



L'inconscio

Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi

l'inconscio

filosofico

Lucilla Albano
Felice Cimatti
Pio Colonnello
Claudio D'Aurizio
Giulia Guadagni
Romano Luperini
Francesco Napolitano
Fabrizio Palombi
Élisabeth Roudinesco
Francesco Saverio Trincia
Carlo Serra

UNIVERSITÀ
DELLA CALABRIA

L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi

Rivista del "Centro di Ricerca Filosofia e Psicoanalisi" dell'Università della Calabria

N. 1 - L'inconscio filosofico

Giugno 2016

Direttori

Felice Cimatti

Fabrizio Palombi

Comitato Scientifico

Charles Alunni, Sidi Askofaré, Pietro Bria, Antonio Di Ciaccia, Alessandra Ginzburg, Burt Hopkins, Alberto Luchetti, Rosa Maria Salvatore, Maria Teresa Maiocchi, Bruno Moroncini, Mimmo Pesare, Rocco Ronchi, Francesco Saverio Trincia

Caporedattrice

Deborah De Rosa

Segreteria di Redazione

Claudio D'Aurizio, Giusy Gallo, Giulia Guadagni, Ivan Rotella, Emiliano Sfara

Redazione

Anna Adamo, Monica Altomare, Francesco Bassano, Giusy Manica, Rita Pellicori, Maria Rosaria Rizzuti, Andrea Saputo, Angela Silvestri

Indice

“L’inconscio filosofico”: editoriale

Felice Cimatti, Fabrizio Palombi.....p. 6

L’inconscio filosofico

L’inconscio freudiano e i filosofi: intervista a Élisabeth Roudinesco

Fabrizio Palombi.....p. 12

Le forme della condensazione e dello spostamento in Persona di Bergman

Lucilla Albano.....p. 22

L’inconscio, 100 anni dopo

Felice Cimatti.....p. 40

L’ombra della madre tra Schreber e Leonardo.

Rileggendo due saggi freudiani del 1910

Pio Colonnello.....p. 57

La psicoanalisi a Trieste: logica dell’inconscio e modo di significare

nel Canzoniere di Saba

Romano Luperini.....p. 72

L’inconscio giustificato e riconosciuto

Francesco Napolitano.....p. 84

Inconscio e filosofia

Francesco Saverio Trinca.....p. 97

Inconsci

Varianti logiche della ripetizione e costituzione del momento affettivo

Carlo Serra.....p. 112

Recensioni

F. Palombi, A. Rainone (2015, a cura di), *Lacan d'après Lacan*, "Il cannocchiale" n. 1 - a. XL, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.

Claudio D'Aurizio.....p. 138

R. Ronchi (2015), *Gilles Deleuze. Credere nel reale*, Feltrinelli, Milano.

Giulia Guadagni.....p. 145

La psicoanalisi a Trieste: logica dell'inconscio e modo di significare nel *Canzoniere* di Saba

Romano Luperini

1.

Nella letteratura italiana la psicoanalisi ebbe vita assai stentata sino a metà degli anni Cinquanta, bloccata prima dalla politica culturale del fascismo e poi dalle tre correnti ideologiche prevalenti nell'immediato dopoguerra, idealista, marxista e cattolica, in competizione fra loro ma di fatto solidali nel respingere le tendenze della cultura europea più avanzata. Negli anni del fascismo essa ebbe una diffusione ristretta all'area triestina e all'influenza che essa esercitò, grazie anche all'impatto del "caso Svevo", sull'ambiente baretiano (e su Debenedetti, in particolare, il primo critico italiano che abbia fatto uso di strumenti analitici di tipo freudiano già negli anni Venti) e soprattutto su quello fiorentino della rivista *Solaria* (a cui peraltro collaborò lo stesso Debenedetti). Un filone parzialmente autonomo è quello romano di *900*, che si avvicinò alla psicoanalisi grazie al rapporto diretto con la letteratura francese e inglese (Joyce in particolare). E comunque, dopo il trasferimento dello psicoanalista triestino Weiss nella capitale, è possibile tracciare anche una linea Trieste-Roma.

Diversi elementi favorirono però in modo particolare l'interscambio Trieste-Firenze: anzitutto la residenza fiorentina, a partire dal 1927, del promotore del "caso Svevo", Montale, che aveva uno stretto rapporto di collaborazione con un intellettuale triestino di primo piano, Bobi Bazlen (grazie a lui, scrisse Montale, «diventai anch'io quasi triestino d'elezione» [Montale, 1965, p. 2728]), poi i fascicoli speciali di *Solaria* dedicati a due autori, Svevo, appunto, e Saba, entrambi in modi diversi legati al metodo freudiano, e infine la presenza fra i solariani di un altro istriano amico di Saba, Quarantotti Gambini. Se Montale già nel 1924 introduce elementi della cultura psicoanalitica nel poemetto *Mediterraneo* (a partire dal tema della «rancura» contro il mare-padre) e se Gadda poté negli anni Trenta scrivere e pubblicare, sulla rivista che continuava *Solaria*, *Letteratura*, *La cognizione del dolore* (dove basterebbero le pagine sul sogno di Gonzalo a documentarne i debiti freudiani), ciò si spiega solo - ha scritto Bo - col «clima molto particolare, triestino» e latamente europeo o mitteleuropeo «che in Italia soltanto gli uomini di "Solaria" erano in grado di accettare» (Bo, 1985, p. 188)¹.

¹ Sul rapporto Trieste-Firenze, oltre al volume da cui è tratto il saggio di Bo del 1985, cfr. anche Pellegrini (1987), in particolare il capitolo *Trieste-Firenze. Storia di un rapporto*.

2.

Sia la memorialistica e i documenti autobiografici (particolarmente quelli di Voghera, 1980 e di Stuparich, 1948), sia le opere, a partire da capolavori come *La coscienza di Zeno* e *Il Canzoniere*, avallano la tesi che gli anni fra il 1919 e il 1930 siano stati a Trieste «gli anni della psicoanalisi», come li chiamò appunto Giorgio Voghera. In un saggio fondamentale, *Trieste. Un'identità di frontiera* Ara e Magris hanno scritto che, dopo il ritorno in città del dottor Weiss (che prima aveva studiato a Vienna con Freud e poi aveva fatto la guerra come ufficiale medico nell'esercito austroungarico), «Trieste divenne l'avamposto della psicoanalisi». E aggiungono, forse calcando un po' troppo le tinte, che in questa città

Gli inizi della pratica psicoanalitica di Weiss producono un febbrile interesse culturale e, insieme, un nevrotico, endogamico circuito chiuso di pazienti, amici e terapeuta che si scambiano le parti, confondono terapia, amicizia e frequentazione sociale, raccontano allo psicoanalista i loro sogni e quelli che gli altri pazienti hanno loro indebitamente raccontato, in una viscerale e soffocante ossessione (Ara, Magris, 1982, pp. 82-83).

In questo clima non ci si può stupire che Svevo avesse un congiunto in terapia, desse consigli ad amici e conoscenti sulla possibilità di praticare o meno un trattamento analitico (basti pensare alle lettere a Valerio Jahier), traducesse dal tedesco uno scritto di Freud sui sogni, costruisse un romanzo fondato su un impianto tematico e strutturale di tipo psicoanalitico (probabilmente ispirandosi, secondo una recente ipotesi critica, al modello narrativo freudiano del “caso clinico” [cfr. Carrai, 2010, pp. 9-24]), considerasse «un ottimo amico» il dottor Weiss (Svevo, 1954, p. 894), e infine che questi addirittura credesse di individuarsi nel personaggio del dottor S. nella *Coscienza di Zeno* (ma Svevo, pur raccontando in *Soggiorno londinese* l'episodio dell'impacciata visita che a questo proposito gli avrebbe fatto il medico, negò con forza la possibilità di tale identificazione). E neppure stupisce che Saba, che si riteneva «ammalato di nervi», come scrive di sé più volte, ricorresse nel 1929 proprio alle cure di Weiss, traendone qualche giovamento, reso però inutile dalla partenza del medico per Roma dopo appena due anni, e dalla conseguente interruzione della terapia.

Vale la pena solo aggiungere che a Roma Weiss pubblicò nel 1931 *Elementi di psicoanalisi*, nel 1932 fondò con Emilio Servadio e pochi altri la Società Psicoanalitica Italiana e diresse la *Rivista Italiana di Psicoanalisi*, chiusa poi per imposizione del regime. Costretto all'esilio dalle leggi fasciste sulla razza, Weiss si rifugiò a Chicago, ma nel dopoguerra ebbe occasione di riprendere la

corrispondenza con Saba e di incontrarlo durante un suo ritorno in Italia, a conferma di un legame fra i due indubbiamente molto forte. Né può essere un caso che in *Elementi di psicoanalisi* Weiss citi una poesia di Saba, pur senza fare il nome dell'autore (Cfr. Weiss, 1985, p. 15).

3.

Prima della metà del secolo nessuno scrittore italiano ebbe come Saba coscienza della radicale importanza, nella storia del pensiero moderno, della scoperta freudiana dell'inconscio. In polemica con Croce, per esempio, scrive che «Nessuna scoperta, da migliaia d'anni a questa parte, ha avuto per l'uomo l'importanza di quella compiuta da Freud e dai suoi collaboratori» (Saba, 1946, p. 965), e più volte pone Freud sullo stesso piano di Copernico e di Darwin, perché come loro avrebbe rivoluzionato il modo di immaginare l'uomo e la sua presenza nel mondo. A differenza di Svevo, che nutriva nei confronti della psicoanalisi un rapporto problematico, attribuendole un grande valore conoscitivo ma non riconoscendole quello terapeutico, l'adesione di Saba fu subito senza riserve. In un saggio pubblicato su una rivista francese, Michel David ha scritto che il poeta triestino rappresenta «un cas exceptionnel en Europe» in quanto fu «un de tous premiers, sinon le premier, poètes européens d'obédience freudienne» (David, 1983, p. 31). Precedentemente David, nel suo fondamentale *La psicoanalisi nella cultura italiana*, aveva insistito sull'uso vasto e appropriato del lessico freudiano da parte di Saba, addirittura più esteso e preciso di quello «di tutti gli scrittori italiani, anche dei “novissimi”» (David, 1966, p. 420).

Anche se Saba fornisce informazioni contraddittorie circa la data dei suoi primi approcci ai testi freudiani, alcuni suoi componimenti poetici risalenti alla metà degli anni Venti, particolarmente *La brama* e *La vetrina*, documentano la conoscenza dei concetti fondamentali della psicoanalisi già qualche anno prima dell'inizio della terapia (come la nozione di *libido*, l'istinto di morte, il conflitto fra Eros e Thanatos). Tutto il *Canzoniere* è poi un romanzo psicologico e familiare costruito o ricostruito sulla base di una interpretazione freudiana della vicenda esistenziale dell'autore, su cui influì ovviamente il rapporto con Weiss. D'altronde, venti anni dopo l'analisi, Saba confesserà in una lettera a Weiss: «Tutto il mio pensiero, tutta la mia Weltanschauung, li devo a lei» (Saba, 1949, p. 210). E una intera sezione del *Canzoniere*, *Il piccolo Berto*, è dedicata proprio al dottor Weiss.

La critica ha riconosciuto nell'opera sabiana «tutta una serie di “sintomi”, di situazioni analitiche, di immagini, di toni ricorrenti» (Lavagetto, 1974, p. 15) di tipo freudiano operanti già prima del trattamento psicoanalitico, anche se poi fu quest'ultimo a determinarne, è stato detto, «la trama» (Accerboni Pavanello, 1985, p. 337), suggerendone l'impianto e l'orientamento definitivi. Anzi è stata avanzata persino

l'ipotesi che Saba abbia usato poeticamente la propria autobiografia trasformandola in «mito personale» e in «schermo protettivo» (*ibidem*) della propria nevrosi, senza voler prendere atto del suo segreto pensiero «coatto», l'ossessione del matricidio, l'eliminazione del «fantasma distruttivo di una madre minacciosa ed espulsiva» (*ivi*, p. 336): una sorta, insomma, di “complesso” di Oreste.

Minore attenzione è stata dedicata, invece, alla sua concezione dell'arte e della poesia, che molto probabilmente deriva da un passo di *Elementi di psicoanalisi* in cui Weiss spiega che la poesia nasce da un compromesso fra principio di piacere e principio di realtà, fra gioco e fantasticheria² da un lato e loro sublimazione dall'altro. «Grazie anche ai consensi che raccoglie», scrive Weiss, l'artista crea una realtà parallela a cui finisce per credere. Infatti, aggiunge, «l'artista non è fatto per la realtà» (Weiss, 1985, p. 105). Seppure in modo incerto e poco lucido, Weiss mette l'accento su due aspetti: la qualità contraddittoria della poesia che per un verso sarebbe espressione del ritorno del rimosso e per un altro verso sua neutralizzazione, e l'importanza che il successo avrebbe per l'artista e per l'effetto sociale della sua opera.

Saba sviluppa questa impostazione dandole maggiore spessore e coerenza. A suo avviso il poeta è come un ragazzaccio che manifesta direttamente, senza inibizioni o censure, la propria passione e il proprio fondo vitale e potenzialmente anarchico (da questo punto di vista i poeti sono «sacerdoti di Eros», ripete molte volte). Nel medesimo tempo però questa trasgressione viene confessata in pubblico in modo da ricevere un'assoluzione attraverso il successo, a sua volta favorito o indotto dalla sublimazione estetica. In altri termini, la poesia è espressione di un compromesso che stempera e attutisce la potenziale eversione del ritorno del rimosso da cui pure nasce. Per questo è duplice: rose e abisso, insieme: «O mio cuore dal nascere in due scisso,/ quante pene durai per uno farne!/ Quante rose a nascondere un abisso!» (*Secondo congedo a Preludio e fughe*, [Saba, 1928-29, p. 401]). La verità e l'orrore dell'abisso sono nascosti e compensati dalla bellezza delle rose con cui l'artista li ricopre e nasconde (e si tenga presente che l'abisso è l'inconscio, e l'inconscio è Hitler, come scrive Saba in *Scorciatoie e raccontini* [Cfr. Saba, 1946, p. 64]). Splendore e orrore, verità e menzogna sono uniti in un viluppo solo. Sotto lo splendore formale resta la scissione, negata dalla forma estetica ma psicologicamente non superata. Nello stesso tempo l'incanto della forma riduce a unità la scissione e così consola e devia, svolgendo una funzione compensatoria e facilitando il ritorno alla pacificazione e all'ordine. Gli spettatori del *Rigoletto*, scrive Saba a Muscetta, non diventano libertini come il Duca di Mantova ma «ritornano consolati dalle loro mogli»; e ciò «non accadrebbe se la melodia non fosse quello che è, cioè divina»

² Qui Weiss riprende l'impostazione di Freud che, in *Il poeta e la fantasia*, aveva collegato la poesia a una attività ludica e fantastica «presa però molto sul serio» (Freud, 1906, pp. 49-50). Cfr. Pappalardo, 2014a, p. 103.

(Muscetta, 1963, p. IX). Non diversamente Weiss aveva sostenuto che l'arte crea una realtà altra e diversa e che il successo da essa raccolto favorisce questa sublimazione e trasposizione di piani. Su questa strada Marcuse anni dopo avrebbe osservato che «Ciò che accade nell'arte non crea nessun obbligo» (Marcuse, 1965, p. 67). Grazie all'apporto decisivo della cultura psicoanalitica Saba passa da un'iniziale visione romantica dell'arte, come espressione immediata della passione e dell'eros, a una concezione molto più moderna, e anche più complessa e problematica.

4.

Se ho indugiato sulla riflessione estetica di Saba, è perché, muovendo da Freud e da Weiss, il poeta triestino è giunto in questo campo a considerazioni originali e attuali che per qualche verso sembrano anticipare, per esempio, l'applicazione della teoria freudiana all'arte tentata in anni relativamente recenti da Francesco Orlando in *Per una teoria freudiana della letteratura*. Confesso invece che, ai fini di una lettura attuale della poesia sabiana, trovo di scarso interesse sia l'intento di verificarne l'ortodossia freudiana sia la tendenza ricorrente a tracciare una qualche diagnosi clinica dell'autore. Giova più, a mio avviso, ritrovare nella struttura dell'opera e nel sistema significante che l'esprime il metodo compositivo che ha presieduto alla sua elaborazione. Esso, infatti, pure essendo *in nuce* preesistente al trattamento col dottor Weiss, ne fu poi indubbiamente consolidato e affinato. Si tratta di questione centrale perché è questo metodo compositivo che nel *Canzoniere* struttura l'atto del significare e dunque la forma del contenuto.

Partirò da due citazioni. La prima è di Pasolini, secondo cui la poesia di Saba è solo apparentemente facile, ma in realtà egli sarebbe «il più difficile dei poeti contemporanei» (Pasolini, 1960a, p. 380). La ragione di questa difficoltà è indicata da Giacomo Debenedetti (e questa è la seconda citazione): nella sua poesia le cose sono sempre colte, egli dice, «dal versante psichico» (Debenedetti, 1974, p. 172). Ebbene, cosa significa, nella strutturazione del *Canzoniere*, vedere le cose dal versante psichico?

Una prima risposta potrebbe essere questa: cogliere le cose dal versante psichico, o meglio dal punto di vista dell'inconscio, comporta una qualche difficoltà da parte del lettore in quanto esige non solo una generica attenzione, ma anche una qualche specifica confidenza con i meccanismi formali della logica dell'inconscio che Matte Blanco chiama «simmetrica». Senza questo tipo di attenzione, il senso del microtesto e, più spesso ancora, quello del macrotesto rischiano di risultare incomprensibili. In altri termini: nella poesia sabiana la forma del contenuto è inseparabile dalla semantica e solo la comprensione della prima fornisce un accesso alla seconda. La logica simmetrica, ovviamente, è riscontrabile in ogni testo, soprattutto se letterario e

poetico, ma in genere, in poesia, gioca le sue carte soprattutto sul terreno linguistico dei singoli microtesti, nel gioco delle metafore e dei simboli di cui essi sono intessuti; invece nel caso di Saba essa struttura la forma complessiva della significazione, e dunque il metodo compositivo stesso dell'opera, in un rapporto complesso con la volontà e la ragione ordinatrice, in un "compromesso" freudiano in cui la logica asimmetrica non è mai assente. Il macrotesto costituisce un «sistema coerente» (Lavagetto, 1974, p. 11 e p. 174), in cui ogni poesia presuppone il *Canzoniere* e viceversa, e in cui soprattutto le varie poesie sono legate fra loro da un intreccio fittissimo di legami e di rimandi istituiti sulla base della logica dell'inconscio e incomprensibili al di fuori del contesto complessivo. Si tratta di legami analogici non perché Saba indulga al gusto della metafora e della sinestesia, ma perché ispirati dalla conoscenza dei meccanismi inconsci. Il suo analogismo non ha matrice letteraria, ma psicoanalitica. E infatti alla metafora Saba preferisce la più classica e tradizionale similitudine e alle procedure del simbolismo egli si oppone sempre, come documenta la sua risentita estraneità all'ermetismo. I testi del *Canzoniere* sono intessuti di tali legami ed essi connettono situazioni e motivi che si intrecciano a distanza di anni e a prescindere dai raggruppamenti per sezione in cui sono riuniti i testi che li esprimono.

Nelle poesie scritte prima della conoscenza di Freud questi legami sono ancora, almeno in parte e apparentemente, "spiegati" dall'autore in modo esplicito. Facciamo un esempio, *Le persiane chiuse*, che fa parte di *Preludio e canzonette*, sezione risalente al 1922-1923. Vi è descritta una associazione provocata da una memoria involontaria probabilmente suggerita dalla lettura di Proust (forse consigliata da Debenedetti, l'amicizia col quale risale a questi anni, i medesimi della collaborazione del poeta a *Primo tempo*). L'incipit è esplicito: «Sensazioni lontane/ mi trafiggono il cuore,/ un ricordo improvviso» (Saba, 1922-23, p. 87). Per effetto di una sensazione, il poeta sprofonda nel tempo perduto dell'infanzia, quando le persiane chiuse per impedire al sole e al caldo di penetrare nelle stanze anticipavano la fine della scuola e l'inizio della stagione delle vacanze. L'associazione involontaria è prodotta dalla linea d'ombra che - svela la penultima strofa - divide il seno di Chiaretta. La connessione fra l'ombra delle persiane, quella sul seno della fanciulla e la prospettiva delle vacanze non ha una logica spiegabile nei termini razionali del discorso comune. Un'ombra, sembra spiegare l'autore, ne ha evocata un'altra. Questa unificazione fra presente e passato è il risultato di un'emozione: perché, come ha mostrato Matte Blanco, l'emozione unisce (e non solo l'attuale e il remoto, ma anche corpo e mente, sentimento e pensiero), mentre l'istanza razionale distingue e divide (Cfr. Matte Blanco, 1988, p. 205).

Ma cosa hanno in comune i due tipi di ombra? Per rispondere bisogna considerare la natura del ricordo, rievocazione di un «incanto» e di una «esultanza» prodotti dalla prospettiva delle vacanze, della fine della vita da «chiuso scolaro», della gioia

liberatoria delle ore passate al mare e delle bevande ghiacce finalmente bevute e infine della possibilità di nascondersi quando la madre lo chiama. Il «virginio seno» della fanciulla appartiene insomma allo stesso ordine o classe delle vacanze e della disobbedienza alla madre: quello della trasgressione in nome del principio di piacere. Siamo di fronte a un'analogia ispirata dalla logica dell'inconscio (non letteraria, dunque). La comprensione piena della semantica del testo è possibile solo attraverso questo rapporto dove l'analogia non sta solo fra i due termini istituiti esplicitamente dal testo (l'ombra del seno e quella delle persiane), ma dal valore simbolico che entrambi assumono attraverso il riferimento a un terzo termine (la presenza di una interdizione) invece taciuto ma ricavabile dal macrotesto dove la madre e la moglie rappresentano l'ordine e la legge.

Facciamo qualche altro esempio risalente al periodo della cura psicoanalitica o a essa successivo in cui i rapporti analogici non vengono spiegati neppure parzialmente e in cui vanno associati fra loro componimenti diversi, appartenenti in un caso alla stessa sezione, e in un altro a due sezioni diverse. Anche in una poesia di *Il piccolo Berto, Appunti*, s'incontra, sembrerebbe, una "intermittenza del cuore" analoga alla precedente: al colpo di cannone che annuncia il mezzogiorno e che fa fuggire i colombi dalla piazza, in un'osteria uno sconosciuto regola il proprio orologio «con cura gelosa» e questo atto suscita nel poeta che lo osserva un moto inconsulto di odio e insieme una segreta «onta» di «non assomigliargli» (Saba, 1929-1931, p. 425). Perché questo odio e questa invidia vergognosa? Il testo si ferma qui, senza fornire alcuna chiave interpretativa. Restando all'interno del testo, il penultimo della sezione, il componimento rimane enigmatico, anzi in-significante. Ma se ci spostiamo all'indietro sino all'inizio della raccolta, nella terza poesia alla balia, incontriamo di nuovo l'atto di *regolare l'orologio* (verbo e sostantivo sono i medesimi). Il soggetto poetico, ormai «quasi un vecchio», torna nella casa della nutrice dove era vissuto da bambino, vede appeso al muro un orologio antico che nel «tempo felice» dell'infanzia veniva di solito regolato dal marito della balia e scopre che regolarlo ora «in suo luogo» gli produce un caro «conforto» (*ivi*, p. 407). La sostituzione edipica sognata da bambino può ora realizzarsi, mentre in *Appunti* il poeta riviveva solo l'invidia d'allora trasferendola sullo sconosciuto. L'analogia delle situazioni (l'atto di regolare l'orologio da parte di una figura maschile) determina un collegamento semantico. Le due poesie si collocano alle due estremità della sezione, poco dopo l'inizio quella alla balia, subito prima della fine quella sulle conseguenze del colpo di cannone; ma, pure a distanza, si presuppongono a vicenda.

In *Eros*, testo di *Cuor morituro*, viene oggettivata in terza persona una vicenda autobiografica. Un giovanetto, al cinema, segue uno spettacolo di varietà. Sul palcoscenico si esibisce una ballerina seminuda ed egli si protende dal loggione per meglio vederla. È il richiamo dell'eros, che dà il titolo alla poesia. Ma di tanto in tanto il ragazzo abbassa gli occhi, diviso fra il fascino e il disgusto. Forse, osserva il poeta,

«a sua madre pensa» (Saba, 1925-1930, p. 335). La repressione interna, che assume di nuovo l'aspetto della figura materna, lo induce a cessare di guardare. Ed ecco: «Solo ascolta la musica, leggera/ musichetta da trivio, anche a me cara/ talvolta, che per lui si è fatta, dentro/ l'anima sua popolana ed altera,/ una marcia guerriera» (*ibidem*). L'ultimo verso è messo in risalto non soltanto dalla rima baciata, ma dal fatto che, isolato dai precedenti, costituisce da solo una strofa. Ma perché la musichetta da trivio che accompagna il ballo della donna si può trasformare «in una marcia guerriera» e a questa trasformazione viene conferita tanta importanza? Perché questa analogia fra eros e mondo militare, due aspetti della vita che la logica comune riputerebbe incompatibili (la vita militare essendo in genere rappresentata sotto il segno della disciplina e della repressione)?

La risposta è in una poesia, *Eroica*, collocata in *Il piccolo Berto*. Vi si racconta che nella casa della nutrice il soggetto poetante, da bambino, giocava con schioppi e tamburi e amava cantare la canzoncina dei coscritti che, in dialetto veneto, danno addio a «papà e mama» (la strofa sul congedo dai genitori, non casualmente, è riportata in epigrafe); ma quando la mamma lo “rubò” alla balia e lo riprese con sé, gli proibì di giocare vestito da soldato e così divenne «il bambin dalle calze celesti/ dagli occhi pieni di un muto rimprovero» (Saba, 1929-31, p. 424): «Schioppi/ più non ebbi e tamburi. Ma nel cuore/ io li celai; ma nel profondo cuore/ furono un giorno i versi militari;/ oggi sono altra cosa:/ il bel pensiero,/ forse, onde resto in tanto strazio vivo» (*ibidem*). Grazie al pensiero di quella «prima infanzia militare» (*ibidem*) il poeta ha potuto scrivere la raccolta di poesie intitolata appunto *Versi militari* (una raccolta che racconta la vitalità del mondo giovanile e che risulta dunque esente dall'angoscia che frequentemente angustia il poeta), e poi è potuto restare vivo attraverso lo strazio della vita. Come si vede, l'atto di significazione che istituisce un legame di senso fra eros e vita militare è affidato agli strumenti analogici appresi dalla logica simmetrica dell'incrocio, anche se poi “montati” e strutturati in una organizzazione formale di rimandi e rinvii interni che risulta sempre controllata razionalmente.

Altre volte le procedure dell'analogismo inconscio possono invece convivere con l'espressione diretta della consapevole visione del mondo dell'autore, nella quale il pensiero freudiano è solo una componente fra altre. Per esempio c'è una connessione che percorre tutto il *Canzoniere*, anche se si rafforza soprattutto nell'arco che va da *Il piccolo Berto* alle ultime raccolte. Si tratta del raggruppamento della classe dei volatili sotto il segno positivo dell'eros, dal merlo dell'infanzia al lucherino donato dalla nutrice e poi alla gallina allevata da ragazzo, sino ai canarini osservati da vecchio in *Quasi un racconto*. Ma in questo caso, accanto alla ragione inconscia (che accosta i volatili alla casa in campagna e alla figura della balia, nonché al trauma, illustrato da Lavagetto, della gallina uccisa dalla madre durante l'adolescenza), ne opera una invece consapevole di natura culturale e ideologica che deriva dalla lezione di Nietzsche. D'altronde Saba ribadisce più volte di avere avuto

«due buoni maestri» (Saba, 1948, p. 262): Nietzsche, appunto, e Freud. Cosicché l'accostamento che unisce le varie specie d'uccelli viene giustificato non solo dalla proiezione narcisistica del soggetto, dalla manifestazione dell'eros che attraverso di loro si rivela e dalla evocazione della balia, ma anche dalla valorizzazione nietzscheana delle creature naturali che in quanto tali si sottraggono ai doveri e alle regole morali che limitano invece l'azione degli uomini.

5.

La scoperta dell'inconscio non determina solo l'affermazione di un nuovo repertorio tematico, dalla valorizzazione dell'infanzia e dal conflitto edipico fra padre e figlio ai sogni, ai "sintomi", ai *lapses*, aspetti quasi tutti presenti sia nell'opera sabiana sia ancor più, direi, per restare a esempi italiani, ne *La coscienza di Zeno*. Rivela anche un nuovo modo di connettere situazioni e fenomeni psichici, sviluppando la coscienza di un modo di significare rispondente a una logica nuova, diversa da quella, aristotelica o asimmetrica, del discorso comune. Sta qui la radicale innovazione di Saba, e anche la sua originalità. Rispetto all'esperienza surrealista, che si muove su questo stesso terreno incrementando, anche stilisticamente, la componente onirica e la registrazione automatica dei meccanismi inconsci, Saba resta fedele all'idea weissiana dell'arte come compromesso: non abbandona il principio di realtà, né può fare a meno della bellezza delle rose. Anzi proprio l'aspirazione a una integrazione sociale (si pensi al mito identitario e comunitario di Trieste così presente nelle sue poesie) e a un pubblico successo che la promuova, lo tiene lontano da ogni avanguardismo e lo avvicina, semmai, a soluzioni classiche, anche se, come osservò subito Montale di un classicismo «*sui generis* e quasi paradossale» (Montale, 1926, p. 118), un classicismo, direi, modernista. Come altri autori modernisti (da Joyce ai surrealisti) Saba introduce nella letteratura un nuovo repertorio e un nuovo modo di significare, ma senza rinunciare a un sogno di identità (si ricordi ciò che dice del cuore scisso: «quante pene durai per uno farne!» [Saba, 1928-1929, p. 401]) e di integrazione. «Nascere a Trieste nel 1883 era come nascere altrove nel 1850» (Saba, 1948, p. 115), scrive Saba. Risiedere a Trieste, città periferica ma di cultura mitteleuropea, gli concedeva la possibilità di vivere il nuovo e di conservare l'antico. Difficile dire se, da un punto di vista artistico, sia stato un vantaggio o uno svantaggio. Ma certo si tratta di un compromesso, anche negli esiti formali, in cui si esprime una precisa visione dell'arte fortemente determinata dal pensiero di Freud e dalla influenza diretta di Weiss.

Bibliografia

- AA.VV. (1985a), *Trieste nella cultura italiana del Novecento. Profili e testimonianze*, Circolo della Cultura e delle Arti, Trieste.
- AA.VV. (1985b), *Il punto su Saba. Atti del convegno internazionale*, Lint, Trieste.
- Ara, A., Magris C. (1982), *Trieste. Un'identità di frontiera*, Einaudi, Torino.
- Bo, C. (1985), *Pier Antonio Quarantotti Gambini*, in AA.VV. (1985a).
- Carraï, S. (2010), *Il caso clinico di Zeno e altri studi di filologia e critica sveviana*, Pacini, Pisa.
- David, M. (1966), *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Id. (1983), *Trieste entre le Danube et l'Arno*, in *Novecento. Cahiers du CERCIC*, n. 1, pp. 5-37.
- Debenedetti, G. (1974), *Poesia italiana del Novecento*, Garzanti, Milano.
- Freud, S. (1906), *Il poeta e la fantasia*, in Id. (1967-1980), vol. V.
- Id. (1967-1980), *Opere di Sigmund Freud*, Bollati Boringhieri, Torino, 12 voll.
- Lavagetto, M. (1974), *La gallina di Saba*, Einaudi, Torino.
- Marcuse, H. (1965), *Cultura e società*, tr. it., Einaudi, Torino 1969.
- Matte Blanco, I. (1988), *Pensare, sentire, essere*, tr. it., Einaudi, Torino 1995.
- Montale, E. (1926), *Umberto Saba*, in Id. (1996a), pp. 114-128.
- Id. (1965), *Ricordo di Roberto Bazlen*, in Id. (1996b), pp. 2727-2730.
- Id. (1996a), *Il secondo mestiere. Vol. 1: Prose (1920-1979)*, Mondadori, Milano.
- Id. (1996b), *Il secondo mestiere. Vol. 2: Arte, musica, società*.
- Muscetta, C. (1963), *Introduzione*, in Saba (1963).
- Pappalardo, F. (2014a), *Il patto con Narciso. Poesia, malattia e psicoanalisi nel Canzoniere di Saba*, in Id. (a cura di) (2014b).
- Id. (a cura di) (2014b), *Clericus vagans. Saggi sulla letteratura italiana del Novecento*, Aracne, Roma.
- Pasolini, P.P. (1960a), *Saba: per i suoi settant'anni*, in Id. (1960b).
- Id. (1960b), *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano.
- Accerboni Pavanello, A.M. (1985), *Il mito personale di Umberto Saba tra poesia e psicoanalisi*, in AA.VV. (1985b).
- Pellegrini, E. (1987), *La Trieste di carta. Aspetti della letteratura triestina del Novecento*, Lubrina, Bergamo.
- Saba, U. (1922-23), *Preludio e canzonette*, in Id. (1963), pp. 83-95.
- Id. (1925-30), *Cuor morituro*, in Id. (1988), pp. 303-346.
- Id. (1928-29), *Preludio e fughe*, in Id. (1988), pp. 365-401.
- Id. (1929-31), *Il piccolo Berto*, in Id. (1988), pp. 403-426.
- Id. (1946), *Poesia, filosofia e psicanalisi*, in Id. (2001), pp. 964-973.
- Id. (1948), *Storia e cronistoria del Canzoniere*, in Id. (2001), pp. 107-352.

- Id. (1949), *A Edoardo Weiss*, in Id. (1983), pp. 209-212.
- Id. (1963), *Antologia del Canzoniere*, a cura di C. Muscetta, Einaudi, Torino.
- Id. (1983), *La spada d'amore. Lettere scelte 1902-1957*, a cura di A. Marcovecchio, Mondadori, Milano.
- Id. (1988), *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara, Mondadori, Milano.
- Id. (2001), *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, Mondadori, Milano.
- Stuparich, G. (1948), *Trieste nei miei ricordi*, Garzanti, Milano.
- Svevo, I. (1954), *Soggiorno londinese*, in Id. (2004), pp. 893-910.
- Id. (2004), *Teatro e saggi*, a cura di M. Lavagetto, Mondadori, Milano.
- Voghera, G. (1980), *Gli anni della psicoanalisi*, Studio Tesi, Pordenone 1985.
- Weiss, E. (1985), *Elementi di psicoanalisi*, Studio Tesi, Pordenone.