

FRANCO RELLA

IL DOLOROSO AMORE.
NOTA SU UMBERTO SABA (*)

a Renata Debenedetti

1. PREMESSA

Anche i versi assomigliano alle bolle
di sapone; una sale e un'altra no. (SD).

Leggendo la poesia di Saba si ha l'impressione che i suoi versi non salgano mai, ma scivolino inesorabilmente a terra, là dove mantengono però una loro ostinata e misteriosa iridescenza, che costituisce, probabilmente, l'enigma di questa poesia, costringendo a un interrogativo e a una indagine sulla sua «tenebrosa chiarezza»: l'estrema ostensione di sé, l'innocenza, avvolta costantemente in un lembo oscuro, uno spazio di tenebra, che sembra porsi come la sua propria e specifica «necessità».

Ho l'impressione che la griglia interpretativa ricorrente, e ora riproposta, della «cultura mitteleuropea» non sia in grado di risolvere l'enigma

(*) Questo è il testo di una conferenza, tenuta al Convegno su Saba e la Cultura Mitteleuropea nel marzo 1984 presso l'Università di Roma.

La mia lettura scorre attraverso tutto il testo di Saba. Per non appesantire il saggio ho messo tra parentesi soltanto la sigla della raccolta di versi, o dell'opera, da cui sono tratte le citazioni, senza indicazione di pagina e senza dar conto delle varianti.

I riferimenti sono: SD = *La serena disperazione*; AS = *L'amorosa spina*; Pr. = *I prigionieri*; Pr. e F. = *Preludio e fughe*; Pr. e C. = *Preludio e canzonette*; Uomo = *L'uomo*; Trieste = *Trieste e una donna*; CM = *Cuor morituro*; PB = *Il piccolo Berto* (tutte queste raccolte sono comprese in U. SABA, *Il canzoniere*, Einaudi, Torino, 1978); S. e C. = *Storia e cronistoria del «Canzoniere»*, Mondadori, Milano, 1977; Scorciatoie = *Scorciatoie e raccontini*, Mondadori, Milano, 1963; L. = M. LAVAGGETTO, *Per conoscere Saba*, Mondadori, Milano, 1981 (da cui sono tratte tutte le citazioni dalle lettere).

e di sollevare i suoi versi fino all'attualità che tutti siamo disposti a riconoscere in essi.

I motivi che hanno contribuito a formare il mito di un Saba danubiano e mitteleuropeo sono evidenti al primo sguardo, ma tendono a rendersi ben presto evanescenti ad una lettura più approfondita:

a) *La psicoanalisi*. La sua conoscenza di Freud è modesta, legata all'analisi, forzatamente breve, con Weiss e alla lettura accertata di *Totem e tabù* e del saggio freudiano su Leonardo. L'inconscio per lui non è, come per Freud, l'emergenza di ciò che è sconosciuto alla razionalità scientifica e alla coscienza vigile, ma il male: non a caso nelle *Scorciatoie* Hitler viene proposto come una sorta di inconscio collettivo. La sua concezione «psicoanalitica» dell'infanzia, malgrado le affermazioni contrarie, è più debitrice a Pascoli che a Freud. L'unico altro psicoanalista citato, Jung, viene proposto senza mai traccia di una lettura diretta e con la grafia del nome scorretta.

b) La conoscenza di Nietzsche e di Weininger sembra mediata dall'ambiente vociano e fiorentino. Il suo Nietzsche non è, almeno fino alle *Scorciatoie*, diverso da quello di D'Annunzio (della *Laus vitae*) o di Gide. Di Weininger (citato anch'esso scorrettamente) nel suo testo sembra essere filtrata soltanto una generica misoginia, senza alcun rapporto con la complessa teoria bisessuale weiningeriana.

Altre influenze possibili, come quella di Rilke, sono da lui esplicitamente negate. L'influsso dichiarato di Heine deriva probabilmente dalle traduzioni carducciane.

Abbandonata questa griglia torniamo dunque al suo testo. Ed è allora l'impatto sconcertante di fronte a un pullulare di frammenti, di scarti, di residui, che talvolta fanno pensare a un uso esasperato, quasi parodistico e dadaista della citazione, e talvolta, invece, al canto di un antico aedo, che raccoglie nella sua voce mille altre voci, che raccontano le mille storie del mondo, muovendosi appunto sull'«humus formato dai detriti della grande poesia del passato» (S. e C.).

Ed è da questo punto che è necessario partire.

2. JEDER DICHTER IST EIN NARZISUS (L)

Una voce e mille voci. La sua poesia presenta un'ossessione dell'*io*. Nessun altro testo è forse altrettanto impudico, esibito, come se la pagina fosse l'unico luogo possibile della sua *costituzione*: della possibilità, ap-

punto, di un *sogetto* di porsi come tale in un «io». Da questo punto di vista, anche lo sdoppiamento di *Storia e cronistoria* si presenta come il tentativo di giungere all'affermazione che «tutte le voci sono in realtà la voce di Saba» (S. e C.): che tutti i nomi possibili portano a questo unico nome, che è esso stesso, paradossalmente, uno pseudonimo.

Ma è proprio dove l'io si afferma perentorio, attraverso la sua ossessiva ripetizione, che è anche il luogo della sua evanescenza. Poche metafore sono così ricorrenti nel testo sabaiano come quelle che parlano della «confusione», della «trasfusione» dell'io nell'altro. L'«immagine» balena, e illumina nell'attimo l'io e il deserto in cui l'io si perde (SD). È dunque un'«immagine mentita», come l'immagine duplice che trasluce nella luminosità crepuscolare, nella *Zwielicht*, nell'attimo ambiguo del risveglio in cui «uomo ero ancora, ed ero la marina / libera e infinita» (AS) (1).

È il momento panico in cui «tutte le cose create / vengono sì stranamente a me accoppiate / che il senso occulte corrispondenze afferra // Ma temo . . .» (Pr). È infatti, questo, un istante terribile perché se non c'è più dolce cosa che mutarsi nell'altro, questa dolcezza affonda le sue radici nel «pauroso arcano della vita», nel luogo delle parvenze in cui possiamo scorgere noi stessi come parvenza (Pr. e F.), come una *cosa*, «poco più che un oggetto» (Uomo).

Questo sguardo è lo sguardo di Narciso, quello di Rilke nelle poesie del 1913, che vede, al di là dell'immagine mentita che ondeggia sull'acqua, «nulla / se non l'indifferente rovina delle pietre». Quello di Valéry, che scopre il nulla davanti a sé e, dentro di sé, nella profondità del suo essere, soltanto la misera memoria di un corpo mortale (2).

E Saba, nel momento che specchiandosi nel mondo scopre solo come Narciso «amabili parvenze / di me stesso», non può che proiet-

(1) Il momento del risveglio, il momento della mescolanza fra la «grande ragione del corpo» (Nietzsche), che domina con le sue immagini lo spazio del sonno, e la ragione ordinatrice, è uno dei tratti più significativi della grande letteratura del nostro secolo. Quest'attimo, che apre la *Ricerca del tempo perduto* di Proust, diventa per Benjamin nel *Passagen-Werk* (*Gesammelte Schriften* Bd. V, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1982), l'immagine di un nuovo sapere in grado di produrre concetti che abbiano la forza e la potenza che è connessa alla nostra esperienza dell'immagine. Tra i grandi risvegli ricordiamo *La Giovane parca* di Valéry, *Il processo* e *Il Castello* di Kafka (in quest'ultimo libro, simmetrico al risveglio, abbiamo anche l'addormentamento di K. di fronte al potere del Castello, al suo ordine e al suo logos).

(2) Su Rilke, Valéry e il mito di Narciso rinvio a F. RELLA, *Metamorfofi. Immagini del pensiero*, Feltrinelli, Milano, 1984, cap. XII.

tare sul mondo l'esito di questa visione: farsi esso stesso specchio dell'altro, come nella prima Fuga, là dove egli afferma: «il mio cuore: uno specchio a tutti i cuori / Viventi» (Pr. e F.).

3. IL MITO E LA VERA NARRATIO

Solo nel mito, là dove gli opposti possono coesistere ⁽³⁾ e *insieme* rendere visibile l'invisibile, è possibile dire «io sono». Qui soltanto il *puer aeternus* e il *senex*, «il vecchio stanco ed il ragazzo ardito / sono anch'essi una cosa. Un aureo anello / che nel suo giro mirabile ha unito / il principio e la fine. Ed *io* principio *sono* di un'altra primavera; *io sono*» ⁽⁴⁾ (Pr. e F.).

La poesia è sempre per Saba, fin dall'inizio, avventura e peripezia mitica, come nel *Torrente* (Trieste), che è appunto «avventuroso nel mio mito», e che «risospinge» il pensiero alle origini, là dove «sempre è d'intorno a te sabato sera; / sempre ad un bimbo la sua madre austera / rammenta che quest'acqua è fuggitiva». E dunque fugacità e eternità, impermanenza e ricorrenza insieme, come nel mito, là dove, per esempio, Dionisio scopre d'un tratto la precarietà della vita e l'eternità del rinascere.

È la scoperta dell'Eterno ritorno (CM) e con esso la scoperta del possibile, delle cose che «avrebbero potuto essere e non sono» (CM), delle arcane corrispondenze che costituiscono il «cuore della saggezza» (SD) ⁽⁵⁾, e la possibilità di essere tutti: anche l'animale. Infatti mitico è lo spazio infinito «là dove l'uomo e l'animale / sono una cosa sola / con l'erbe e l'altre piante // un mondo che nessun pié ha calcato» (Pr. e C.).

⁽³⁾ Il *mythos* come sintesi dell'eterogeneo è già teorizzato nella *Poetica* di Aristotele. Diventa «vera narratio» nella grande speculazione di Vico, che vi scorge un sapere universale (attraverso gli universali fantastici) che coesiste con il *logos*, per esempio nella «piccola favola» costituita dalla metafora. La «vera narratio» mitica coglie secondo Vico «il divino» attraverso i «trasporti del corpo»: è linguaggio della mescolanza.

⁽⁴⁾ Le sottolineature sono mie. Così come ho tolto il punto interrogativo, puramente retorico, dopo «una cosa».

⁽⁵⁾ La saggezza è qui, leopardianamente, «sapere per la vita», che non può che essere, come afferma Leopardi nello *Zibaldone*, sapere del possibile, e al contempo negazione di una ragione che, «pura e senza mescolanze», è fonte di «inevitabile pazzia». Il sapere del possibile è già in Aristotele «più filosofico» del sapere storico degli stati di fatto.

Questo è il «luogo» in cui le piccole cose, le «divine cose», possono essere «elevate ai vertici della spiritualità» (S. e C.), e possono, in una parola, essere redente dalla loro fugacità e caducità. E questo è il grande programma di Rilke nella IX delle *Elegie duinesi*. L'uomo non può dire l'indicibile, nemmeno quello che emerge all'interno della sua esperienza quotidiana. E così «il viandante dal pendio della cresta del monte, / non porta a valle una manciata di terra, terra a tutti indicibile / ma porta una parola conquistata». E forse questo è il nostro compito, forse «noi siamo qui per dire / casa, ponte, fontana, brocca, albero da frutto, finestra, / al più: colonna, torre . . . Ma per dire, comprendilo bene / per dire le cose così; come esse stesse nell'intimo mai intendevano essere . . .».

Qui, infatti, «è il tempo del dicibile, qui è la sua patria». Noi non possiamo concorrere con l'Angelo dicendogli l'indicibile, ma mostrandogli «ciò che appare in superficie», le «cose»; ed egli «resterà stupito», in quanto l'Angelo non ha questa «saggezza», questo sapere. È per questo che, come ci mostrano molte raffigurazioni sacre, gli angeli splendenti si chinano a onorare l'oscuro Adamo, supino, nudo sulla terra, creatura fra creature. Infatti le cose che vivono nell'orizzonte della loro mortalità sanno che soltanto noi, i più effimeri, possiamo salvarle. Sanno come una cosa può essere in noi «felice, innocente, nostra», e sanno che anche il «dolore» si induce in una forma, «serve da cosa e muore nel farsi cosa» (6).

Se il mondo è specchio di apparenze, intrico di metafore, possiamo qui, in esso, scoprire per esempio la metafora della pioggia che cade sulla terra nera primavera, o dei penduli amenti dei noccioli spogli, in cui è visibile uno sconvolgimento delle nostre abitudini concettuali: in essa c'è l'esperienza che la felicità, che noi abbiamo assegnato alle cose che si elevavano al di sopra del nostro orizzonte, è invece legata alle cose che cadono sulla terra. Perché qui, nella trasfigurazione di ciò che è terreno, che solo l'uomo può operare, possiamo trarre «la figura che salva» (7).

Saba ha negato un'influenza della poesia di Rilke sulla propria poesia. Possiamo crederlo. Ma egli incontra ugualmente la poesia di Rilke nel suo punto più alto: nella scoperta della *permanenza del mutamento*

(6) R. M. RILKE, *Le elegie duinesi*, Einaudi, Torino, 1978 (trad. qui modificata).

(7) Il riferimento è alla conclusione della decima e ultima Elegia e alla dedica scritta per Hans Carossa sul testo inviatogli da Rilke delle *Duinesi* per cui cfr. F. RELLA, *Metamorfosi* cit.

(der bleibende Reich der Verwandlung). Infatti nel cuore stesso della metamorfosi si leva la parola che dice le cose che mutano, che aiuta le cose a mutare, strappandole dalla loro rigida immobilità cadaverica, ed è questo atto di nominazione che le salva e le consegna ad un essere che esse, nel tempo della crisi, nel tempo di «un fare senza immagini», avevano perduto.

(Scoperta questa affinità diventano evidenti molte tracce che ci permetterebbero di proseguire nella ricerca. L'animale di Saba è anche l'animale di Rilke, che conosce il nostro disagio «nella foresta di segni» e che vive felice nella sua disponibilità all'aperto).

Ed è in questo compito di salvare le «divine cose» che possiamo forse capire il senso di una contraddittoria affermazione di Saba: sono la «voce di tutti», «un fenomeno naturale» (S. e C.), e al contempo «nessuno, anche lo volesse, potrebbe capirmi»⁽⁸⁾.

4. ERO UNA LUCE IO STESSO

Eppure anche la lettura semplicemente mitica di Saba non riesce a dar conto della complessità della sua poesia, a meno che non ci spingiamo fino al punto di scorgere nelle epifanie sabiane le tracce di un mito gnostico. E qui si illumina anche la sua lettura «negativa» dell'inconscio, il senso di un'affermazione che ci era parsa all'inizio come l'indizio di una pura e semplice incomprendimento.

«Mistica, scrive Freud in un testo del 1937 pubblicato postumo, l'oscura percezione in sé del regno al di là dell'io, dell'es.»⁽⁹⁾.

L'io è la linea di confine, l'orizzonte, al di là del quale abbiamo l'oscura percezione dell'Es, e delle forze che si manifestano nei nostri atti conoscitivi.

⁽⁸⁾ Queste affermazioni sono ricorrenti nel testo di Saba. Possiamo ricordare Nietzsche che in *Ecce homo*, dopo aver affermato che *im Gleichnis*, nella figura, le cose accorrono a noi direttamente, che la «cosa stessa» si mostra come la cosa più semplice, afferma che bisogna risalire di secoli per trovare qualcun altro che possa affermare «questa è anche la mia ispirazione» - risalire cioè fino al sapere immaginale del mito.

Anche l'amore per la superficie, affermato ugualmente da Saba e da Rilke («Ho osservato che [più si] rimane alla superficie e più si comprende il fondo delle cose», U. SABA, *La spada d'amore*, Mondadori, Milano, 1983, lettera a Linuccia del 7.6.1946), ha una corrispondenza quasi testuale nell'introduzione del 1886 a *Gaia Scienza* di Nietzsche.

⁽⁹⁾ S. FREUD, *Risultati, idee, problemi*, in «Opere», vol. XI, Boringhieri, Torino, 1979 (trad. qui modificata).

Saba scrive (a Sandro Penna il 4.1.1933) «Superavo con essa [la psicoanalisi] i conflitti abominevoli dell'epoca presente, e intravedevo qualcosa del mondo nuovo in gestazione. Oltre le profondità dell'Es mi riappariva l'azzurro del cielo». Dunque il misticismo gnostico vede al di là del confine dell'io e al di là della linea d'ombra dell'es, che per Freud era l'ultimo limite, indicibile e per questo percepito misticamente, l'azzurro del cielo. Per usare ancora le parole di Saba, *il bene attraverso il male*: «un'oscura forza fatale / il male / sempre al bene rivolge» (Pr. e F.).

Così Bataille appunto nell'*Azzurro del cielo*, o, più esplicitamente, nella *Storia dell'occhio*. Qui, l'occhio morto del prete è conficcato nell'occhio cieco e buio del sesso di Simone, sbarrando con la sua vitrea e lucida presenza l'oscurità che può dare l'accesso alla vera luce: appunto attraverso il corpo, che è, afferma Saba, «un bene ignoto» (CM).

Il male è necessario. Questa è la dura parola che continua a risuonare nei versi di Saba, in una tensione che talvolta si fa drammatica. Infatti se il dolore e il male sono necessari, se la malattia sembra essere l'unica via d'accesso al reale e alla vita, questa consapevolezza comporta un contraccollo in cui sembrano essere, per così dire, risucchiate tutte le «divine cose», e le parole che le dicono. Così «la scatola nella quale (...) ho raccolto, ordinandole, tutte le mie poesie, mi sembra, se i miei occhi ci cadono sopra, una cosa penosa e immonda» (Lettera a A. Carocci, 10.4.1929). E lo stesso torrente della vita, quello che ci ha insegnato l'eternità del mutamento, garantendoci una sorta di permanenza nel perenne fluttuare e oscillare delle cose fra l'essere e il nulla, quando esso ristagna «scopre cose immonde».

5. L'UMANA VITA È OSCURA E DOLOROSA

Tensione terribile è dunque volere il male e il dolore. Ma il male e il dolore io «non li cedo per moglie e per figlia» (Trieste), in quanto bisogna essere prossimi al male. Bisogna volere la metamorfosi che trasforma sotto i nostri occhi la vita e la sua «amorosa immagine» in un deserto (SD); bisogna stringere con il dolore un patto (Autobiografia); bisogna accettare la dissoluzione, il disfaccimento che ci riduce a oggetto (CM), perché nel dolore «hanno stanza pensieri celesti» (P. e F.).

L'arte, «il doloroso scampo» (AS), il tentativo cioè di lenire «poetando» la propria pena, è anch'essa segnata da questo oscuro destino. Infatti l'arte, come la malattia teorizzata da Dostoevskij, da Nietzsche e

dallo stesso Saba, protegge e al contempo precipita nel mondo. L'aveva capito già Goethe scrivendo una massima che potrebbe essere una delle scorciatoie di Saba: «Il mezzo migliore per sfuggire il mondo è l'arte; il mezzo più sicuro per entrare in contatto con il mondo è l'arte»⁽¹⁰⁾.

6. IL PAUROSO ARCANO

È la duplicità della vita, la mescolanza irrisolvibile di bene e di male, ugualmente necessari, che illumina il testo di Saba. Lo possiamo affermare ricorrendo alle parole di uno dei grandi mistici gnostici del nostro secolo, di Simone Weil⁽¹¹⁾: «Bisogna amare tutto, compreso il male in ogni sua forma». Questa è anche l'«amorosa spina», questa è «la spada d'amore» di Saba.

La Weil afferma, infatti, allo stesso modo di Saba «il fondamentale bisogno (...) di passare fra gli uomini e i diversi ambienti umani, confondendomi con essi, assumendone lo stesso colore», anche se proprio questo atto costituisce la coscienza, identica in Saba, della propria eccezionalità: «la capacità di fondermi in ognuno di essi implica che io non faccia parte di nessuno».

Con questa coscienza prosegue Simone Weil si entra nella «sventura», che è «cosa specifica, irriducibile (...). Si impadronisce dell'animo e le imprime in profondità un marchio suo proprio», in quanto è solo quando «un dolore ci colpisce che possiamo dire veramente che l'universo, l'ordine del cosmo, la bellezza del creato, entrano nel nostro corpo».

(Anche la teorizzazione di Saba della sua poesia come prodotto dei detriti dei secoli ha una sua corrispondenza nell'affermazione di Simone Weil che è necessario far parlare in sé le cose e i popoli silenziosi, scomparsi, scomparsi)⁽¹²⁾.

⁽¹⁰⁾ J. W. GOETHE, *Massime e riflessioni*, Theoria, Roma, 1983, p. 52.

⁽¹¹⁾ Tutte le citazioni da S. Weil si riferiscono a S. WEIL, *L'attesa di Dio*, Rusconi, Milano, 1984.

⁽¹²⁾ «Tante sono cose ne sono fuori [dal cattolicesimo], tante cose che io amo e che non voglio abbandonare (...): tutta l'immensa distesa dei secoli passati, eccettuati gli ultimi venti (...), tutte le tradizioni accusate ...» (S. WEIL, *L'attesa cit.*, p. 48).

7. LA CARNE FA DIRE IO, IL DIAVOLO FA DIRE NOI (S. W.)

La capacità di fondersi in ognuno, che implica l'impossibilità di far parte di qualcuno, è la contraddizione che attraversa il soggetto e lo esilia da se stesso: lo fa pellegrino, «cuore dal nascere in due scisso» (P. e F.). Il soggetto è portatore della carne che lo spinge a pronunciare «io», che spinge alla sua perentoria e disperata affermazione, ma è portatore anche della tentazione diabolica che riduce l'io alla sua spersonalizzazione, a oggetto, a «legno in mare caduto» (PB), che segna il fallimento del progetto di portare tutto a salvezza dentro di sé, nella propria parola, nel gesto creatore, che ricalcando e copiando il mondo porta nel mondo stesso «qualche cosa ancora» (Pr. e C.): ciò che il tardo Montale chiamerà i «petits faits divers» che incrinano e mutano l'ordine funerario del mondo.

Essere «io» per tutto e per tutti, e sfuggire alla comprensione e alla presa di ognuno, questo significa l'affermazione: «Saba è un fenomeno naturale» - l'evidenza di ciò che sta davanti a tutti, e che è al contempo, e forse proprio per questo, insondabile.

8. L'IRIDESCENZA DELLA VITA E LA MALATTIA

Le bolle rimangono a terra. Sono troppo pesanti per levarsi fino al cielo, e continuano a scintillare dell'iridescenza del ventre del serpente della vita (per usare un'affermazione dell'ultimo Nietzsche).

In Saba c'è il senso di una rivelazione quasi ierofanica. «Un fulgore mi sopravvenne dall'alto» (a Fontana, 1922), egli afferma della sua ispirazione. E innumerevoli sono nel suo testo le immagini della luce, del balenio, dell'azzurro. Con queste egli si è posto il problema del linguaggio della rivelazione, ovvero della «gestazione di un mondo nuovo». Quali parole è possibile usare, quale linguaggio può parlare di ciò che non è ancora avvenuto? ⁽¹³⁾.

La soluzione di Saba mantiene aperto il problema. È anzi il problema che la sua poesia ci consegna. Il pellegrinaggio del soggetto che scopre il mondo nuovo, come un dio in esilio, è anche nostos - il viaggio del ritorno. Il soggetto torna a se stesso dopo aver attraversato il linguaggio, le trite parole che abbiamo, cercando di rendere visibili nei loro detriti ciò che ci si manifesta nella rivelazione, ma che rimane a noi

⁽¹³⁾ Su questo tema cfr. G. AGAMBEN, *Sulla rivelazione* in «Metaphorein», n. 9, 1983.

indicibile, a noi che possiamo solo dire cose: la necessità del nuovo attraverso ciò che è stato, e che genera esso stesso, nella sua spinta alla trasfigurazione, questa necessità.

I suoi versi rimangono a terra, terreni, ma forse, come dice Rilke, è in questo loro irrevocabile essere stati terreni che sprigionano la parola che salva. Chiunque noi siamo alla fine.

9. CONCLUSIONE

Saba periferico. Egli stesso, in più luoghi e in più occasioni, lo afferma. E davvero raramente mi è capitato di incontrare la parola di Saba nella mia esperienza quotidiana, come quella per esempio di Montale, che è, per così dire, calata nella nostra esperienza delle «ore vacillanti» e nella percezione che nello sfarinamento delle cose si è spesso costretti ad un inventario di reliquie: di ciò che va e di ciò che resta.

La poesia di Saba non mi è mai stata allo stesso modo vicina. In essa mi è sempre stato difficile scorgere un «pensiero» che si intrecci con il mio pensiero. Eppure questa sua «inattualità», questa sua «illeggibilità» delinea uno spazio e una tradizione all'interno del nostro tempo. La sua immagine della vita vorace, che «d'altre vite si nutre», in cui nulla è mai fermo e stabile, apre al nostro sguardo il mondo della metamorfosi, quello spazio propriamente umano di cui solo il mito, l'intreccio dell'eterogeneo, la peripezia che permette gli andirivieni, il movimento ondoso che va e ritorna, ha descritto, prima della sua riduzione ed allegoria morale già fin dal neoplatonismo.

La forzatura gnostica della favola riapre la dinamica mitica. Apre, nel nostro secolo, la strada con Rilke, con Weil, con Saba stesso alla grande creazione di nuovi miti operata per esempio da Kafka, che mai si è attardato su di un recupero archeologico del mito antico, ma ha proposto una nuova peripezia mitica.

La poesia di Saba entra di forza in questa grande linea di «periferici» - di inattuali, che costituisce, nel nostro tempo, la rimergenza di una «sapere per la vita», di una sapere legato all'immagine e all'esperienza, o, come ha detto Saba con le sue trite parole, al «cuore».

Partiti dunque da una negazione di un diretto rapporto di Saba alla cultura mitteleuropea, alla fine di questa indagine schematica, dovremmo invece dichiarare un suo legame profondo con le emergenze più significative di quella cultura, o meglio con la cultura europea in generale, nel suo movimento più audace e ancor oggi quasi del tutto inesplorato.

RIASSUNTO – Il doloroso amore. Nota su Umberto Saba. *Il saggio individua nei tratti «impoetici» dell'opera di Saba le tracce di una riemersione del mito gnostico, che affiora anche in altri scrittori «marginali» del nostro secolo. E in effetti, forse, proprio in questa marginalità sta la proposta poetica ed etica più aduace del nostro tempo: essere terreni, anche attraverso il dolore, prossimi alle nostre parole trite e usurate, per individuare qui l'ethos umano, il luogo proprio dell'uomo.*

RÉSUMÉ – Le douloureux amour. Note sur Umberto Saba. *Cet essai repère dans les passages «pas poétiques» de l'oeuvre de Saba les traces d'une réemersion du myte gnostique, qui affleure aussi dans d'autres écrits «marginiaux» de notre siècle. En fait, précisément dans ce phénomène marginal il y a la, peut-être, la proposition poétique et éthique la plus audace de notre temps: être d'ici-bas, même à travers la douleur, tout près de nos paroles banales et usées, pour souligner, en ce sens, l'ethos humain, le lieu propre de l'homme.*

Indirizzo dell'autore: prof. Franco Rella - Corso Verona, 20
38068 Rovereto - Trento (Italy)
