

## SAMAH ABDO, **Le rose che nascondono l'abisso nella poesia di Umberto Saba**

Da quando Sigmund Freud, pubblica il volume intitolato *L'interpretazione dei sogni* (1899), la critica letteraria ha avvertito la necessità di ricorrere sempre di più agli studi di Freud, Jung e Lacan — come nel caso di Saba e Svevo. Allo stesso modo, la psicanalisi si è rivolta all'opera di narratori e poeti (basti pensare a Edipo, oppure ad Amleto) con la consapevolezza, già espressa da Freud, che questi «sono però alleati preziosi, e la loro testimonianza deve essere presa in attenta considerazione, giacché essi sono soliti sapere una quantità di cose fra cielo e terra che la nostra filosofia neppure sospetta»<sup>1</sup>. Esempio straordinario del rapporto tra letteratura e psicanalisi è l'opera del poeta triestino Umberto Saba, che dà vita a un'originale impostazione lirica che la critica ha collegato talvolta ai risultati letterari più validi delle teorie psicanalitiche<sup>2</sup>. *Il canzoniere* di Saba costituirebbe la trama di un romanzo di natura prettamente psicanalitica.

### 1.

Saba è un uomo che soffre di scissione psicologica sin dall'infanzia, un disturbo alla cui origine c'è il rapporto conflittuale tra padre e madre. In *Autobiografia*, una raccolta costituita da 15 sonetti, il poeta indaga sul mancato

---

<sup>1</sup> Freud (1981), *Opere*, vol. VI, p. 264.

<sup>2</sup> Cfr. Luti (1985), p. 27.

rapporto con il padre, sull'astio della madre verso il marito che l'ha abbandonata pochi mesi dopo il matrimonio e sulle ripercussioni che questa relazione ha avuto sulla sua formazione; così egli ricorda l'episodio dolente della sua nascita nel secondo sonetto:

*Quando nacqui mia madre ne piangeva,  
sola, la notte, nel deserto letto.  
per me, per lei che il dolore struggeva,  
trafficcavano i suoi cari nel ghetto.*<sup>3</sup>

La madre, sfinita e piangente, osservando il bambino dalla pelle e dagli occhi chiari come il padre, si lascia sfuggire una frase: «Non copritelo perché non prenda freddo, meglio che muoia»<sup>4</sup>. La sua femminilità, fortemente ferita e mai soddisfatta o sublimata, si muta in fredda rabbia. Per lei il marito sarebbe un uomo poco responsabile soprattutto perché continuava le partecipazioni ad atti vandalici e omicidi per motivi politici e patriottici senza avere nessuna preoccupazione per la sua famiglia. Da qui si suppone che la parola «assassino» con cui Felicità descrive sempre il marito vada compresa col vero significato: «Mio padre è stato per me «l'assassino»».<sup>5</sup> Trascorrono insieme meno di un anno poi si lasciano mentre lei è incinta. Sono sempre palesi le profonde cicatrici lasciate nel suo animo per mano di quell'«assassino»: «Nell'altra stanza/ veglia tua madre, e il cuore le si spezza,/ sola. [...]/ Più non ritorna il tuo cattivo padre».<sup>6</sup> Non c'è occasione che non sia buona per ricordare al figlio i difetti del padre, riversando, inconsciamente, sul bambino il suo fragile equilibrio psicologico e la sua malattia nevrotica di cui egli, poi, soffrirà per tutta la vita, una malattia «acquisita

---

<sup>3</sup> Saba (1988), *Autobiografia*, 2, p. 221.

<sup>4</sup> Id. (2002), p. L. Il libro è stato scritto in terza persona.

<sup>5</sup> Id. (1988), *Autobiografia*, 3, p. 222.

<sup>6</sup> Ivi, *Ninna-nanna*, p.366.

dall'angoscia di cui ha sofferto mia madre»<sup>7</sup>. Si leggono gli ammonimenti di non somigliare al padre nel terzo sonetto di *Autobiografia*:

*“Non somigliare – ammoniva – a tuo padre”.*  
*Ed io più tardi in me stesso lo intesi:*  
*Erano due razze in antica tenzone.*<sup>8</sup>

La madre si riduce a una figura carica di ambivalenza affettiva spostata poi sul figlio; da un canto lei lo incolpa inconsciamente vedendolo motivo della sua sofferenza: «E sull'altero volto/ la mia condanna per sempre s'incide»<sup>9</sup>; dall'altro cerca di trovare in lui una soddisfazione della sua maternità.

All'assenza del padre, lei doveva assumere il ruolo di entrambi i genitori; è qui che emerge la madre permissiva, fonte della morale e del Super-io che non va trasgredito, il che causa delusioni e rinunce vissute dal poeta prima ancora che si fosse delineata in lui la costellazione edipica. La percezione di una figura materna terribilmente distruttiva è espressa nell'ossessione del matricidio e nell'identificazione con Oreste: «Sempre, come ritorni primavera,/ di me tu devi ricordarti. Io sono/ il matricida Oreste.»<sup>10</sup> Assumendo da sola il ruolo dell'educazione del figlio, lei ha preso l'ufficio inibitore del padre:

*La madre [...] inflisse al poeta la privazione di sé come madre, cercando contemporaneamente nel suo rancore di demolire in lui la figura paterna, assumendosene il ruolo [...]. Il rovesciamento dei ruoli genitoriali è l'antefatto tanto del dramma di Oreste che di quello di Saba: l'oggetto d'amore da preservare è il padre, che il figlio deve insieme a sé stesso difendere dalla temibile distruttività della madre.*<sup>11</sup>

Detto questo, ci si rende conto che è stato mutilato nel poeta il complesso edipico, un complesso triadico che ha come poli il padre, la madre e il figlio e in

---

<sup>7</sup> Id. (1983), p. 99. A proposito dell'origine della sua malattia, il poeta scrive: «Io, come forse saprai da mia madre, sono ammalato di Neurastenia [...]»: Ivi, p. 65.

<sup>8</sup> Id. (1988), *Autobiografia*, 3, p. 222.

<sup>9</sup> Ivi, *Vacanze*, p. 374.

<sup>10</sup> Ivi, *L'eroe*, p. 243

<sup>11</sup> Pavanello Accerboni (1985), pp. 327-328.

esso il figlio ha di solito come soggetto di erotismo la madre e il padre come rivale che aggiusta i desideri del figlio ponendogli opposizione e formando in lui per la prima volta ciò che sarà dopo il Super-io. Nel caso del poeta triestino è normale, però, che egli eviti la figura della madre rigida, e aspiri ad immedesimarsi nell'immagine del padre «gaio e leggero». «Egli era gaio e leggero; mia madre/ tutti sentiva della vita i pesi./ Di mano ei gli sfuggì come un pallone».<sup>12</sup>

Con questa celebre metafora del pallone, Saba delinea il quadro della situazione dei suoi genitori; il padre fantasioso ed errabondo si scontra subito con il mondo tetro fatto di preghiere e doveri della madre, che, di fatto, le è sfuggito di mano. Il contrasto tra le due figure genitoriali è stato sottolineato dalle espressioni relative al campo semantico della leggerezza che caratterizza l'atteggiamento paterno fondato sul piacere irresponsabile (bambino, sorriso, dolce, pellegrino, gaio, leggero, pallone), e della pesantezza che caratterizza la vita della madre, basata sul principio del dovere («tutti sentiva della vita i pesi»). Ugo Poli e Rachele Felicità rappresentavano due caratteri che si identificano in seguito con i concetti freudiani di *eros* e di *thanatos*<sup>13</sup>. La ricerca del piacere e la scelta di una vita leggera da parte del padre sono le peculiarità dell'*eros*, mentre le ammonizioni e l'educazione repressiva della madre hanno il dolente volto di *thanatos*. Successivamente, alla luce delle psicanalisi, l'origine della sua malattia nevrotica viene trovata nel contrasto tra la spinta vitale verso il piacere e la serie di divieti imposti a reprimerla.

---

<sup>12</sup> Saba (1988), *Autobiografia*, 3, p. 222.

<sup>13</sup> Dopo la Prima guerra mondiale, Freud si convince nel 1920, in *Al di là del principio del piacere*, dell'esistenza di due pulsioni contrapposte: quella vitale «libidica» e la «pulsione di morte». Tale riflessione ha a che fare con l'esperienza disastrosa della morte e della distruzione di massa. Freud propone di distinguere tra: 1. un istinto di conservazione dell'individuo e della specie, che chiama *eros*, il dio greco dell'amore; 2. un opposto istinto di distruzione e di morte, che chiama *thanatos*, il dio greco della morte; e la vita stessa sarebbe una lotta e un compromesso fra queste due tendenze. Vedi: Freud (1986), pp. 189-249.

Umberto Saba rimane inconsciamente fissato fino alle sue ultime opere alla figura del padre in cui riconosce nient'altro che un bambino dallo «sguardo azzurrino/ un sorriso, in miseria, dolce e astuto./ Andò sempre pel mondo pellegrino;/ più d'una donna l'ha amato e pasciuto»;<sup>14</sup> nel suo immaginario il padre acquista la figura di un pellegrino in un'incostante erranza amorosa vissuta all'insegna della gioia e della lievitazione.

Il poeta è certamente consapevole del fatto che ciò che è legato alla fanciullezza sia essenziale per la comprensione della sua opera poetica, perché «tutta la nostra struttura psichica», scrive Saba, «è modellata sulla nostra infanzia; e quindi sui rapporti coi genitori».<sup>15</sup> La madre che non ha ricevuto amore dal marito si fa incapace di dimostrare amore per il proprio figlio, il che suscita in lui un desiderio incolmabile di riconoscenza e d'amore da parte degli altri.

## 2.

La madre doveva lavorare per poter mantenere il figlio, perciò assunse una balia, la celeberrima Peppa Sabaz, la «madre di gioia», una donna che s'affeziona al piccolo Berto come se fosse il figlio perso poco tempo prima: «Mia madre di gioia, o tu cui devo/ la dorata letizia onde il mio canto/ si vena, che una gloria oggi incorona,/ che ignori, come i tuoi capelli bianchi.»<sup>16</sup>

Rachele è una madre teneramente attaccata al bambino, ma è incapace di dimostrargli l'amore di cui egli è tanto affamato, per due motivi. Il primo è il desiderio di educarlo bene, il secondo è la necessità di amore da parte della stessa e conseguente la separazione. Il figlio finisce così per preferire l'affettuosa balia. L'avara dimostrazione d'affetto da parte della madre verso il piccolo rende quest'ultimo vulnerabile alle idee sensoriali, proprio come un girasole verso la

---

<sup>14</sup> Saba (1988), *Autobiografia*, 3, p. 222.

<sup>15</sup> Id. (1966), p. 39.

<sup>16</sup> Id. (1988), *Nutrice*, p. 405

luce. Il rapporto mutilato e insoddisfatto con la madre lo rende sensibile ed è normale che la balia, dal carattere aperto, riesca ad instaurare con lui un rapporto gioioso fatto di amore e di serenità.

La Peppa del *Canzoniere* è una donna che si realizza attraverso una delle funzioni primarie della madre, quella nutritiva e soddisfacente della «fase orale», prima fase dell'evoluzione libidica in cui l'atto di succhiare il latte diventa atto primario e attraverso cui viene appagata tale pulsione<sup>17</sup>. Non a caso il termine «balia» in queste poesie è sostituito con il termine «nutrice», associato al nutrimento, come in questa poesia che rievoca la «casina» della balia dove si sentivano «odori di cena»: «E quello che dal tetto fuor t'usciva/ con odori di cena,/ dimmi, lo sparse appena/ il vento? O tutta una vita fuggiva?»<sup>18</sup>. Dall'altro lato il poeta narra un episodio di negazione di quel piacere orale da parte della madre:

*Una tragedia infantile adorabile  
mi si va disegnando.  
[...] "Vedi  
- mi dice - se tu fossi oggi restato,  
non dico molto (due ore) a studiare,  
beato adesso io ti direi: Và e prenditi  
come gli altri uno svago". Io non rispondo;  
né le dico: Ma è vacanza. Sento  
che a capo in giù cado dalla finestra,  
giù lungo il muro della casa. E penso,  
così precipitando: Oh che dolore  
avrà mia madre!<sup>19</sup>*

Per vendicarsi di sua madre che non gli permette di scendere in cortile per comprare un gelato come gli altri bambini, il piccolo Saba immagina di cadere dalla finestra facendole provare un immenso dolore. La storia dell'autopunizione

---

<sup>17</sup> Cfr. Laplanche e Pontalis (2005), p. 254.

<sup>18</sup> Saba (1988), *La casa della mia nutrice*, p. 274.

<sup>19</sup> Ivi, *Il carretto del gelato*, p.371.

vissuta al limite del sogno è un atto masochista mirante di solito ad attirare l'attenzione dell'altro ed a procurarne affetto. L'episodio della negazione del gelato non sarebbe di per sé significativo se non fosse abbinato alla generosa donazione di cibo da parte della balia.

### 3.

Saba non riesce ad aprire un varco per accedere ai muti, ma non assenti, sentimenti della madre che, timorosa di non saper essere abbastanza severa per guidare un figlio cui manca la figura paterna, raramente si lascia andare a dimostrargli affetto. Tra i testi che appartengono alla semantica mesta abbiamo *Ammonizione* e *Lettera ad un amico pianista*: nel primo, guardando un «bel nuvolo rosato» che disperde nel cielo, il poeta pensa che verrà un giorno in cui la sua vita si spegnerà nello stesso modo. Il secondo componimento, emblema della solitudine del giovane Saba, raffigura la lievità della nuvoletta che viene contaminata da ombre di opposta valenza. Così si ricorda di quella fase della sua vita: «Invece strinsi col dolore un patto,/ l'accettai, con lui vissi viso a viso.»<sup>20</sup>.

Il giovane poeta, però, non può fare a meno di sognare una vita libera ricca di avventure e di amori come quella del padre. Con una madre schiacciata dal dolore il poeta non riesce ad aprire un canale di dialogo soddisfacente ed affettuoso e, quindi, si sfoga scrivendo per non finire male:

*Quasi tutte le sue poesie sono nate dal bisogno di trovare, poetando, un sollievo alla sua pena; più tardi anche da una specie di gratitudine alla vita. [...]. Leggendo le sue poesie giovanili si ha spesso l'impressione che se egli, in quel dato momento, non avesse scritto quella data poesia (p. es. A mamma) sarebbe morto, o, per non esagerare, finito male. Fu questa la debolezza, ma anche la forza, di Saba[...].<sup>21</sup>*

---

<sup>20</sup> Ivi, *Autobiografia*, 9, p. 228

<sup>21</sup> Saba, (2002), pp. 117-118.

La maggior parte dei poemi della sezione *Poesie dell'adolescenza e giovanili* rappresenta due poli essenziali: la sofferenza ereditata dalla madre e l'aspirazione alla libertà di cui godono i suoi coetanei. Vista la sua inibizione e la sua educazione repressiva, il poeta cerca quello che gli manca nelle figure che popolano il suo mondo. È eclatante il fatto che «viene amato l'oggetto che possiede le prerogative che mancano all'io per raggiungere il suo ideale».<sup>22</sup> Il primo, in ordine di tempo, dei ragazzi di Saba e il modello di tutti gli altri è Glauco, un coetaneo che si offre come un modello di vita felice mettendo in risalto il doloroso contrasto tra la vita malinconica ed angustata del giovane Saba e quella dei suoi compagni. È un ragazzo spontaneo e gioioso che parla di viaggi e di partenze, presentando una tentazione antimaterna:

*Glauco, un fanciullo dalla chioma bionda,  
dal bel vestito di marinaretto,  
e dall'occhio sereno, con gioconda  
voce mi disse, nel natio dialetto:  
Umberto, ma perché senza un diletto  
tu consumi la vita, e par nasconda  
un dolore o un mistero ogni tuo detto?  
Perché non vieni con me sulla sponda  
[...]  
Tu non sai come sia dolce la vita  
agli amici che fuggi, e come vola  
a me il mio tempo, allegro e immaginoso.<sup>23</sup>*

Parlando di Guido, Glauco e degli altri fanciulli, il poeta si identifica inconsciamente nelle loro immagini. Questi componimenti indicano il narcisismo del poeta che guarda questi personaggi per vedere solo una parte di sé: «il suo narcisismo[...] gli consentiva di identificarsi facilmente con gli altri, di sentirli nelle loro tendenze estreme con rapida mimesi interna[...]».<sup>24</sup> Un soggetto narcisistico osserva tutto il mondo per vederci riflessa la propria immagine, come chi

---

<sup>22</sup> Freud (1975), p. 471.

<sup>23</sup> Saba (1988), *Glauco*, p. 11

<sup>24</sup> David (1987), p. 181.

vuole vedere riflesso il proprio volto sullo specchio (quello stesso oggetto che dà il nome a una fase dello sviluppo della personalità). Lacan, che ha dato alla teoria del narcisismo un contributo accettato universalmente anche dagli analisti non lacaniani, mette in evidenza il fatto che il bambino a pochi mesi passa per una fase in cui s'innamora della propria immagine allo specchio. Lo studioso si rende conto che il bambino che vede nello specchio non è un altro bambino, ma è lui stesso, e incomincia a corteggiare quest'immagine. Così il primo rapporto con l'Altro è il rapporto con la propria immagine.<sup>25</sup> I fanciulli si configurano per Saba non come l'Altro da sé, ma proprio come una parte di sé, un lato della sua personalità, una parte a cui anela disperatamente.

#### 4.

Dopo il servizio militare, la figura della madre continua a condizionare le scelte del poeta, così entra a fare parte della sua vita la moglie Lina, in cui vede riappare la tragedia della madre. Lina era promessa sposa ad un giovane da cui era stata abbandonata. Ciò la ridusse in uno stato pessimo, tanto a livello psichico che fisico. Sentita la sua storia, il poeta decise di sposarla nonostante il pensiero di matrimonio non fosse mai stato preso in considerazione da Saba. Si ha a che fare con una proiezione inconscia della figura materna, vittima delusa, su quella della giovane Lina. Il percorso seguito dal poeta finora sembra una regressione a uno stadio infantile quasi a voler sostituire la dipendenza dalla madre con questa nuova situazione. Così Lina viene descritta con i tratti di maternità ne *L'arboscello*:

*Oggi il tempo è di pioggia.  
Sembra il giorno una sera,  
[...]  
l'arboscello che sta - e non pare - saldo;  
par tra le piante un giovanetto alto  
troppo per la sua verde età.  
Tu lo guardi. Hai pietà*

---

<sup>25</sup> Cfr. Rifflet-Lemaire (1972), p. 221.

*forse di tutti quei candidi fiori  
che la bora toglie; [...].  
E se ne duole la tua vasta  
maternità.<sup>26</sup>*

La scena suscita in Lina compassione e tenerezza per l'indifeso arbusto che il vento spoglia dei suoi fiori, che cadono tra l'erba. È dominante il senso della maternità in lei verso tutte le creature, pur verso l'arboscello. Secondo la lettura dello psicologo Otto Weininger l'anima di una donna, prima ancora di diventare madre, è pervasa da un senso materno onnicomprensivo verso tutte le creature, ma appena è una vera madre, diventa comprensiva esclusivamente del proprio figlio.<sup>27</sup>

*Intermezzo a Lina*, una poesia situata verso la fine della raccolta *Casa e campagna*<sup>28</sup>, fa da preludio della sezione successiva *Trieste e una donna* e mette l'accento su una nuova prospettiva di Lina vista ormai come un personaggio solare, sensuale, di ascendenza romantica. Si legge tra i primi versi:

*O di tutte le donne la più pia,  
rosa d'ogni bontà,  
[...].  
O regina, o signora,  
la cui grazia fu ognora, ognor sarà  
diversa oggi da ieri,  
penso quando non eri  
meno bella se pure a mezzo inverno  
un tuo purpureo scialle  
ti avvolgeva le spalle.  
[...]  
Ora i tuoi occhi come dolci dardi  
figgi in me e m'accarezzi,  
e di tutti i tuoi vezzi  
sorridente mi guardi.  
Ed io penso che il fuoco di cui ardi  
sì dolcemente penetra la vita  
nostra, e una preda facile ne fa;*

---

<sup>26</sup> Saba (1988), *L'arboscello*, p. 56.

<sup>27</sup> Cfr. Weininger (1992), p. 283.

<sup>28</sup> Prima era intitolata *Coi miei occhi*, un libretto colla copertina gialla, e il titolo stampato in rosso: i colori di Carmen.

*che a Carmen assomigli, a Carmencita,  
rosa di voluttà.*<sup>29</sup>

Lina assume le connotazioni romantiche di Carmen dal rosso scialle, il personaggio forgiato da Prosper Mérimée nel 1845 in una sua novella, poi reso quasi mitologico dall'opera di Bizet del 1875, oltre agli innumerevoli adattamenti per il teatro e l'opera. Carmen è un emblema della voluttà e della sensualità esuberante e dirompente, incontenibile e indomabile.

*Intermezzo a Lina* segna un momento di gioia e di libertà destinata a soccombere presto, come fosse una conquista fugace. L'amore di cui era colma la loro grande casa situata in mezzo al verde della campagna non dura a lungo. Saba, soffermandosi a questa tappa della sua biografia nel *Canzoniere*, si rende conto del cambiamento della figura di sua moglie, dovuta alla nuova situazione, cioè dalla sua trasformazione da amante moglie, una Carmen appunto, in madre. Lina, appassionata e sensuale, è già incinta. La moglie inizia ad acquistare nella poesia di Saba delle connotazioni malinconiche di marca materna la cui eco richiama alla mente *Ammonizione* e *Il torrente*. La fase sensuale finisce improvvisamente e viene sostituita con il peso della famiglia e della figlia che nasce il 24 gennaio 1910 e alla quale egli dà come nome il diminutivo di Lina, Linuccia a cui Saba dedica questa poesia: «Ti conquististi la casa a poco a poco,/ e il cuore della tua selvaggia mamma./ Come la vedi, di gioia s'infiamma/ la tua guancia, ed a lei corri dal gioco./ Ti accoglie in grembo una sì bella e pia/ mamma, e ti gode. E il vecchio amore oblia».<sup>30</sup>

La poesia è pervasa da un senso di gelosia e quasi di gara con la figlia che contende con il poeta per l'amore di Lina, raffigurata per la prima volta con l'epiteto «selvaggia» (che fa strano contrasto con gli attributi «bella e pia»), e che

---

<sup>29</sup> Saba (1988), *Intermezzo a Lina*, pp. 64-65

<sup>30</sup> Ivi, *A mia figlia*, p. 62.

ritornerà altre volte in *Trieste e una donna*. L'aggettivo usato per descrivere Lina ormai «mamma», insomma, è l'aggettivo che definisce Carmen<sup>31</sup>, ed allude alla voglia di Saba di riavere la moglie sensuale e innamorata di una volta. Nell'immaginario del poeta è decisiva la frattura tra l'esuberanza della vita di Carmen, che può subire persino la morte pur di non rinunciare al godimento dell'esistenza, e la moglie ormai madre. La reazione molto diversa dei genitori spiega il carattere narcisista del poeta per il quale Lina non è un'entità di per sé, ma un'entità che esiste esclusivamente per lui. Nel tempo in cui Lina si dedica alla figlia e accetta con altruismo il ruolo di madre, il poeta, non sentendosi pronto, le chiede di dare la bambina a una balia. Così la storia incomprensibilmente si ripete: «i miei mali/ sono miei, sono all'anima mia sola;/ non li cedo per moglie e per figliola,/ non ne faccio ai miei cari parti uguali».<sup>32</sup>

Lei, «eteronoma»<sup>33</sup> e capace di trascurare i suoi istinti per mettere su una famiglia e prendere cura della figlia, diventa una sua «nemica», e «generare» risulta l'atto attraverso cui «i mali della vita» riescono dolosamente a «perpetuarsi».

Uccisa e «sacrificata la moglie»<sup>34</sup> che assume nell'immaginario del poeta la figura della madre trascurando la passione, egli si innamora di giovani ragazze che devono essere l'antitesi delle mogli-madri. L'amore tormentoso per Lina viene, dunque, sostituito dal nuovo amore 'leggero e vagante' squisitamente erotico per le ragazze prive di impegni familiari: Paolina prima, poi Chiaretta. Le opere dedicate loro vogliono segnalare un momento di fuga dalla pesantezza della vita matrimoniale e dalle responsabilità familiari, e un'identificazione con

---

<sup>31</sup> «Era [Carmen] una bellezza strana e selvaggia, una faccia che all'inizio lasciava interdetti, ma che non si poteva più dimenticare»; oppure «Carmen mi guardò fisso col suo sguardo selvaggio»: Mérimée (2002), pp. 35-37 e 117.

<sup>32</sup> Saba (1988), *Carmen*, pp. 89-90.

<sup>33</sup> Cfr. Aymone (1971), p. 135.

<sup>34</sup> Benussi (2007), p. 215.

la figura paterna e tutta la sfera semantica di vaghezza afferente. Chiaretta, che rappresenta la figura femminile più rilevante del *Canzoniere* dopo Lina, è la protagonista delle due sezioni *Preludio e canzonette* e *L'amorosa spina*; in quest'ultima raccolta, però, il fondo lirico è la malinconia di un uomo già innanzi con gli anni preso dal fascino di una creatura uscita appena dall'adolescenza:

*Poi ch'io sono il tramonto e tu l'aurora,  
molto è vero sperai, molto avrei fatto  
per te, per me, per questo dolce mondo  
che fuggo, sì tenacemente amato.  
Ma troppo sono triste, troppo al fondo  
nutro amari pensieri.*<sup>35</sup>

Il poeta ormai quarantenne viene incantato dal fascino della ragazza molto giovane raffigurata con tratti con leggerezza e freschezza: «Uno zampillo/ sei tu, un'uccella sul più alto ramo,/ una cosa felice».<sup>36</sup> Si pensa, infatti, che gli elementi onirici di cui sono ricche le sue poesie amorose, alludano a desideri mai realizzati, e avventure raccontate in uno stato tra veglia e sonno:

*Le ragioni della poesia non sono che queste, la ricerca di un'assenza, e Saba [...]ci ha raccontato soltanto la vita che ha sognato, e ha costruito un personaggio per fargli vivere invece sua quelle vicende, per accostarsi alle fanciulle, per frequentare Carmen, per uccidere Lina e partire, per girovagare solitario per le vie della città [...]. E per questo ha dovuto rivolgersi [...] al sogno e all'invenzione.*<sup>37</sup>

Siamo di fronte a un dato fondamentale a cui sono da ricondurre tanti aspetti della personalità e della poesia di Umberto Saba per cui la poesia diventa un compenso e un sogno dove può realizzare i suoi desideri impossibili. Nell'ottavo testo de *L'amorosa spina* troviamo delle dichiarazioni rilevanti:

*Tu mi piaci, da me così remota,  
che non conosco due anime al mondo  
più divise, che mi sei quasi ignota,*

---

<sup>35</sup> Saba (1988), *L'amorosa spina*, 4, p. 180.

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> Cinquegrani (2007), p. 230.

*quasi estranea. E di me tieni il profondo.*

*Regalarti dovrei, Chiara, una rosa,  
ed io stesso acconciartela sul seno;  
poi tosto a me fare altro dono (cosa  
non dico io a te), ma che dà pace almeno.*

*[...] e nella vita, spasimo e dolore,  
alla vita in cui sei, più e più m'afferro.<sup>38</sup>*

Chiara sarebbe semplicemente una giovane che gli ha ispirato dei versi d'amore e d'incontri onirici che non avrebbero nulla a che fare con la realtà.

Nella poesia collocata a conclusione di *Preludio e canzonette* Saba sottolinea con accenti di dolore come il passare del tempo sia inesorabile anche per Chiaretta:

*L'umana vita è oscura e dolorosa  
e non è ferma in lei nessuna cosa  
[...]  
Era Chiaretta  
Una fanciulla, ed ora è giovanetta,  
sarà donna domani. E si riceve,  
queste cose pensando, un colpo in mezzo  
del cuore.<sup>39</sup>*

Il tempo passa e Chiaretta che era per tanto tempo emblema di giovinezza e gaiezza per la sua vita libera dagli obblighi familiari o morali, sarà moglie poi madre e la sua effimera leggerezza sparirà e verrà sovrapposta da un senso di pesantezza, angoscia:

*Finale lamenta l'instabilità delle cose umane [...]. Solo attraverso l'arte il poeta riesce a vincere la propria angoscia davanti al perenne scorrere e variare delle apparenze. Tutto muta, anche l'effimera ispiratrice delle sue Canzonette.<sup>40</sup>*

---

<sup>38</sup> Saba (1988), *L'amorosa spina*, 8, p. 184

<sup>39</sup> Ivi, *Finale*, p. 218.

<sup>40</sup> Id. (2002), p. 202.

Nel riferimento a Chiaretta-ragazza c'è grande carica narcisistica per il poeta che si identifica con la sua gaiezza, quindi diventare moglie e soprattutto madre indurita dagli «affanni», vuol dire che egli non può più immedesimarsi in lei, perdendo con la sua giovinezza, la propria. Si infrange il sogno di condurre una vita sfrenata sulle orme del padre, e svanisce pure il sogno di Carmen. Il ciclo delle *Canzonette* termina con uno stato d'animo vicino ad una beatitudine, proponendo una conclusione consolatoria: «Sono partito da Malinconia/ e giunto a Beatitudine per via»<sup>41</sup>. Qui la sublimazione attraverso la poesia si rivela un procedimento efficace, in grado di trasformare il dolore in un bel verso «pur senza eliminare l'angoscia dell'abisso, la ricopra di rose».<sup>42</sup> Solo l'arte restituisce al poeta l'armonia: «fare in me di molte e sparse/ cose una sola e bella. E d'ogni male/ mi guarisce un bel verso».<sup>43</sup> Per lui la poesia non è solo autocoscienza, ma è anche incessante tentativo di salvare l'unità e l'armonia con sé stesso e con gli altri. A volte tale tentativo è destinato al fallimento poiché l'unica sua realizzazione potrebbe verificarsi nello splendore estetico, nel risarcimento formale dell'arte.<sup>44</sup> È eclatante il fatto che la poesia, come il sogno, sia l'espressione delle attività psichiche inconscie, che consente all'uomo di soddisfare pulsioni ritenute inaccettabili (in genere pulsioni sessuali o aggressive), deviandole su una meta accettata e valorizzata socialmente, (come chiarisce Freud nel suo saggio *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*<sup>45</sup>). L'arte è una riconciliazione tra principio di piacere e principio di realtà; l'artista non riesce ad adattarsi alla rinuncia alla

---

<sup>41</sup> Id. (1988), *Finale*, p. 218.

<sup>42</sup> Demattè (1982), p. 65.

<sup>43</sup> Saba (1988), *Finale*, p. 218.

<sup>44</sup> Non si può sottacere che Saba frequentava l'amico di Freud, lo psicanalista Edoardo Weiss, la cui presenza a Trieste negli anni venti del secolo scorso ha contribuito non poco ad alimentare quel forte interesse per Freud e le sue idee.

<sup>45</sup> Cfr. Freud(1981), *Opere*, vol. VI, pp. 209-276.

soddisfazione dei desideri di amore e gloria e lascia che i suoi desideri si realizzino nella fantasia, ma, ancor di più; secondo lo scienziato viennese in *Animismo, magia e onnipotenza dei pensieri*<sup>46</sup>, le origini dell'arte si rintracciano nella magia esercitata dall'uomo primitivo per cui basta pensare o desiderare una cosa perché questa si realizzi attraverso l'atteggiamento magico. L'onnipotenza del pensiero si è conservata nella nostra civiltà soltanto in un ambito: quello dell'arte. Solo nell'arte succede ancora che un uomo lacerato da forti desideri possa creare qualcosa di affine alla realizzazione di essi, che questa finzione - grazie all'illusione artistica - abbia il potere di evocare le stesse reazioni affettive della realtà.

L'esperienza della psicanalisi porta Saba a considerare la parola come strumento autentico di conoscenza e di auto-analisi. Proprio per questo il titolo che ad un certo punto il poeta pensa di dare all'intera opera è *Chiarezza*: per affermare un principio fondamentale della propria poetica:

*Ma il lettore del Canzoniere avverte, arrivato a questo punto [Parole], qualcosa di nuovo, come una nuova strana primavera. È la primavera che seguì, per Saba, alla crisi del Piccolo Berto; una grande chiarificazione interna, alla quale risponde un uguale illimpidimento della forma.<sup>47</sup>*

*Parole* riflette una capacità di recupero integrale delle parole intese come efficaci strumenti di conoscenza della vita. È una rinnovata ricerca di un mondo in cui prevalgono l'amore sulle minacce, sull'odio e sull'aggressione; ciò richiede altri termini, diversi da quelli accecati dalla «menzogna». Eppure una nuova concezione deriverà proprio dall'episodio della separazione dalla balia. *Ceneri*, componimento preferito dal poeta in questa sezione, ripercorre il ricordo della balia, solo senza il dolore straziante di una volta:

*Ceneri*  
*di cose morte, di mali perduti,*  
*[...].*

---

<sup>46</sup> Cfr. Id. (1975), pp. 81-105.

<sup>47</sup> Saba (2002), p. 279.

*Mi sento, con i panni e con l'anima di allora,  
in una luce di folgore; al cuore  
una gioia si abbatte vorticosa  
come la fine.  
Ma non grido.<sup>48</sup>*

La poesia, che pare una trascrizione psicologica dello stato d'animo del poeta al ricordo della sua Peppa, afferma a chiare lettere che il ricordo non suscita più pena perché i mali sono già perduti, il fuoco del dolore si è ridotto in ceneri e così egli non grida più:

*Quello che più o meno inconsciamente Saba in fondo aveva chiesto alla psicoanalisi era di allearsi alla sua poesia, in modo da renderla uno strumento ancora più raffinato e sensibile nell'affrontare e tener a bada i propri conflitti.<sup>49</sup>*

La sua Musa è diventata più chiara e al terreno della fantasia subentra quello della realtà. Inoltre, sono numerose le opere che esprimeranno una riconciliazione con il concetto della maternità.

La psicoanalisi ha il compito di indurre l'uomo a rinunciare a un conseguimento immediato e diretto di piacere, ricorrendo a una sublimazione. Non si parla mai di rinuncia assoluta ma di sostituzione. Ecco allora che al principio di piacere può subentrare quello di realtà che cerca un appagamento in relazione a ciò che la realtà stessa offre. Tale principio agisce in modo da adattare il soddisfacimento del desiderio alle situazioni avverse, ponendo degli obiettivi estesi nel tempo e sublimando l'impossibile soddisfazione immediata in rappresentazioni sostitutive. Ne *L'Avvenire di un'illusione* Freud colloca, con decisione, la religione, le arti e la letteratura tra i soddisfacimenti sostitutivi alle repressioni messe in atto dalla civiltà. Le religioni giustificano la loro pretesa di rinuncia al piacere terreno con la promessa di un piacere superiore e nell'aldilà, e nell'arte l'uomo trova

---

<sup>48</sup> Id. (1988), *Ceneri*, p. 385.

<sup>49</sup> Pavanello Accerboni (1985), p. 320.

nello spazio immaginario della fantasia una soddisfazione onirica dei propri desideri:

*L'arte offre soddisfacimenti sostitutivi per le più antiche rinunce imposte dalla civiltà [...] e contribuisce perciò come null'altro a riconciliare l'uomo con i sacrifici da lui sostenuti in nome della civiltà stessa.<sup>50</sup>*

Tali osservazioni riguardo all'esercizio dell'attività artistica portano alla conclusione che l'arte si propone di temperare i desideri insoddisfatti. La fantasia rappresenta un territorio su cui si esercita l'azione della rimozione, ed all'interno dello spazio immaginario si scatenano e risolvono tanti conflitti in cui l'io è implicato. Da questo punto di vista, la fantasia può essere comparata al dispositivo terapeutico che consiste nella liberazione delle pulsioni bloccate nell'inconscio senza vergogna; l'arte e la letteratura permettono al fantasticare, ritenuto in sé sconveniente, di manifestarsi in forme istituzionalizzate e socialmente ben accette.

Nonostante ciò, rimane esasperato nel poeta il bisogno dell'amicizia e del dialogo, imprigionato nella cella di nevrosi e incapace di avere delle relazioni autentiche con i membri della famiglia, e ancor meno con la folla sempre presente nella sua poesia, come entità contemplata e rappresentata da lontano. Nell'ultimo componimento del *Canzoniere*:

*Variamente operai, se in male o in bene  
io non so; lo sa Dio, forse nessuno.  
Mai appartenni a qualcosa o a qualcuno.  
Fui sempre («colpa tua» tu mi rispondi)  
fui sempre un povero cane randagio.<sup>51</sup>*

---

<sup>50</sup> Freud (1980), pp. 443-44.

<sup>51</sup> Saba (1988), *Ultima*, p. 569.

Saba si rende conto che la sua poesia, per quanto grande, non è in grado di trasformarsi, pur con l'aiuto della psicanalisi, in uno strumento terapeutico efficace, che *Il Canzoniere* in quanto progetto di guarigione è fallito. La pena sofferta per superare la scissione attraverso la poesia è sostanzialmente vana, perché la poesia può raggiungere il risultato effimero della consolazione formale e fornire l'illusione di guarire «ogni male» con «un bel verso»; può capovolgere il negativo della vita nell'affermativo dell'arte e dare l'impressione di un rifugio caldo e dolce come il grembo materno «la dolcezza di un caldo angolo»<sup>52</sup>. Oltre a questo momentaneo risarcimento non può andare.

Si è dedotto che la poesia di Umberto Saba nasce dal bisogno di colmare un'assenza: oltre all'autobiografismo del poeta, il *Canzoniere* allude a desideri mai realizzati; il rapporto del poeta con le giovani ragazze Paolina e Chiaretta sarebbe una pura finzione e tutte le liriche passionali dedicate loro sarebbero dei lamenti di un amore impossibile. Le avventure raccontate in uno stato tra veglia e sonno sono solo *parole*; il sogno di Carmen e il desiderio di condurre una vita sfrenata sulla scia del padre svaniscono nel nulla, lasciando un profondo abisso che il poeta ha sempre cercato di colmare con *le rose* della poesia. L'arte si rivela quasi un tentativo di riconciliazione tra principio di piacere e principio di realtà; Saba però non riesce ad adattarsi alla rinuncia della soddisfazione dei desideri d'amore. Alla fine *Il Canzoniere* risulta un'opera biografica che offre una chiave di lettura della vita del poeta. Una volta scoperta la psicanalisi, Saba l'ha utilizzata per analizzare le voci contrastanti del suo animo, le tendenze in conflitto della sua psiche e organizzare meglio all'interno del *Canzoniere* la trama già tracciata della sua storia. Il poeta così si è servito della psicanalisi per diventare sempre più padrone della propria opera poetica.

---

<sup>52</sup> Ivi, *Poesia*, p. 398.

Samah Abdo  
Università di Ain Shams al Cairo  
[samah.mohammed@alsun.asu.edu.eg](mailto:samah.mohammed@alsun.asu.edu.eg)

## Riferimenti bibliografici

### Testi

Saba (1966)

Umberto Saba, *Lettere a un'amica*, Torino, Einaudi, 1966.

Saba (1983)

Umberto Saba, *La spada d'amore, lettere scelte 1902-1957*, a c. di Aldo Marcovecchio, Milano, Arnoldo Mondadori, 1983.

Saba (1988)

Umberto Saba, *Il Canzoniere*, a c. di Arrigo Stara, Milano, Einaudi, 1988.

Saba (2002)

Umberto Saba, *Tutte le prose*, a c. di Arrigo Stara, Milano, Mondadori, 2002.

### Studi critici

Aymone (1971)

Renato Aymone, *Saba e la psicoanalisi*, Napoli, Guida Editori, 1971.

Cinquegrani (2007)

Alessandro Cinquegrani, *Solitudine di Umberto Saba, Da Ernesto al Canzoniere*, Venezia, Marsilio, 2007.

Benussi (2007)

Cristina Benussi, "Le figure femminili nell'opera di Saba", in: AA.VV., *Sei donne per un un poeta*, Firenze, Ibiskos Editrice Risolo, 2007.

David (1987)

Michel David, "Le idee psicoanalitiche di Saba", in: AA.VV., *Il punto su Saba*, a c. di Elvio Guagnini, Bari, Laterza, 1987.

Demattè (1982)

Enzo Demattè, *Umberto Saba*, Padova, Edizioni del Noce, 1982.

Freud (1975)

Sigmund Freud, "Introduzione al narcisismo", in: *Opere*, vol. VII, Edizione diretta da C. L. Musatti, Torino, Boringhieri, 1975.

Freud (1980)

Sigmund Freud, "L'avvenire di un'illusione", in: *Opere*, vol. X, Edizione diretta da C. L. Musatti, Torino, Boringhieri, ristampa 1980.

Freud (1981)

Sigmund Freud, "Il delirio e i sogni della *Gradiva* di Wilhelm Jensen", in: *Opere*, vol. V, Edizione diretta da C. L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, IV ed. 1981.

Freud (1981)

Sigmund Freud, "Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci", in: *Opere*, vol. VI, Edizione diretta da C. L. Musatti, Torino, Boringhieri, IV ed. 1981.

Freud (1986)

Sigmund Freud, "Al di là del principio del piacere", in: *Opere*, vol. IX, Edizione diretta da C. L. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1986.

Laplanche e Pontalis (2005)

Jean Laplanche, e J.-B. Pontalis, *Enciclopedia della psicoanalisi*, Tomo primo, Bari, Laterza, 2005.

Luti (1985)

Giorgio Luti, *Introduzione alla letteratura italiana del novecento*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1985.

Mérimée (2002)

Prosper Mérimée, *Carmen*, a c. di A. Colasanti, Milano. Mondadori, 2002.

Pavanello Accerboni (1985)

Anna Maria Accerboni, "Il «mito personale» di Umberto Saba tra poesia e psicoanalisi", in: AA.VV., *Il punto su Saba, atti del convegno internazionale, Trieste, 25-27 marzo 1984*, Trieste, Edizioni LINT, 1985.

Rifflet-Lemaire (1972)

Anika Rifflet-Lemaire, *Introduzione a Jacques Lacan*, prefazione di J. Lacan, traduzione di Roberto Eynard, revisione di Livio Agresti, Roma, Astrolabio, 1972.

Weininger (1992)

Otto Weininger, *Sesso e carattere*, traduzione di Julius Evola, introduzione di Fausto Antonini, Roma, Edizioni Mediterranee, 1992.

*This paper analyzes the poems of Saba adopting a psychoanalytic criterion. The poet suffers from psychological splitting due to the conflicting relationship between parents.*

*This episode causes a neurotic illness of the mother that was very stiff, while the nurse was affectionate and generous. Saba child dreams of a life full of adventures like the peers. Lina, the wife, becomes part of Saba's life: at first, she appears as if she were an affective mother, then she is described as an emblem of voluptuousness. After the birth of his daughter, Saba ends up in sadness and goes in search of a lack of responsibility love claiming a passionate life outside the family structure. In conclusion, for Saba poetry is an attempt to compensate for an absence and to reconcile the principle of pleasure and the principle of reality.*

*Parole-chiave:* canzoniere; psicanalisi; scissione; narcisismo; sublimazione.