (Università di Siena), Grazia Maria Masselli (Università di Foggia), Paolo Mastandrea (Università di Venezia – Ca’ Foscari), Fabio Moliterni (Università del Salento), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Orazio Portuese (Università di Catania), Chiara Renda (Università di Napoli – Federico II), Alessandra Romeo (Università della Calabria), Amneris Roselli (Istituto Orientale di Napoli), Stefania Santelia (Università di Bari – Aldo Moro), Niccolò Scaffai (Università di Siena), Alden Smith (Baylor University – Texas), Marisa Squillante (Università di Napoli – Federico II), Maria Alejandra Vitale (Universidad de Buenos Aires), Stefania Voce (Università di Parma), Heinrich von Staden (Princeton University), Winfried Wehle (Eichstätt Universität), Bernhard Zimmermann (Albert-Ludwigs-Universität – Freiburg im Breisgau)

COMITATO DI REDAZIONE

Francesca Biondi, Emanuela De Luca, Enrico De Luca, Fabrizio Feraco, Ornella Fuoco, Carmela Laudani, Giuseppe Lo Castro, Piergiuseppe Pandolfo, Federica Sconza

«FILOLOGIA ANTICA E MODERNA» è una rivista scientifica *double blind peer-reviewed*

I contributi proposti per la valutazione (articolo, saggio, recensione) redatti in forma definitiva secondo le norme indicate sul sito web www.filologiaanticaemoderna.unical.it, devono essere inviati in formato elettronico all’indirizzo redazione.faem@unical.it.

I libri e le riviste per scambio e recensione devono essere inviati al Comitato di Redazione di «Filologia Antica e Moderna» presso il Dipartimento di Studi Umanistici, Università della Calabria, 87030 Arcavacata di Rende (Cosenza)

Per l’acquisto di un numero o l’abbonamento (due numeri all’anno, € 40,00) rivolgersi a: Rubbettino Editore - Viale Rosario Rubbettino, 10 - 88049 Soveria Mannelli (CZ)

Pubblicato con il contributo finanziario del Dipartimento di Studi Umanistici dell’Università della Calabria.

Tutti i contributi sono gratuitamente disponibili sul sito [<http://www.filologiaanticaemoderna.unical.it/>] trascorsi tre mesi dalla pubblicazione.

Registrazione Tribunale di Cosenza N. 517 del 21/4/1992

ISSN 1123-4059

FILOLOGIA ANTICA E MODERNA
N.S. V, 1 (XXXIII, 55), 2023

Articoli

- Luca Bettarini**
7 *Parmenone 'ipponatteo' (fr. 1 Diehl^B)*
- Yole Deborah Bianco**
21 *La persistenza catulliana nella tarda poesia di Giorgio Bassani*
- Rebecca Bowen - Alessandro Zammataro**
47 *Ero e Leandro: mitologia e temi lirici in una postilla al Purgatorio XXVIII (v. 73) nel ms. Urb. Lat. 366*
- Emanuela De Luca**
79 *L'uso di quis per quibus nelle elegie di Tibullo*
- Enrico De Luca**
91 *I versi di Goffredo Mameli nel Mameli di Leoncavallo*
- Marialuigia Di Marzio**
111 *Pindaro, Bacchilide, Estia: un'ipotesi sulla posizione tassonomica degli ἐνθρονισμοί*
- Luciano Formisano**
131 *Rileggendo Luciano Cecchinel*
- Ida Grasso**
147 *La fine del paesaggio. Note sull'apprendistato poetico di Federico García Lorca*
- Salvatore Francesco Lattarulo**
167 *«Nella mia chiusa stanza»: spazio e immaginario della camera del poeta in Umberto Saba. Costanti e varianti di un topos della lirica italiana*
- Paolo Mastandrea**
195 *Il garzoncello, la donzelletta e gli altri. Alle fonti del Sabato di Leopardi*
- Elisabetta Pitotto**
211 *Persistenze e discontinuità nell'impiego della strofe saffica in Orazio*

Altri articoli

- 239 **Claudio Buongiovanni**
La gara impari (o quasi) tra Plinio il Giovane e Tacito: nota a Plin. epist. 7, 20, 4
- 257 **Mariafrancesca Cozzolino**
Floro e la conquista romana delle isole
- 275 **Alessandra Romeo**
Chi è il responsabile della guerra civile? L'ultima risposta di Cicerone
- 297 **Andrea Talarico**
Una favola pastorale inedita dalla Biblioteca Estense di Modena: l'Inamoramento di Floro di Pietro da Noceto (junior)

Recensioni

- 371 **Enrico De Luca**, rec. a G. Pellizzato, *Prezzolini e Parise: un'amizizia transoceanica. Edizione critica e commentata del carteggio (1951-1976)*, Firenze, Leo S. Olschki, 2021, 448 pp.

Salvatore Francesco Lattarulo

«Nella mia chiusa stanza»: spazio e immaginario
della camera del poeta in Umberto Saba.
Costanti e varianti di un topos della lirica italiana

*Chiuso nella mia camera, io sogno*¹.

1. Nella scrittura di Umberto Saba la camera del poeta è uno spazio fisico che assume una forte carica simbolica. Anche quando essa non esiste nella realtà, l'autore la ricrea talora nelle sue fantasie, come ne *L'incisore*, un testo di *Preludio e canzonette* (1922-1923), in cui chi scrive finge di essere un litografo che riproduce stampe dei soggetti che più lo attraggono: «Anche interni disegno. / Una stanza: sue bianche / tendine agita il vento» (vv. 37-39).

Per la sua alta frequenza nel *Canzoniere*, questo motivo è una rappresentazione per eccellenza della peculiare condizione di solitudine e di segregazione dell'io. In un caso esemplare come *Consolazione*, la «mia chiusa stanza» (v. 10) è emblema di un pensatoio privato entro cui rimuginare sulle ustioni del mondo e della storia. In quanto *angulus* del poeta, essa è la riduzione in scala minore della sua stessa città natale che tutta quanta «ha il cantuccio a me fatto, alla mia vita / pensosa e schiva» (*Trieste*, vv. 24-25).

Il Triestino ha alle spalle luoghi notevoli della tradizione lirica italiana: da Dante, che lontano dal volgo si chiude in 'camera' per meditare

¹ S. Penna, *Poesie, Prose, Diari*, a cura e con un saggio introduttivo di R. Deidier, cronologia a cura di E. Pecora, Milano, Mondadori, 2017, p. 178.

sui turbamenti d'amore, a Petrarca, che nella sua 'cameretta' cerca ristoro dalle pene del cuore, fino almeno a Leopardi, che nella raccolta 'stanza' della casa paterna è tormentato dai primi ardori per una donna. Sono solo alcune delle evidenze più macroscopiche di un topos longevo² – di cui si sonderanno in questo contributo invarianti e declinazioni, persistenze e discontinuità –, al quale Saba attinge e che rivitalizza in modo originale.

L'esplorazione che segue prenderà allora il largo da quelle che sono, per diretta testimonianza dello stesso interessato, le tre conclamate stelle polari della produzione in versi del poeta 'onesto', vale a dire appunto Dante, Petrarca e Leopardi, ripercorrendone rapsodicamente gli snodi notevoli del tema per poi darsi come approdo l'autore novecentesco che si è inteso scegliere come oggetto precipuo di questo lavoro.

La scoperta determinante delle 'tre corone' non avvenne sui banchi di scuola ma ebbe inizio proprio nel romitorio di Saba:

Una cultura se la fece poi da solo, con fatica tanto maggiore quanto più ristrette ne erano le basi. Sia come si voglia, è certo che quando, nella sua cameretta «dove nessuno aveva parlato a lui di buoni o di cattivi autori», Saba lesse la prima volta il Leopardi, deve aver avuta l'impressione non già di leggerlo, ma di rileggerlo. E nessun altro poeta lo impressionò allora così vivamente; egli stesso confessa di non aver capito Dante che verso i 22-23 anni. Ma, nella sua formazione, non entrò solo il Leopardi. Ci entrò anche, più o meno, il Petrarca [...]³.

2. In Dante, Petrarca e Leopardi la camera è abitualmente l'isotopo in cui il poeta elabora il lutto amoroso. Nella *Vita Nuova*, il termine adoperato è sempre «camera», laddove «stanza» ricorre unicamente nell'accezione tecnica di strofa⁴. Le occorrenze riguardano limitatamente la parte

² Di norma, «la stanza [...] è, secondo la tradizione poetica italiana, il luogo isolato in cui il poeta si apparta per scrivere, dove trova rifugio dalla presenza degli altri e anche dalla sua stessa esistenza» (A. Vaglio, *Invito alla lettura di Sandro Penna*, Milano, Mursia, 1993, p. 122).

³ U. Saba, *Storia e cronistoria del «Canzoniere»*, in Id., *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, con un saggio introduttivo di M. Lavagetto, Mondadori, Milano, 2001, p. 128.

⁴ Per le *Rime* segnalo il caso isolato della «camera di perdon» nella canzone [*Tre donne intorno al cor mi son venute*], ove il termine è in accezione non propria ma traslata: «Camera in senso metaforico (quello dell'ormai trito *in camera caritatis*) è frequente in Dante: nella *Vita Nuova* (II, 4) si discorre della "secretissima camera de lo cuore"; nel *Convivio* Maria è "camera del Figliuolo di Dio" (IV, v.5), l'uomo deve riprendersi *ne la camera de' suoi pensieri*

in prosa del libro, in cui l'autore illustra eziologia, contesto, significato e struttura delle liriche. Nell'opera la camera del poeta è lo spazio dove sin dal principio l'io si arrocca per prendere coscienza della rivelazione di Beatrice attraverso l'atto salvifico del saluto. Essa è allora il cantiere dove *ab initio* il *memorandum* d'amore viene concepito nella mente dello scrittore (III, 2):

E però che quella fu la prima volta che le sue parole si mossero per venire a li miei orecchi, presi tanta dolcezza, che come inebriato mi partio da le genti, e ricorsi a lo solingo luogo di una mia camera, e puosimi a pensare di questa cortesissima⁵.

Ed è nel medesimo luogo che, a un di presso, a Dante viene in sogno il dio Amore, evento che, spiegando il significato dell'incontro con la donna gentile, fornisce la chiave interpretativa del prosimetro (III, 3):

E pensando di lei, mi sopraggiunse un soave sonno, ne lo quale m'apparve una maravigliosa visione: che me pareva vedere ne la mia camera una nebula di colore di fuoco, dentro alla quale io discerneva una figura d'uno signore di pauroso aspetto a chi la guardasse; e pareami con tanta letizia, quanto a sé, che mirabile cosa era.

Se la stanza è adibita a frontisterio dove meditare in modo solenne sul primo saluto di Beatrice, tale funzione si rinnova puntualmente quando il poeta viene privato del gesto che dona la grazia a chi lo riceve. Chiudersi in camera diventa così un'azione coincidente con le giunture strategiche dell'ordito narrativo. Nella medesima cornice architettonica lo stupore di prima si muta nella sofferenza di ora, che spinge il poeta lontano dalla calca per piangere *en retrait*: «E poi che alquanto mi fue sollenato questo lagrimare, misimi ne la mia camera, là ov'io poteva lamentarmi senza essere udito» (XII, 2). Ivi, come già al cominciare della *Vita Nuova*, il dio si manifesta per istruire nel sonno il suo fedele («Avvenne quasi nel

(I, II, 5)» (D. Alighieri, *Rime*, testo critico, introduzione e note di G. Contini, Torino, Einaudi, 1946, p. 179, *ad loc.*).

⁵ Qui «non è improbabile l'allusione a un luogo biblico (Ezechiele 8, 12) abitualmente addotto dai mistici per ricordare la necessità di fare attorno a sé e di sé un deserto: solo allora ci sono le condizioni perché la *visio* si dia» (D. Alighieri, *Vita Nuova*, premessa di M. Corti, a cura di M. Colombo, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 41, *ad loc.*).

mezzo de lo mio dormire che me parve vedere ne la mia camera lungo me sedere uno giovane vestito di bianchissime vestimenta», XII, 3). Indi, la stanza della tortura amorosa diventa lo *scriptorium*: «e anzi ch'io uscisse di questa camera, propuosi di fare una ballata, ne la quale io seguitasse ciò che lo mio signore m'avea imposto» (XII, 9). In sintesi, nel libro giovanile di Dante la stanza assolve al compito di officina creativa e di sfogatoio («camera de le lagrime», XIV, 9)⁶.

La destinazione di 'stanza delle lacrime' ritorna nella famosa ode alla «cameretta» di Petrarca («fonte se' or di lagrime nocturne», v. 3). L'effetto protettivo prodotto in passato sul poeta dal suo *cubiculum* («già fosti un porto / a le gravi tempeste mie diurne», vv. 1-2; «O letticiuol, che requie eri et conforto / in tanti affanni», vv. 5-6) si è indebolito al punto che l'isolamento dal mondo non tempera bensì esacerba la pena amorosa istigando l'io a mettere fine al proprio impulso agorafobico. Benché il sonetto CCXXXIV costituisca nei *Rerum vulgarium fragmenta* un *hapax* assoluto rispetto all'argomento qui trattato, il testo ha avuto un forte impatto sull'immaginario lirico novecentesco. Fa scuola il saggio del 1976 di Andrea Zanzotto, *Petrarca fra il palazzo e la cameretta*, «destinato ad essere una pietra miliare per i “mutamenti” del sempre identico suo *Canzoniere*»⁷. Il poeta di Pieve di Soligo si sofferma su una lettera dell'aretino a Giovanni Boccaccio del 28 aprile 1362 in cui il mittente confessa all'amico la sua inclinazione a vivere lontano dalle corti principesche, dai centri del potere politico, preferendo passeggiare nella boscaglia *vel inter libros in thalamo quiesce[re]* (*Seniles*, XVII, 2). «Chiama quella stanza “*thalamus*”: ed è giusto pensare che sia la “cameretta” che tutti conoscono del *Canzoniere*. È un talamo certamente sterile in rapporto ai movimenti della storia», commenta Zanzotto, e tuttavia «in quel talamo si generava [...] un sostanziale approccio all'autocoscienza della poesia (oltre che la poesia) con tutte le sue implicazioni»⁸.

⁶ E cfr. *VN* XXIII, 10-12. Si veda in proposito D. Sbacchi, *Due luoghi della Vita Nuova: la camera e il fiume*, «Lettere italiane» LXV (1), 2013, pp. 15-28.

⁷ A. Noferi, *Attraversamento di luoghi simbolici. Petrarca, il bosco e la poesia. Con testimonianze sull'autrice*, a cura di E. Biagini e A. Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2021, p. 25.

⁸ A. Zanzotto, *Petrarca fra il palazzo e la cameretta*, in Id., *Scritti sulla letteratura*, a cura di G.M. Villalta, I (*Fantasie di avvicinamento*), Milano, Mondadori, 2001 (già in-

Il vettore tematico della stanza ha in Leopardi come propellente il dato anagrafico ed esistenziale: il regime di costrizione nella casa paterna a cui è sottoposto il periodo della formazione e della giovinezza. Un passaggio della lettera a Giulio Perticari del 9 aprile 1821 è una delle più gridate denunce di questa condizione di ‘internamento’:

io non potrò mai veder cielo né terra che non sia recanatese, prima di quell’accidente che la natura comanda ch’io tema, e che oltracciò, secondo natura, avverrà nel tempo della mia vecchiezza; dico la morte di mio padre. Il quale non ha altro a cuore di tutto ciò che m’appartiene, fuorché lasciarmi vivere in quella stanza dov’io traggio tutta quanta la giornata, il mese, l’anno, contando i tocchi dell’oriuolo⁹.

La stessa scrittura epistolare è nel poeta dell’*Infinito* la rappresentazione «di un io fuori dalla stanza silenziosa [...], non ripiegato su se stesso, bensì pragmatico, operoso, disponibile alle relazioni sociali e all’impegno intellettuale»¹⁰. A distanza di qualche tempo (22 giugno

roduzione a F. Petrarca, *Rime*, Milano, Rizzoli 1976), pp. 261-271, p. 271. All’interno del «sistema chiuso del *Canzoniere* e nello scrittoio della ‘cameretta’ si coverebbero le difese contro la storia e il “palazzo” (definizione pasoliniana tempestivamente fatta propria!), con i suoi vettori di violenza, col suo *bestialismo*» (M.A. Grignani, *Lapilli per Zanzotto critico*, in *Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo*, a cura di F. Carbonegnin, Bologna, Edizioni Aspasia, 2007, pp. 23-42, p. 30). «Ma Petrarca, nel *De Vita solitaria* [I, VII, 16], fa comparire un altro Talamo: non un’accogliente cameretta, ma un luogo inquietante, serrato, oscuro. Sta dicendo di sentire il suo ingegno più pronto e fecondo nella solitudine dei boschi e fra i monti e cita Cipriano [*Ubi ingenium exercens non ait (scil. Cyprianus) hunc thalamum loco adbitum, cinctum muris, communitum seris, marmora opacum celatumque testudine, aut tale aliquid*]. Ci si può chiedere: il talamo (positivo) della lettera a Boccaccio è lo stesso talamo (negativo) di Cipriano: una stanza paurosa, oscura, soffocante, ‘nascosta da una corazza di marmo’, come una tomba? Io credo di sì: credo che siano due facce di una stessa *voluptas* e di uno stesso orrore: la morte» (Noferi, *Attraversamento di luoghi...*, cit., p. 27). Nel passo citato Petrarca discute della differenza, sulla scorta di fonti classiche, tra la pratica dello studio in un spazio architettonico chiuso e quella in un luogo aperto e circondato dal verde. E si veda N. Scaffai, *La «funzione Petrarca» e il libro di poesia nel Novecento*, in «Liber», «fragmenta», «libellus» prima e dopo Petrarca: in ricordo di D’Arco Silvio Avalle. Seminario internazionale di studi (Bergamo, 23-25 ottobre 2003), Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 411-444, p. 432.

⁹ G. Leopardi, *Lettere*, a cura e con un saggio introduttivo di R. Damiani, Milano, Mondadori, 2015², p. 308.

¹⁰ P. Palmieri, «*Libero come l’aria*: il segmento bolognese dell’epistolario leopardiano, «Romanticismi» II, 2016-2017, pp. 37-59, p. 40. Si veda anche L. Diafani, *La stanza silenziosa: studio sull’epistolario di Leopardi*, Firenze, Le lettere, 2000.

1821), all'amico Pietro Brighenti lo scrivente confessa di considerare il suo *lockdown* un'orrenda iattura:

Io sto qui, deriso, sputacchiato, preso a calci da tutti, menando l'intera vita in una stanza, in maniera che, se vi penso, mi fa raccapricciare. E tuttavia m'avvezzo a ridere e ci riesco. E nessuno trionferà di me, finché non potrà spargermi per la campagna, e divertirsi a far volare la mia cenere in aria¹¹.

In un'altra missiva, indirizzata il 6 marzo 1820 al caro Pietro Giordani, Leopardi esplicita l'idea centrale che la stanza è un potenziale detonatore della folgorazione poetica:

poche sere addietro, prima di coricarmi, aperta la finestra della mia stanza, e vedendo un cielo puro e un bel raggio di luna, e sentendo un'aria tiepida e certi cani che abbaivano da lontano, mi si svegliarono alcune immagini antiche, e mi parve di sentire un moto nel cuore [...]¹².

Non soltanto fuori dalla camera esiste una natura che afferrata da lì con i sensi fa sorgere il canto ma anche al suo interno è possibile immaginare bozzetti paesistici che destano sensazioni piacevoli ed eccitano alla scrittura:

Io mi ricordo d'essermi figurate nella fantasia – si legge nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* –, guardando alcuni pastori e pecorelle dipinte sul cielo d'una mia stanza, tali bellezze di vita pastorale che se fosse concessa a noi così fatta vita, questa già non sarebbe terra ma paradiso, e albergo non d'uomini ma d'immortali.

Nei *Canti* la stanza è una sorta di interruttore dell'illuminazione lirica. Si prenda il la de *Il sogno*:

Era il mattino, e tra le chiuse imposte
per lo balcone insinuava il sole
nella mia cieca stanza il primo albore.

¹¹ Leopardi, *Lettere...* cit., p. 315.

¹² *Ibid.*, p. 243.

I versi fanno da prologo all'apparizione del fantasma amoroso nella camera del poeta («stettemi allato e riguardommi in viso / il simulacro di colei che amore / prima insegnommi, e poi lasciommi in pianto», vv. 6-8), situazione già analizzata nel Dante vitanovesco. Il verone della camera da letto è l'attivatore del notturno iniziale della *Sera del dì di festa*, di cui si discorrerà più avanti. Ne *Il primo amore* la finestra è l'accesso uditivo alla voce della donna diletta («ver lo balcone al buio protendea / l'orecchio avido», vv. 44-45), il cui suono mette in agitazione il poeta che passeggia nella «muta stanza» (v. 59). Così, un canto femminile che riecheggia «nelle romite stanze» (v. 65) risveglia la memoria del perduto amore nella *Vita solitaria*. Isolamento, oscurità, silenzio sono le caratteristiche che, in breve, attraverso l'aggettivazione, il Leopardi lirico conferisce alla camera. Si rinvii, da ultimo, a *Le ricordanze* (vv. 51-55):

Era conforto
 questo suon¹³, mi rimembra, alle mie notti,
 quando fanciullo, nella buia stanza,
 per assidui terrori io vigilava,
 sospirando il mattin.

3. Si procederà ora ad analizzare il modo in cui questo *leitmotiv* viene coniugato in Saba. La genesi di *Ammonizione*, il componimento che fa da apripista al *Canzoniere*, è spiegata dall'autore nel suo autocommento nei termini seguenti:

È l'aurora; affacciato alla finestra della sua cameretta, il poeta vede un «bel nuvolo rosato» veleggiare nel cielo, per rapidamente spezzarsi e dileguare. Ma, dileguando, ammonisce il giovane che egli pur dovrà, un giorno, subire la stessa sorte¹⁴.

Già sulla soglia del suo capolavoro, dunque, Saba chiarisce al lettore che per lui l'epicentro della vena creativa è la propria stanza (ove quel

¹³ Il rintocco dell'orologio della torre del borgo.

¹⁴ Saba, *Storia e cronistoria...* cit., p. 122.

‘cameretta’ ha proprio l’aria di essere un petrarchismo), sigla di un «poeta chiuso nel suo pericoloso egocentrismo»¹⁵.

Ancora in un testo cronologicamente acerbo quale *Sonetto di primavera* il richiamo alle quattro pareti della dimora intima è il fuoco dell’ispirazione, segno ulteriore che la semantica figurale di quella è un seme che germoglia prematuramente nel terreno dell’immaginario artistico di Saba. Il componimento fa parte di *Poesie dell’adolescenza*, la raccolta, datata 1900-1907, che apre l’edizione definitiva del *Canzoniere*. Da alcune carte dell’autore è possibile risalire con precisione all’anno di stesura di *Sonetto di primavera*, che è il 1902¹⁶. Saba non è nemmeno ventenne. A quest’altezza temporale, «fra i 17 e i 19 anni», si collocano quelle poesie rispetto alle quali, in piena vecchiaia, l’autore dichiarerà di nutrire un amore esclusivo e un ricordo costante tale da non suscitare in lui, a dispetto delle altre, «nessuna ragione di pentimento o di lutto»¹⁷.

Dunque si è dinanzi a una lirica che nonostante la sua precoce età non subisce alcuna forma di sconfessione da parte del suo compositore, come invece è usuale che accada nella prassi autoriale nei confronti di esiti primaticci del proprio lavoro. Vero è che il sonetto è qua e là punteggiato di leopardismi, traccia del fatto che orecchiare stilisticamente e lessicalmente i modelli del cuore è tipico di un avventizio che sta attraversando una fase di rodaggio letterario e non ha ancora conquistato una sua autonoma cifra espressiva. Si vedano sequenze frastiche quali «poi stanco mi riduco in sulla sera» (v. 7), che è quasi una citazione puntuale della condotta del pastore a fine giornata rintracciabile nel *Canto notturno* («poi stanco si riposa in su la sera», v. 14), o anche l’uso circonlocutorio del verbo andare seguito dal gerundio («vo addolcendo», v. 14), caro al Recanatese (cfr. «vo comparando», *L’infinito*, v. 11). A stretto giro si constaterà come le tangenze tra alcuni luoghi leopardiani e *Sonetto di primavera* – già peraltro perspicue nella scelta di inserire nel titolo una stagione congeniale alla musa del Marchigiano (basti l’accenno *Alla primavera o delle favole antiche*) – consentono il riconoscimento di una

¹⁵ *Ibid.*, p. 156.

¹⁶ U. Saba, *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara, introduzione di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 1998, p. 1010.

¹⁷ U. Saba, *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, introduzione di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 2001, p. 736.

delle ascendenze più pronunciate in Saba a riguardo del *locus communis* della camera del poeta.

La poesia in questione è giocata sulla decisa antitesi esterno/interno, aperto/chiuso, strutturalmente evidenziata dalla divisione strofica. La prima quartina si apre sul campo lungo delle località che si stagliano a perdita d'occhio al di là di Trieste nel primo tepore che segue alla fine dell'inverno, per stringere poi più da vicino sul litorale della città adriatica animato da suoni e voci che sembrano salutare festosamente l'arrivo del bel tempo. La successiva quartina continua questo progressivo restringimento dell'obiettivo zoomando immediatamente sul contrasto tra il ridente e solatio paesaggio, ammirato e ascoltato dal recondito recinto del proprio cantuccio domestico, e lo stato di angoscia claustrale del poeta («Io solo qui», v. 5). Un simile taglio netto di prospettiva, che presuppone l'esclusione del poeta dall'amen scenario naturale che si adagia oltre la finestra della sua camera, dà l'abbrivio a una delle poesie più note e lette di Leopardi, *La sera del dì di festa*. Qui la calma immobile dell'ora notturna, cui fa da fondale un cielo terso occupato da un placido disco lunare che rende manifesto a distanza l'orizzonte costellato di rilievi, si contrappone al disperato stato d'animo dell'io lirico intento a sporgersi dal suo balcone per contemplarlo.

In *Sonetto di primavera* il confinamento del poeta all'interno della propria *couche* è la nota dominante delle ultime tre strofe e coincide con una nuova antinomia, quella tra il giorno e la notte, la luce e la tenebra. Una volta consumatasi nel mondo di fuori l'energia vivificante del chiarore diurno, il soggetto si ritira nel suo penetrale prostrato dalla malinconia che trascina con sé l'ora serotina. Egli è in esclusiva compagnia del pesante fardello dei suoi pensieri, sospesi sulle incognite del futuro, uno stato d'animo di inquieta attesa che è peculiare dell'indeterminata età della giovinezza. Quell'essere «incerto del domani» (v. 8) non è dissimile dal ritratto spirituale della Silvia leopardiana, tutta proiettata a fantasticare confusamente sulla sua esistenza ventura («quel vago avvenir che in mente avevi», v. 12). Le ombre che si allungano nella raccolta cornice del microcosmo casalingo dell'autore, messo in risalto quale personalissimo e riservato *habitat* («mia stanza», v. 8) proprio alla fine della coppia di quadernari e quindi giusto all'intersezione della partizione mediana della lirica – a sancirne quasi la centralità tematico-strutturale

– sono l’occasione per un momento introspettivo di acuta intensità. In questo recesso il poeta in erba accende e gonfia di illusorie ambizioni il proprio ego («di desideri vani / t’esalto», vv. 5-6) riconoscendosi uno spirito fiero che deve tuttavia ancora addestrarsi alla vita («mia inesperta anima altera», v. 6). Non è secondario che tale adolescenziale agnizione di sé, che si traduce in un primevo auto-identikit di Saba, abbia come contorno giustappunto la cameretta degli anni ingenui, di cui l’unico arredo elencato è «il bianco letticiolo» (v. 9), dettaglio che attraverso l’ipocoristico evidenzia il legame affettivo e viscerale con il luogo che ha cullato le prime smanie dell’ospite. Il lemma è un chiaro calco del «letticiuol» del citato sonetto CCXXXIV di Petrarca.

Si comprende allora che la ‘primavera’ è, in scia con una collaudata casistica della nostra tradizione lirica, allegoria fin troppo scoperta di un’età dell’uomo in cui si schiudono speranze tramate di ansie e timori¹⁸. Il *locus intimus* è al contempo la sede dove rivangare l’adolescenza ormai trascorsa («e ripenso a un’età già tramontata», v. 10), una disposizione della mente che ancora una volta sembra chiamare in causa la riflessione sulla fuga irrimediabile del tempo cui il Recanatese si lascia andare al riparo della sua stanza nella *Sera del dì di festa* («pensar come tutto al mondo passa», v. 29). In *Sonetto di primavera* la sofferenza dell’io è acuita da un tormento amoroso. In Leopardi la pena per l’indifferenza della donna bramata che dorme beata nelle sue «chete stanze» (v. 8) – variante minima delle memorabili «quiete / stanze» di *A Silvia* (vv. 7-8) –, a onta dell’insonnia gravosa del poeta non corrisposto, è il perno della prima parte del ragionamento che poi si allarga ad abbracciare la condizione generale della transitorietà delle cose terrene che vaniscono nell’oblio. In Saba il fattore passionale («un amor che mi strugge», v. 11) è invece evocato in cenno, con inflessione petrarchesca (cfr. «Amor mi strugge ’l cor», *RVF* CXXIV, 5; ma anche, per affinità, la canzone ivi seguente, CXXV, *Se ’l pensier che mi strugge*), e cionondimeno contribuisce a

¹⁸ Proprio perché la giovinezza non fu mai vissuta a pieno dal poeta egli si considerava un autore più ‘invernale’ che ‘primaverile’ («Saba – almeno a giudicare da quello che egli ne scrisse – non amò mai molto la primavera. Forse, quando egli stesso era nella primavera della vita, era troppo infelice per non sentire nella stagione corrispondente dell’anno come un rimprovero alla sua tristezza. Le preferì sempre, come più in armonia, l’autunno, magari l’inverno», Saba, *Storia e cronistoria...* cit., p. 285).

ispessire la rete di equivalenze con la presunta fonte leopardiana. Tanto più i due finali consuevano quasi alla stessa maniera: dalla sua camera avvolta nell'oscurità il Triestino sente «appressarsi e poi morire» (v. 13) il richiamo diletto del suono materno; parimenti, con uguale andamento decrescente, il Marchigiano nel buio ode «lontanando morire a poco a poco» la voce modulata del villano. Il vortice di sensazioni in cui i due poeti, nei loro rispettivi testi, affondano li induce a vegliare senza trovare pace sulle proprie inquietudini e ad alimentarne il disagio esistenziale.

La *chambre du poete* fa capolino in un altro componimento giovanile di Saba, *Consolazione*, tratto dalla silloge *Versi militari*, maturata nel 1908. Questa volta il *set* è la caserma dove il chiamato alle armi Poli presta servizio di leva come fante. Ancora una volta la propria stanza, sia pur collocata in un edificio che non gli è familiare, si trasforma in un laboratorio di idee, uno spazio sicuro e impermeabile alle lusinghe o alle insidie del mondo esterno, utile per raccogliersi in meditazione e ritrovare un'identità minacciata dalla meschina retorica della «guerra finta e fragorosa» (v. 2). Essa è una sorta di rifugio insonorizzato, in cui finalmente tacciono i rimbombi rumorosi delle esercitazioni in uniforme della grottesca soldataglia. Nuovamente riemerge la dicotomia tra la vita che scorre fuori, obbediente a una direzione e a una regola comune agli altri, e la vita che fluisce all'interno dell'io, tendente a un moto e a un ritmo autonomo e indipendente. In questo caso, però, la prospettiva è rovesciata: il rintanarsi genera non già malessere e frustrazione bensì contentezza e piacere. Il sonetto è una condanna della insensata pantomima della vita marziale che trasforma i colleghi di reparto in ridicole macchiette prive di personalità. Metaforicamente, benché per la durata di una breve tregua, Saba prende congedo dai suoi commilitoni e si riappropria di quel sé camuffato all'aria aperta sotto la divisa. Uscire dai ranghi per rientrare provvisoriamente negli abiti che gli sono più consoni suona sommessamente come l'annuncio della vittoria di una battaglia privata: «Con tanto più diletto e più sincero / animo andrò nella mia chiusa stanza / tessendo e ritessendo il mio pensiero» (vv. 9-11). In questa terzina spicca l'iterazione dell'aggettivo possessivo, come a voler accentuare un recuperato senso di appartenenza alla sfera intrapsichica di cui il posto circoscritto ove essa può liberamente dispiegarsi è esemplificazione ed emblema. Inoltre l'aggettivo 'chiusa' (reminiscenza leopardiana della

locuzione «nella chiusa stanza» nel secondo verso de *La vita solitaria?*) denuncia il bisogno di interporre una barriera invalicabile dall'alienante fantasma dell'ideologia bellica a salvaguardia di una serena armonia interiore. Una gioia inattesa, o per meglio dire segretamente covata in seno, attende financo il poeta: l'enigmatico volto di una donna angelica da lambire con la bocca intrecciando con lei un ballo su regali scendiletto. La camera del poeta si fa così teatro dell'epifania di una salvifica figura muliebre e rappresentativa quinta di un dolce elisio risarcitorio delle infernali asprezze della messinscena guerraiola. Ciò che permane immutato della valenza simbolica della stanza in *Sonetto di primavera* e in *Consolazione* è l'inconciliabilità sentimentale tra lo spazio privato e lo spazio pubblico e la ricerca di una dimensione genuina e schietta dell'esistere, quantunque in un'ottica emotiva rovesciata – lì nel dolore, qui nella letizia –, costanti tematiche che sanciscono l'assoluta singolarità dell'io poetante in confronto al mondo circostante.

L'idea che la propria camera sia l'*ubi consistam* dietro la cui porta serrata preservare e riassaporare la propria intimità è rifunzionalizzata all'inizio di *Verso casa*, testo inserito in *Trieste e una donna* (1910-1912), una delle più carismatiche raccolte dello scrittore. Il componimento si dipana sotto forma di un dialogo con la propria 'anima' cui viene rivolto dopo un lungo peregrinare l'invito ad appartarsi in privato, lasciare il mondo fuori della soglia e rinascere a se stessi: «vogliamo entrare nella nostra stanza, / chiuderla, e farci un po' di primavera?» (vv. 3-4). Il riferimento alla stagione dell'anno in cui la natura si rigenera non cade stavolta sotto forma di una visione panoramica esperita dall'interno ma viene introiettato e messo a fermentare per mezzo dell'immaginazione dentro il perimetro della stanzetta domestica sì da trasformarla in un fiorito giardino del cuore, una specie di ideale *hortus conclusus*. L'esortazione alla sua stessa anima affinché vi faccia ingresso insieme con il poeta giunge al culmine di una esaustiva perlustrazione di Trieste, percorsa col suo disordinato e irregolare profilo in ogni più nascosto anfratto, e in concomitanza con l'avanzare del crepuscolo. Riemerge così la collocazione serotina del trarsi in disparte nel proprio caldo nido quale istante propizio per intrecciare un muto colloquio con se stessi per rinfrancarsi e allentare la morsa del male di vivere lontano dai clamori della quotidianità cittadina (vv. 15-19):

Ora che con la sera anche si fa
vivo il bisogno di tornare in noi,
vogliamo entrare ove con tanto amore
sempre ti ascolto, ove tu al bene puoi
volgere un lungo errore?

Identiche coordinate spazio-temporali – la stanza da letto del suo appartamento e l'ora tarda – aggallano in *Dormiveglia*, un componimento del primo libretto, che mette in scena puntualmente la condizione del poeta insonne impegnato a elucubrare sulle ansie che lo assediano nel suo nascondiglio preferito. L'acustica urbana, sintetizzata in 'un rullo', nel rintocco di 'una campana' e nel verso di 'un gallo', è il sottofondo di un rassegnato compianto del proprio destino che lascia poi il posto a uno sguardo fiducioso sugli anni a venire nel preludio dell'alba. A fare da contrappunto a questa sonorità percepita attraverso il diaframma del suo ricovero è il gorgheggio di «un cardellino», unico compagno di ventura «nell'attonita stanza» (v. 2). L'uccello è una controfigura dell'io che ricopre il ruolo, come l'anima soggettiva di *Consolazione*, di interlocutore virtuale del poeta. Queste presenze fittizie amplificano il senso di vuoto e di paralisi con cui si fa i conti quando si è a tu per tu con la propria coscienza nella cuna originaria. Non diversamente, in *Meditazione* la camera da notte è l'osservatorio privilegiato per una disamina del senso profondo dell'esistere di cui si può prendere vera consapevolezza solo quando ci si astrae dal mondo esterno per diventarne spettatori attenti mentre là fuori si stende sulle cose il manto luminescente della notte (vv. 1-4):

Sfuma il turchino in un azzurro tutto
stelle. Io siedo alla finestra, e guardo.
Guardo e ascolto; però che in questo è tutta
la mia forza: guardare e ascoltare.

Dalla visuale dell'angusta *location* si innesca una breve dissertazione sul declino etico del genere umano nell'era del benessere in quanto non più capace di apprezzare la felicità che ai nostri antenati donavano gli oggetti semplici dell'intimità larica («Il tuo lume, il tuo letto, la tua casa / sembrano poco a te, sembrano cose / da nulla», vv. 12-14). Il progresso

ha svilito nella considerazione della massa il fascino prezioso di questi antichi idoli che la civiltà dei consumi ha ormai derubricato al rango di un patrimonio residuale.

Quanto invece sia decisivo l'ufficio svolto dalla propria stanzucchia nel cammino di crescita di un individuo perché si formi in lui una comprensione di sé e degli altri è efficacemente tematizzato nell'ultima strofa del quarto sonetto di *Autobiografia* (1924). Il componimento è il resoconto di scorcio del passaggio cruciale dalla fanciullezza alla giovinezza. L'infanzia sofferta a causa delle note vicissitudini familiari del piccolo Umberto trova una sorta di mezzo di riscatto o di strumento terapeutico nella scoperta di una tempestiva vocazione poetica e di una confusa spinta a conquistare un posto nel parnaso dei grandi. Le sue velleità di cantore sono umiliate e derise dagli amici di scuola, al punto che il solo estimatore dei propri versi è in cuor suo il novizio autore. Il lato ruvido del rapporto col prossimo e le amarezze che comporta il diventare adulti allevano il suo genio a coltivare la cognizione della malvagità insita nell'esistenza terrena che è il viatico per la perdita dell'innocenza. Il tedio e la noia diventano così gli oscuri demoni del poeta. Quel che mette conto notare ai fini di questa ricognizione è che tale processo di acquisizione esperienziale ha come fulcro la nicchia natale di Saba:

A sé e ad altri crudele, del suo letto
in un canto sedeva in buia stanza,
come chi finge una pena segreta.

Pochi anni più tardi, in un testo della silloge *Preludio e fughe* (1928-1929), quella nicchia è celebrata davvero come l'insopprimibile baricentro dell'intera esistenza dello scrittore che entro i suoi spogli margini si trincerava in un esilio volontario dal resto del mondo. La seconda voce della *Sesta fuga* così recita:

Io non sono più dolce cosa
dell'ascosa mia stanzetta,
sempre in vista a me diletta,
nuda come una prigioniera.

La spartana frugalità del suo aspetto è la spia per alludere al fatto che la «stanzetta» – si noti il ricorso al vezzeggiativo che connota un moto di simpatia – coincide con l'essenza stessa di una vita senza veli e senza inganni. Qui dentro ci si sveste di tutte le ipocrisie che governano le relazioni umane consumate nel trantran della pubblica ordinarietà. Al tempo stesso, la scelta di trascorrere parte del proprio tempo come un recluso dice della difficoltà di Saba di stabilire un confronto aperto con i propri simili e dichiara la peculiare condizione di un essere incompreso e misconosciuto dai più. Nella sua 'cella' egli apprezza proprio l'austera bellezza del poco e del niente a confronto con il caos routinario del mondo:

Poche cose vi son, buone
sol per me, per la mia vita.
I rumori della vita
giungon sì, ma di lontano.

La «stanzetta» è un'oasi felice non toccata dalla caducità dell'intero universo. Essa è un punto fermo in un orizzonte cangiante e fugace. A questo unico e solido appiglio il poeta ancora le sue rare certezze. È il tenace legame con il suo temperamento introverso e assorto, fonte di approvvigionamento primario della sua scrittura lirica, che si radica in questo specialissimo luogo dell'anima:

Tutto quanto al mondo è vano,
che mal dura e mal s'innova,
spazio amico in lei ritrova
qual pulviscolo in un ciglio.

La lotta per la vita, il corpo a corpo con la realtà trae sostentamento e forza dalla capacità del poeta di isolarsi dalla moltitudine e temperare il suo carattere fabbricandosi una corazza mentale contro i colpi inferti dalla sorte avversa:

Là in un canto è il mio giaciglio,
quasi il letto d'un guerriero.

Con me giace il mio pensiero,
la mia grande unica cosa.

L'immagine del poeta detenuto volontario nella propria camera – verrebbe quasi da dire autocondannato al regime degli arresti domiciliari – riaffiora nella *Quarta fuga*. Qui è interessante notare come la stanza si identifichi con il mondo stesso – come già in Leopardi la «stanza / smisurata e superba» (*Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, vv. 90-91) è per traslato il cosmo – e che sotto la sua volta equiparata al cielo si rinfocoli la fiducia nell'esistenza. I piani sono adesso in apparenza ribaltati: il macrocosmo dei mortali si presenta pieno di allettanti attrattive dinanzi a cui impallidisce la miseria del microcosmo del poeta. Saba mette in pagina una crisi di coscienza da cui si sente profondamente straziato: la lacerante contesa interiore tra due spinte contrastanti, e cioè l'aderenza a una vivere pieno in mezzo alla gente e il bisogno inconscio di starsene ai bordi, di occultarsi come un clandestino. L'istintivo amore per l'umanità, da una parte, e l'insita tendenza alla misantropia, dall'altra. Si tratta infatti di una conversazione a due voci, distinte dal diverso carattere tipografico, in cui ciascuna rappresenta le opposte inclinazioni in competizione tra loro. Il creato prende le fattezze di una *Wunderkammer* che con i suoi incanti e splendori blandisce colui che ha optato per una autoesclusione dalla società tentando di stanarlo dal suo torpore sociale:

*Sotto l'azzurro soffitto è una stanza
meravigliosa a noi viventi il mondo.
A guardarla nei cuori la speranza
e la fede rinasce. Da un profondo*

*carcere ascolto. Tutto in lei risplende,
nuovo e antico: ogni vita al suo cammino
prosegue lieta, e ad altro più non tende
che ad esser quale ti appare. Il destino*

*fu cieco e sordo: io dentro una segreta
mi chiusi, dove l'un l'altro tortura*

nell'odio e nel disprezzo. *E chi ti vieta
d'uscirne, e qui goder con noi la chiara*

*luce del giorno? Oh tu, che troppo sai
farti del mondo una bella visione,
hai mai sofferto di te stesso? Oh assai,
oh al di là di ogni immaginazione!*

La sindrome del ritiro è una vera e propria *hantise* sabiana in cui la camera è la proiezione inconsapevole del grembo materno, dell'ambiente amniotico alla cui rassicurante tutela non si vuole rinunciare per la paura del confronto con i propri pari. Si tratta dunque di una riproduzione dell'inconscio del poeta in cui alligna un inconfessato complesso edipico. Il *regressus ad uterum* è il sintomo di un irrisolto rapporto dell'autore con lo stadio infantile attraversato dall'esperienza dell'abbandono paterno e dalla ambivalente e dissonante relazione con una coppia di madri, quella biologica, Rachele Cohen, che, carente sul lato affettivo, gli ha impartito un'educazione severa e rigida, e quella putativa, la balia Peppa Sabaz, donna per converso amorevole e dispensatrice di quelle gioie sentimentali di cui il bambino non ha potuto beneficiare nel *ménage* con i suoi veri genitori. Questo dualismo materno è il lievito per accrescere il conflitto psicologico del poeta *puer*, per cui la stanza è l'archetipo primordiale che cristallizza la cesura emotiva seguita all'evento natale. La camera è allora il prototipo sdoppiato del ventre originario di Rachele, la genitrice distaccata, e del seno di Peppa, la tata premurosa.

Questo intreccio di pulsioni comporta che il topos della stanza implichi contestualmente la prevalenza del *côté* femminile nell'indole di Saba, stante proprio la radicale separazione dal modello autorevole del capofamiglia patita nella fase dello sviluppo e surrogata dall'accentuata prossimità con il modello educativo muliebre (alla madre e alla nutrice c'è da aggiungere anche una zia). Tali fattori familiari avrebbero eroso e minato la virilità dello scrittore che non lesina a palesare certe inclinazioni omofobiche nei carmi paidici e, soprattutto, nell'incompiuto romanzo postumo *Ernesto*, storia di un giovane triestino che viene iniziato alla pederastia da un facchino che lavora nella stessa azienda. Lungo siffatta traiettoria argomentativa la stanza è un paradigma sesso-affettivo che

sottintende il trauma dell'identità di genere. Del resto, ne *L'Interpretazione dei sogni*, Sigmund Freud sostiene che «le stanze» nel vissuto onirico «sono generalmente le donne»¹⁹. In pratica, secondo il medico viennese la stanza, cavità da cui si entra e si esce, è lo stereotipo dell'organo genitale femminile²⁰.

La stanza in quanto contrassegno dell'antro materno comporta il sintomo della nostalgia di un contenitore ancestrale di cui si rimpiange la mancanza e in cui si anela a tornare. Non sorprende allora che la stessa stanza della madre susciti nel poeta un richiamo particolare. In *Ninna-nanna* il bimbo Umberto è cullato dalla balia nella sua cameretta mentre «nell'altra stanza / veglia una donna e il cuore le si spezza, / sola» (vv. 52-54). La separazione logistica dei due ambienti intimi è il segno della distanza che intercorre tra il neonato e la sua mamma che delega a un'altra donna il compito di prendersi cura del proprio piccolo. Anche Rachele vive in una sorta di clausura dopo la fuga del marito sviluppando un ombroso atteggiamento solipsistico che il figlio in fasce succhia inavvertitamente come una linfa («Ti viene di là la tristezza / che avvolge la tua vita a poco a poco», ivi, vv. 54-55). Anche la stanza di altre figure femminili (secondo il simbolismo freudiano della *Frauenzimmer*) diventa il morboso oggetto del desiderio dell'adolescente poeta, diviso tra più tetti familiari, fra Trieste e Padova. È il caso di quella di Elvira, la figlia della zia Stellina, destinata temporaneamente a rimpiazzare Peppa nelle sue mansioni tutoriali. L'avvenente donna fa da maestra al cugino che confessa di adorare «la sua stanza, e il suo profumo ch'era / di rose e mandorle amare» (*Partenza e ritorno*, vv. 15-16).

I due testi appena citati sono tratti da *Il piccolo Berto* (1929-1931), il florilegio dichiaratamente incardinato sulle memorie di infanzia e da leggersi in chiave psicanalitica, come indica del resto la dedica posta in esergo a Edoardo Weiss, il clinico triestino, allievo di Freud, che prese in cura le nevrosi di Saba per un breve periodo. Nel componimento finale, icasticamente intitolato *Congedo*, il protagonista eponimo del libro,

¹⁹ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, trad. di E. Fachinelli, H. Tretti, in Id., I, a cura di C. Musatti, Milano, RBA Italia, 2017, p. 320.

²⁰ La casistica si estenderebbe a tutti quei corpi materiali atti a contenere qualcosa: «Astucci, scatole, casse, armadi, stufe corrispondono al grembo femminile, come del resto caverne, navi e tutti i tipi di recipienti» (*ibid.*).

l'alter ego del poeta nell'età puerile, cui pertiene l'appellativo con cui usualmente lo apostrofava l'amata balia, viene richiamato in vita come un fantasma onirico insieme ad altri coetanei «seduti in una stanza» (v. 7). Quest'ultima si accampa così nelle fantasie fanciullesche del poeta come uno spazio psichico in cui sono relegate le emozioni (paura, meraviglia, uggia, smania, assenza, solitudine, oppressione, consolazione) che hanno costituito *ab imis* gli eventi fondativi della sua personalità.

La stanza altrui, come si è detto, è una variabile dello schema che si attiva analogamente come metafora del bisogno del poeta di cercare conforto e calore nella stretta intimità che si respira in un interno borghese sito in prossimità del suo. Si veda *Notti d'estate*:

Dalla stanza vicina ascolto care
voci nel letto dove il sonno accolgo.
Per l'aperta finestra un lume brilla,
lontano, in cima al colle, chi sa dove.

Qui ti stringo al mio cuore, amore mio,
morto a me da infiniti anni oramai.

Il rimpianto per un amore perduto che si riacutizza tra le lenzuola della camera come un'antica ferita è stimolato da una fonte sonora attigua che esprime allusivamente una felicità da cui si è irrimediabilmente sbalzati fuori. Di questa *conventio ad excludendum* che, come si è avuto modo di ricordare, rimonta a quadri narrativi leopardiani quali quello iniziale della *Sera del dì di festa* – cui sembrano peraltro ammiccare i vv. 3-4 (cfr. «e pei balconi / rara traluce la notturna lampa» (vv. 6-7) –, la stanza, in quanto *limes*, è figura semantica. La persiana spalancata è inoltre un dato, che, come altrove s'è visto, insieme alla lampada e al letto, contribuisce a connotare l'ambiente nella sua disadorna essenzialità.

Proprio la 'finestra', come già s'è notato in *Meditazione*²¹, è il particolare architettonico che consente la dialettica tra interno ed esterno ed è pertanto un *signum* compresente e complementare alla funzione traslata

²¹ In un'altra redazione il titolo era *A la finestra* (cfr. Saba, *Tutte le poesie*... cit., p. 696).

della quale è investita la camera, di cui talvolta è una sorta di sineddoche. *Il garzone con la carriola*, che inaugura *La serena disperazione* (1913-1915), è quasi il manifesto di questa relazione osmotica tra il chiuso e l'aperto, tra il privato e il pubblico:

È bene ritrovare in noi gli amori
perduti, conciliare in noi l'offesa;
ma se la vita all'interno ti pesa
tu la porti al di fuori.

Spalanchi le finestre o scendi tu
tra la folla: vedrai che basta poco
a rallegrarti: un animale, un gioco,
o, vestito di blu,

un garzone con una carriola,
che a gran voce si tien la strada aperta,
e se appena in discesa trova un'erta
non corre più, ma vola.

La finestra è il *medium* uditivo e visivo per mantenere acceso il canale di comunicazione con la realtà di fuori. Nel *Carretto del gelato* (da *Il piccolo Berto*) il ragazzino Saba avvista «dalla finestra» (v. 7) il venditore ambulante di sorbetti verso cui vorrebbe correre se non fosse trattenuto dal divieto punitivo dell'arcigna madre; sicché è sfiorato dall'idea di gettarsi «dalla finestra» (v. 14) per schiantarsi al suolo e spezzare il cuore insensibile della donna; dopo aver così almanaccato ritorna in sé ritrovandosi davanti «alla finestra» (v. 21). Il cardine delle tre sequenze è il ballatoio, da cui il poeta esce ed entra soltanto con la forza del pensiero, circostanza che marca oltremodo la valenza fantasmatica di questo punto della stanza. In *Partenza e ritorno* (vv. 16-20) esso è un varco attraverso cui riaffiorano echi del passato:

E una sera,
dalla finestra che dà sul giardino,
sento per nome chiamarmi. «Mi pare

– dico – mi pare di sentir la voce
della mia mamma di Trieste.

Si può dire che per Saba la finestra è l'ingranaggio che aziona il congegno della scrittura lirica. Anche quando non è dichiaratamente menzionata nel testo, essa ne è l'ipocentro. Tale è, per bocca dell'autore, la scaturigine di *Veduta in collina* (da *La serena disperazione*):

Seduto alla finestra della sua casa, il poeta guarda una collina di faccia, dove un frammento di vetro «brilla, e si accende a tutto il sole», e dietro alla quale si vede «l'occhio di Dio, l'infinito»²².

La situazione-tipo dello stare alla finestra può indicare una condizione di attesa di qualcuno o qualcosa che intervenga a rompere il cerchio della solitudine²³. Attraverso una feritoia invasa dal sole al poeta si rivela la natia Trieste brulicante di vita («La città dove nacqui popolosa / scopri da lei per la finestra aprica», da *La casa della mia nutrice*, vv. 5-6). È senz'altro indicativo lo scatto in bianco e nero del fotografo Federico Patellani che nel gennaio del 1946 immortalava il maestro in posa seduto accanto alla finestra spalancata del suo studio con il braccio appoggiato mollemente alla ringhiera e in bocca la pipa inseparabile come il berretto sul capo, mentre in un angolo in primo piano si scorge una parte della scrivania invasa da cataste di libri²⁴. Il grande reporter lombardo sembra

²² Saba, *Storia e cronistoria*... cit., p. 171.

²³ Con questo atto apparentemente abitudinario Saba vuole additare una condizione non soltanto soggettiva ma universale del genere umano che vive in un sentimento di perenne sospensione e apprensione, in balia di eventi esterni. Si veda l'attacco di *La moglie* («Quando triste rincaso e lei m'aspetta / alla finestra, se la bella e cara / moglie, ad un gesto, il mio male sospetta»), il finale di *Tre vie* («Chi la [Via del Monte] passeggia in queste ultime sere / d'estate, quando tutte sono aperte / le finestre, e ciascuna è un belvedere, dove agucchiando o leggendo si aspetta»), i versi iniziali della terza strofa di *A mamma* («E tu pur, mamma, la domenicale / passeggiata riguardi dall'aperta / finestra, nella tua casa deserta / di me, deserta per te d'ogni bene»), la seconda strofa di *Lettera ad un amico pianista studente al Conservatorio di...* («Eran chiassi, eran salti; un tal nasceva / suon d'allegria crescente, / che alle finestre intorno si vedeva / affacciarsi la gente»). Dall'altra parte, la «non più aperta / finestra» è il segnale del tramonto della giornata e della recisione dei legami con la vita (*A mamma*, vv. 52-53).

²⁴ L'istantanea è conservata nel Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo (Milano), PR. 916/FT. 16.

davvero catturare in un'inquadratura quello che può considerarsi l'atelier dell'artista, il suo gabinetto privato, ove il davanzale è il grandangolo con cui a sua volta il poeta mette a fuoco la realtà circostante oggettivandola attraverso il suo filtro introiettivo. L'istantanea di Patellani coglie uno dei frangenti di vita domestica che ben si respirano in *Cielo* (da *Uccelli*, 1948):

La buona, la meravigliosa Lina
spalanca la finestra perché veda
il cielo immenso.

Qui tranquillo a riposo, dove penso
che ho dato invano, che la fine approssima,
più mi piace quel cielo, quelle rondini,
quelle nubi. Non chiedo altro.

Fumare

la mia pipa in silenzio come un vecchio
lupo di mare.

Le «rondini», come del resto le «nubi», si librano ad un'altezza vertiginosa in uno spazio incommensurabile rispetto alla finitudine in terra degli umani che dalla loro ristretta veduta traggono conferma della propria peritura limitatezza. La raccolta *Uccelli*, edita nell'immediato secondo dopoguerra, risente dell'interesse del poeta per l'ornitologia. Nell'esistenza degli alati Saba vede dunque condensarsi la spensierata ascensione dalla pesantezza del vivere da lui agognata come supremo stato di beatitudine: «il solo destino invidiabile» è «quello di nascere un uccello». Nel preambolo all'opera, l'autore ricollega tale anelito a uno dei suoi poeti prediletti: «Già il Leopardi disse ai suoi tempi beati (li chiamo beati solo per il confronto coi nostri) qualcosa di simile. Sentirsi leggero e volare per forza propria mi sembrò, in quell'ultimo respiro che mi dette la vita, il colmo della felicità»²⁵. I volatili vengono idealmente convocati nella sua vita raminga come sodali di sventura proprio in quella camera dove il poeta passa le sue giornate all'insegna della piattezza e del grigiore:

²⁵ Prefazione ad «*Uccelli*», in Saba, *Tutte le prose...* cit., p. 570.

Incominciai allora a guardare gli uccelli, quei pochi che si possono vedere e studiare in città. Ed anche a ricordare, con intensità appassionata, un merlo, e qualche altro alato che tenevo, essendo fanciullo ed anche molto più tardi, ingabbiati, o, con le finestre chiuse, liberi per la stanza²⁶.

Saba adibisce occasionalmente a voliera la sua camera per meglio entrare in comunione con specie viventi diverse dalla propria²⁷. In *Colombi* il poeta «alla finestra» (v. 7) porge l'orecchio al concerto dei piccioni che rompe la pena molesta delle sue serate letargiche: l'affannarsi dei pennuti intorno alle poche briciole offerte in pasto (fotogramma gemello a *Passeri* di *Uccelli*) è in fondo ben altra cosa se paragonato alle liti intestine che dilanano il consorzio antropico per spartirsi le risorse del pianeta²⁸. Questo componimento rientra in *Ultime cose*, la silloge (1935-1943) che accoglie un testo per così dire programmatico alla luce del motivo che si indaga in questo articolo: *Finestra*. Qui il poeta segregato dal mondo ne contempla il moto perenne con un giro dell'occhio che cattura le linee confidenziali di un paesaggio animato unicamente (e ancora) da una svolazzante frotta colombina e da una vociante comitiva di monelli (riflesso di quell'eterno fanciullo che è in lui), elementi ricorrenti del protocollare motivo sabiano della 'camera con vista', quasi a sancire che si tratta di un'attitudine rituale e meccanica del poeta. In qualche misura l'autore è roso da una velata invidia verso una natura che gli appare, dall'eremo in cui la sorveglia, pacificata nella fissità delle sue leggi eterne in forza delle quali i contrasti sono mitigati e ricomposti in un ordine superiore. Cielo, colline, mare, alberi sono componenti di un ciclo vitale che appare governato da una calma in cui ogni elemento si concilia con l'altro e ha assegnato il suo posto e il suo compito. Questa esistenza rasserenata del creato urta con l'irrequieto vagabondare del poeta nell'intricato dedalo dei suoi affanni. Così «dall'aperta finestra» di *Fumo* il ricordo improvviso di un comignolo acceso, traccia che la vita da qualche altra parte prosegue senza strappi nel suo corso consueto, è di sollievo per

²⁶ *Ibid.*

²⁷ «Gli uccelli alla finestra, le persiane / socchiuse: un'aria d'infanzia e d'estate / che mi consola», *Momento*, vv. 1-3.

²⁸ Cfr., dalle *Dieci poesie per un canarino* di *Quasi un racconto* (1951), 6. *Quasi una moralità*, 7. *Somiglianza*, 8. *Pretesto*, 10. *Amore*.

un io faccia a faccia con le sue compulsioni. A corredo merita di essere recuperato il comignolo fumigante «che incornicia la mia finestra» (v. 2) della penultima poesia di *1944*, svettante a pochi metri dalla camera dello stabile fiorentino ove l'ebreo Saba alberga per sottrarsi agli effetti delle leggi razziali: la cortina di vapore si leva pigramente in un'atmosfera cupa e livida in cui il «vecchio camino», eponimo del componimento, è un'estensione del poeta inerte e provato dagli anni che se ne sta nella sua torre d'avorio mentre nelle strade dabbasso si ammassano i cadaveri della guerra civile.

4. Proprio in questo limbo, che è la sua stanza, il poeta si schermisce «dagli orrori [...] del giorno» (*Quando il pensiero*, vv. 2-3) e si costruisce a misura dei suoi bisogni psichici uno specifico *locus amoenus*, un porto sicuro contro le mareggiate del mondo, che ne è appunto anche l'esatto rovescio, un *locus horridus*. In quanto guscio d'uovo, bolla d'aria, sfera di cristallo, la camera del poeta è una struttura fragile come un incantesimo esposto al rischio di spezzarsi e implodere: «E nello schianto / del vetro alla finestra è la condanna» (da *Il vetro rotto*, vv. 8-9). Questa lirica, al pari delle due antecedenti, è sempre proveniente da *Ultime cose*, il libro che per la sua cronologia registra le trepidazioni del clima bellico e la barbarie dei provvedimenti contro la razza che colpiscono in prima persona Saba, che, come si è appena accennato, è costretto a fuggire da Trieste per trovare ricovero in quel d'Arno preferendo vivere nella penombra come una talpa per salvare la pelle; una scelta, la clandestinità, che inesorabilmente irrobustisce la congenita propensione all'isolamento fino a farne, anche dopo la sconfitta del nazifascismo, aggravandosi in lui le manie depressive, il suo irrinunciabile costume, un marchio indelebile impresso a lettere di fuoco nella carne. La perturbazione atmosferica che si abbatte sulla «vecchia / casa» inondata dal buio e squassata da «una raffica» (vv. 2-3) è un'allegoria della furia distruttiva della guerra che travolge «le speranze / deluse, qualche bene in lei goduto» (vv. 4-5). La bufera riassume in sé «il male sofferto» (v. 4) ed è un presagio della morte incombente e necessaria per l'insensata crudeltà della stirpe di Caino: «Ti pare il sopravvivere un rifiuto / d'obbedienza alle cose» (vv. 6-7). Ecco allora che la stanza-casa si mostra come un luogo precario dove non resta che attendere la fine dei propri giorni; non più culla natale che

preserva e rincuora, ma tomba, sepolcro, camera funeraria. L'incubo della carneficina di massa del secondo conflitto globale non può che essere avvertita come il capolinea della storia collettiva sì da dettare al poeta quell'intestazione, *Ultime cose*, dal pessimistico tono risolutivo e finale. L'immagine della vetrata in frantumi che sigilla il testo sarà verisimilmente un'allusione a un episodio che nella comunità giudaica mondiale lasciò uno strascico indimenticabile: la sera del 9 novembre del 1938 le forze del Terzo Reich scatenarono una delle più brutali rappresaglie antisemite che nella vulgata storiografica è stata battezzata *Kristallnacht* a seguito delle vetrine infrante dai persecutori nelle zone abitate da ebrei.

La finestra è l'avamposto della camera che divide la coscienza del poeta dalla violenza del presente che propugna falsi ideali per travestire le sue nefandezze. Si legga questo aforisma di *Scorciatoie e raccontini*: «OGNI GIORNO si apre una finestra. Entra una luce cruda, aggressiva al magnesio. Sorprende cose venerabili in atteggiamenti sospetti»²⁹. Il testo

manifesta l'intenzione di incidere, con un dissacrante laser psicanalitico alimentato dall'esperienza del dolore (l'esperienza primaria, potremmo dire, della vita di Saba), la scorza irrigidita delle apparenze, strappando la maschera delle imposture del mondo³⁰.

Una simile immagine è nella penultima strofa della canzonetta *L'incisore*: «Nella luce che cruda / entra dalla finestra / scopre il dorso gentile». Qui il barlume tagliente mette in risalto le forme vezzose di una donna svestita che riposa all'interno di una camera (quella del poeta?) intravista con il pensiero.

Se al di qua dello schermo della finestra è possibile ricreare un sia pur modesto paradiso artificiale dove godere appena quel tanto che basta per sorridere alla vita, al di là l'inclemenza del destino si offre come uno spettacolo disumano di cui fortunatamente (o pavidamente) non si è né protagonisti né attori. La stringata eppur pregnante silloge, *1944*, è quasi

²⁹ Saba, *Tutte le prose...* cit., p. 885.

³⁰ A.F. Angermaier, *Nel segno di Freud: le scorciatoie di Umberto Saba*, in F. Senardi (a cura di), *Nel mondo di Saba. «Le scorciatoie di un poeta saggio»*, Gorizia-Trieste, Istituto Giuliano di Storia, Cultura e Documentazione, 2018, pp. 11-32, p. 32.

una radiografia in versi della sindrome della ‘capanna’ o del ‘prigioniero’. Vi si descrive il sullodato esodo fiorentino, durante il quale il poeta ebreo perseguitato ha trovato alloggio in un caseggiato del centro urbano. Nell’attacco della celebre *Avevo* è sintomatico ancora una volta che lo stare alla finestra a scrutare un mondo fuori di sesto, avvertito sempre più come ostile e inintelligibile nelle sue logiche oblique, nemico e perverso (giudizio spietato e tuttavia obbligato per i nefasti avvenimenti del secolo scorso cui il poeta ormai anziano, spossato e amareggiato, assiste impotente e remissivo), è diventato un asse portante, lo spunto germinale del discorso lirico³¹:

Da una burrasca ignobile approdato
 a questa casa ospitale, m’affaccio
 – liberamente alfine – alla finestra.
 Guardo nel cielo nuvole passare,
 biancheggiare lo spicchio della luna,

Palazzo Pitti di fronte. E mi volgo
 vane antiche domande: Perché, madre,
 m’hai messo al mondo? Che ci faccio adesso
 che sono vecchio, che tutto s’innova,
 che il passato è macerie, che alla prova
 impari mi trovai di spaventose
 vicende? Viene meno anche la fede
 nella morte, che tutto essa risolve.

Si noti come nel secco inciso del terzo verso venga evidenziato che uno dei rari momenti di affrancamento del poeta barricato nella sua stanza sia esattamente la possibilità di vedere fuori per fare dello scenario di rovine materia di canto. La disperazione che attanaglia l’ultimo Saba sta proprio nel percepirsi fatalmente fuori luogo e fuori tempo, abitante

³¹ Cfr. l’incipit di *A una stella*: «Io seggo alla finestra; / e parlo, come un tempo, alla mia stella, / così sola fra gli astri, e grande e bella». Sebbene inserita tra le *Poesie disperse* del *Canzoniere apocrifo* (Saba, *Tutte le poesie...* cit., p. 884), Saba vi fu molto legato tanto da citarla interamente in *Storia e cronistoria...* cit., p. 177.

di un mondo e di un'epoca di cambiamenti così radicali da declassare a obsolete e infruttuose le tradizionali categorie di lettura e comprensione della realtà. Ciò rende vieppiù cronicizzata la sua fobia per la socialità, soprattutto adesso che le urgenze della storia gliela fanno apparire quale addirittura una risorsa vitale. È quasi il caso di dire che, messo alle strette dalle pressioni che provengono dall'esterno, Saba fa di necessità virtù. Ora più che mai, dato che la guerra obbliga di fatto i più vulnerabili a tenere un certo 'distanziamento sociale' – per riattare una perifrasi *à la page* nella fase acuta della recente emergenza sanitaria causata dalla pandemia –, la sua stanza è la sua *comfort zone*. Viene in taglio un *amarcord* di Ottavio Cecchi, che è tra quelli che ha frequentato Saba e la sua famiglia nei mesi difficili da fuoriuscito nel capoluogo toscano dopo l'armistizio. Il critico letterario riassume così la prima volta che notò il poeta in città mentre rientrava da una rapida visita al vinaio per comprarsi da bere: «Quando tornò, si rinchiuse nella sua camera, una stanza sul mezzo del corridoio con le finestre sulla strada, e non lo vidi più per tutto il giorno»³². Le occasionali sortite del poeta erano alimentate dalla curiosità di avere aggiornamenti sulla guerra in atto che lo spingevano a mettere il naso fuori dell'uscio; dopodiché «andava a rifugiarsi nella sua stanza»³³. La psicosi del 'prigioniero' è così magistralmente afferrata da Cecchi: «fui contento quando, posato il libro, cominciai una di quelle sue passeggiate da prigioniero, su è giù per la stanza, parlando, accendendo e riaccendendo la pipa»³⁴. Ma quel che più consta rilevare è il vaglio psicologico che di questa sorta di *cabin fever* dell'amico sfuggente e orsino l'intellettuale fiorentino fornisce: «La scissura, la fenditura, la dissociazione da me e dagli altri, il gusto dell'esclusione: solo per questa via potevo parlare con Saba. Mi avvicinava a lui lo stesso sentimento che lo allontanava da me»³⁵.

A conti fatti, il rapporto tra Saba e la sua camera assume i tratti di una vera e propria sintomatologia claustrofila, che fa di lui un esempio per antonomasia di *poeta absconditus*. Nella sua fervida immaginazione

³² O. Cecchi, *L'aspro vino di Saba*, Roma, Editori Riuniti, 1988, p. 14.

³³ *Ibid.*, p. 18.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 31.

essa, nella desolazione spettrale del *décor*, specchio della devastazione dell'anima dell'inquilino, ne diventa il mesto santuario delle reliquie, il tetro mausoleo delle memorie. All'amico scrittore Pierantonio Quarantotti Gambini egli scrive da Trieste il 13 novembre 1949:

Ti ricordi quella mia squallida stanzetta dove mi hai trovato a letto l'ultima volta che sei venuto a trovarmi a casa mia? Ti avevo detto che era là che mi nascondevo, che quella stanzetta era il mio "Vittoriale"³⁶.

Abstract

The poet's room is a frequent theme in Italian poetry. This place alludes to the solitude, imprisonment, melancholy, existential and emotional suffering of the lyric self. The room serves as scriptorium and think tank; it's a place from which the poet takes an alienated point of view on reality. From his bedroom window the subject becomes an inert (and participating in his own way) spectator of life that is always the same outside. This topos is particularly prolific in the writing of Umberto Saba that collects inheritance of a vast poetic tradition. Of this tradition we will analyze the cases of three poets: Dante, Petrarca and Leopardi. They are the well-known models of his literary imagery.

Salvatore Francesco Lattarulo
salvatorefrancescolattarulo@gmail.com

³⁶ U. Saba-P. Quarantotti Gambini, *Il vecchio e il giovane. Carteggio 1930-1957*, Milano, Mondadori, 1965, p. 125.



MISTO

Carta | A sostegno della
gestione forestale responsabile

FSC® C103486

€ 25,00

ISBN 978-88-498-7994-0



9 788849 879940