

Umberto Saba

PROFILO LETTERARIO



La biografia

La posizione appartata della poesia di Saba

Nella poesia italiana novecentesca Umberto Saba occupa una posizione apparentemente appartata, un po' estranea alle poetiche moderne di Ungaretti e Montale e poi dell'ermetismo e della poesia "pura". In particolare ai suoi esordi – in *Versi militari*, 1908 e anche in *Trieste e una donna*, 1910-12 (quando però ancora non erano apparse le raccolte di Ungaretti e Montale) – Saba si presenta come un poeta tradizionale, quasi attardato nel suo ancoraggio a forme metriche chiuse, a una lingua ottocentesca e libresco, a una tematica realistico-psicologica. In seguito (pensiamo a *Parole*, 1933-34 e *Ultime cose*, 1935-43) evolverà verso una poesia più essenziale e innovativa, più vicina alle esperienze di Ungaretti e di Montale.

Nella sua stessa biografia è possibile rintracciare alcuni dati decisivi per la sua formazione culturale e poetica: la nascita nella Trieste ancora austro-ungarica, perciò periferica rispetto all'Italia, e «varia di razze e di costumi», ma in compenso molto vicina alla cultura mitteleuropea; l'appartenenza a due diverse culture (l'ebraica e la cristiana). Ciò spiega la buona conoscenza della filosofia di Nietzsche, della psicoanalisi di Freud e della poesia tedesca (in particolare dell'ottocentesco Heinrich Heine).

I PRIMI ANNI Umberto Saba nasce a Trieste nel 1883 da Rachele Coen (ebraica) e Ugo Poli (cattolico). Il matrimonio si spezza ancor prima della nascita del poeta, che conoscerà il padre soltanto vent'anni dopo, nel 1905.

Umberto (il piccolo Berto di tante liriche del *Canzoniere*) viene messo a balia presso una contadina slovena, l'amatissima Peppa. A tre anni viene riportato in famiglia, ma la situazione non è facile affettivamente: gli pesano la separazione dalla balia, l'assenza del padre, l'amarezza e il rancore della madre verso il marito e la scarsa espansività nei suoi confronti. Cresce con la madre, che gestisce un negozio di oggetti usati, e con due zie, una delle quali, la zia Regina dalla «dolce anima di formica», prodiga di attenzioni e di aiuti. A lei Saba dedicherà le prose raccolte nel volume *Ricordi-Racconti* (1956).

Supplisce alle carenze di una carriera scolastica breve e irregolare con la lettura personale dei classici – Leopardi prima di tutto, Petrarca, Parini lirico, Foscolo, Manzoni – e stringe alcune amicizie intellettuali: con il violinista Ugo Chiesa (per qualche tempo anche Saba si dedica allo studio del violino) e con il filosofo Giorgio Fano, con il quale nel 1905-06 si trasferisce nella vivace Firenze, allora all'avanguardia in Italia.

IL PERIODO FIORENTINO: IL RAPPORTO CON "LA VOCE" Il rapporto con il gruppo della rivista "La Voce" – nella cui redazione lavora anche un triestino, Scipio Slataper –, nonostante saltuarie collaborazioni, non è di vera e reciproca comprensione, come il poeta ricorderà più tardi in un celebre sonetto («Ero fra lor di un'altra specie»).

È il periodo dell'infatuazione per D'Annunzio: il giovane Saba si firma con uno pseudonimo di sapore dannunziano,

no, Umberto da Montereale, e scrive opere teatrali.

Dopo l'esperienza del servizio militare a Salerno nel 1907-1908 (benché suddito dell'Impero asburgico, aveva la cittadinanza italiana), da cui nasce la prima importante raccolta poetica (*Versi militari*), nel 1909 sposa Carolina Wölfler (la Lina del *Canzoniere*) e l'anno seguente gli nasce l'unica figlia, Linuccia. Nel 1911 esce, a spese dell'autore, il primo volume di versi, *Poesie* (Casa Editrice Italiana, Firenze), firmato Umberto Saba.

LA SCELTA DEL NUOVO COGNOME: SABA Sull'origine dello pseudonimo (che sostituirà il cognome Poli anche nei registri dello stato civile) sono state formulate varie ipotesi: quella che evocerebbe il bisnonno ebreo Samuele David Luzzatto, letterato di qualche prestigio (*saba* in ebraico significa appunto "nonno"), e quella secondo cui il poeta si sarebbe lasciato affascinare dal nome d'arte (Saba) dell'amico Giorgio Fano, anche perché suggestionato dall'assonanza con il cognome della balia (Giuseffa Schebar).

Poesie riceve un'accoglienza piuttosto fredda e proprio Slataper, autore di una recensione piena di riserve, rifiuta di pubblicare sulla "Voce" *Quello che resta da fare ai poeti*, il manifesto di poetica che Saba conserverà inedito per tutta la vita.

LE PRIME RACCOLTE POETICHE: POESIE (1911) E COI MIEI OCCHI (1912) Il 1911 è anche l'anno di una breve separazione coniugale, fatto cui Saba dedica il suo «libro di più ardita sincerità» (*Coi miei occhi*, Libreria della Voce, Firenze), e in particolare la serie dei *Nuovi versi alla Lina*, che ne rappresentano la trasposizione lirica.

Nel 1912 esce il secondo libro di versi (l'appena citato *Coi miei occhi*); intanto Saba lavora ad alcuni racconti di ambientazione ebraica usciti in varie riviste. Nel 1913, nel teatro Fenice di Trieste, viene rappresentato con clamoroso insuccesso il dramma in un atto *Il letterato Vincenzo*, unico, e modesto, testo teatrale sabiano a noi pervenuto. Dopo la prima guerra mondiale, Saba rileva una vecchia libreria antiquaria a Trieste, dedicandovisi con impegno ed entusiasmo per gran parte della vita (fino alla vecchiaia, quando l'acuirsi delle crisi depressive lo allontanerà da quello che gli appare come un «nero antro funesto»).

IL PRIMO CANZONIERE (1921) Nel 1921, con il marchio editoriale della libreria, Saba pubblica il *Canzoniere*, che comprende tutte le liriche composte fino a quel momento, variamente rielaborate e organizzate come capitoli di una autobiografia poetica.

LA "SCOPERTA" DELLA PSICOANALISI E L'ESPERIENZA DELLA CLANDESTINITÀ Per molti anni Saba conserva una posizione defilata dagli ambienti della cultura ufficiale italiana: risiede a Trieste e si occupa della conduzione della libreria, pur mantenendo rapporti epistolari con poeti (Montale e Penna) e critici (Giacomo Debenedetti, Sergio Solmi).

Nel 1929, per liberarsi dai pesanti problemi depressivi, si sottopone a una terapia psicoanalitica con il dottor Edoardo Weiss, allievo di Freud e fra i primi a introdurre la psicoanalisi in Italia. L'esperienza assume un significato che trascende il pur sensibile miglioramento della malattia nervosa: oltre a confermarli l'importanza delle esperienze infantili nella formazione della personalità, la psicoanalisi gli appare come uno strumento straordinario di conoscenza.

Freud, divenuto al pari di Nietzsche uno dei suoi buoni «maestri di vita», è considerato l'artefice della più importante e rivoluzionaria fra le tre tappe fondamentali del pensiero moderno (dopo quelle segnate da Copernico e Darwin). E a Nietzsche e Freud Saba attribuirà la paternità della sua più originale opera in prosa, *Scorciatoie e racconti* (1946).

L'introduzione delle leggi razziali in Italia (1938) lo costringe a cedere formalmente la gestione della libreria antiquaria al socio Carlo Cerne (già efficiente e affezionato commesso), poi, dopo l'8 settembre 1943, a fuggire con la famiglia da Trieste e a vivere in clandestinità. Per circa un anno trova rifugio a Firenze, dove può contare sull'appoggio di pochi e fidati amici, primo fra tutti Eugenio Montale.

LA FELICITÀ DEL PERIODO ROMANO E IL SECONDO CANZONIERE (1945) Dopo la fine della guerra, nel clima di rinnovata fiducia che caratterizza la società italiana, Saba si trasferisce a Roma, dove trascorre i mesi forse più felici della sua vita, circondato dal calore e dalla stima di tanti intellettuali e scrittori. Alla fine dell'anno (è apparsa intanto una nuova edizione del *Canzoniere*) abbandona Roma per l'impossibilità di trovarvi un lavoro e si sposta a Milano, dove è ospite di una famiglia amica (il libraio Emanuele Almansi, sua moglie e il figlio Federico, dedicatario di molte liriche). A Milano cerca vanamente una collaborazione editoriale stabile che gli consenta di non tornare a Trieste, allora oggetto di controversie politiche internazionali e sottoposta a occupazione militare.

IL RITORNO A TRIESTE E GLI ULTIMI DIFFICILI ANNI Ma il rientro si fa inevitabile dopo le elezioni del 18 aprile 1948, l'esito delle quali (la sconfitta del Fronte popolare) getta il poeta in un profondo sconforto: la maggioranza democristiana in Parlamento gli appare il primo passo verso una «dittatura di preti» non meno oppressiva di quella fascista.

A Trieste trascorre gli ultimi anni, segnati da prolungati ricoveri in clinica per i disagi psichici e dalla morte della moglie (1956), ma anche rischiarati dai tardivi riconoscimenti della sua grandezza poetica (il premio dell'Accademia dei Lincei nel 1951, la laurea *honoris causa* dell'Università di Roma nel 1953) e da intensi sprazzi creativi (le ultime raccolte di versi e l'unico romanzo, rimasto incompiuto, *Ernesto*). Saba muore in una clinica di Gorizia nell'agosto 1957.

La poetica

La necessità di una «poesia onesta»

La poetica di Saba appare già nell'articolo del 1911 respinto dalla "Voce" e uscito postumo nel 1959: *Quello che resta da fare ai poeti*. Il giovane Saba esprime qui una concezione della poesia lontana da alcune delle tendenze dominanti: in particolare l'estetismo e il superomismo dannunziani e l'eversione dei futuristi. L'assunto si condensa in questo enunciato: «Ai poeti resta da fare la poesia onesta». Per «poesia onesta» (rappresentata emblematicamente dagli *Inni sacri* e dai *Cori dell'Adelchi* di Manzoni, giudicati con eccessiva severità «mediocri» ma anche «immortali»), Saba intende una poesia capace di «non sforzare mai l'ispirazione» e di funzionare come uno «scandaglio» destinato a «toccare il fondo»: la «poesia onesta» è quindi strumento di scavo per arrivare al nocciolo delle cose e dei sentimenti.

LA FUNZIONE DELLA POESIA Parlando di «verità che giace al fondo» e che è rivelata dalla poesia (cfr. *Amai*, p. 86), Saba si riferisce alla verità psicologica che è dentro di noi, nascosta alla nostra stessa coscienza dagli artifici e dalle menzogne che la vita ci impone. Per questo motivo Saba è stato definito «psicoanalitico prima della psicoanalisi» (Gianfranco Contini), in quanto già nel 1911, molto prima di sottoporsi alla terapia psicoanalitica, attribuisce alla poesia la stessa funzione di conoscenza che Freud attribuisce alla psicoanalisi.

La «poesia onesta» si contrappone alla «poesia disonesta», identificata con la letteratura, cioè con la ricerca esterna del bello anche a danno del vero (ricordiamo peraltro che l'opposizione poesia-letteratura era già crociana). Bersaglio polemico D'Annunzio, autore di «magnifici versi per la più parte caduchi» e poeta-vate assunto a simbolo del «letterato di professione», più attento al successo che alla ricerca della verità. Per Saba, invece, la poesia richiede un impegno morale: «Il poeta deve avvicinarsi ai ricercatori di verità esteriori e interiori».

NIETZSCHE SECONDO D'ANNUNZIO E SECONDO SABA Rispetto a D'Annunzio, è anche significativa la differente lettura di Nietzsche: se D'Annunzio ha enfatizzato nella filosofia nietzschiana il mito del superuomo, Saba apprezza «il Nietzsche psicologo che tante verità intuì dell'anima umana, per cui la sua opera può essere considerata anche come un immenso preludio alle scoperte del Freud» e ne fa suo il motto «Siamo profondi, ridiventiamo chiari» (la chiarezza, come vedremo, è un altro punto fondamentale della poetica sabiana).

L'ESSENZA DELLA VITA: AMORE E DOLORE Secondo Saba, in profondità la vita è per tutti gli esseri viventi – animali compresi – essenzialmente amore e vulnerabilità alla sofferenza. Ciò spiega anche l'attenzione per gli animali, che compaiono così spesso nella sua poesia, perché «immuni

di riguardi / e di pudori, dicono la vita / e le sue leggi. (Ne dicono il fondo)» (*L'uomo e gli animali*).

AUTOBIOGRAFISMO E REALISMO DELLE PRIME RACCOLTE La poesia è dunque espressione della vita nella sua essenza e molteplicità: da queste premesse derivano l'autobiografismo e il realismo, caratteristiche centrali della sua opera. L'autobiografismo, correlato all'idea di poesia come autoconoscenza, si rivela già nella prima raccolta *Poesie*, 1911, che allinea tre sezioni biografiche effettive: l'adolescenza triestina, l'esperienza toscana (a Pisa e a Firenze) e il servizio militare a Salerno. Seguirà nel 1912 *Coi miei occhi* (Libreria della Voce, Firenze), raccolta di cinquanta liriche che ruotano tematicamente attorno alla triade Trieste-Lina-poeta. Ma già l'anno successivo prende forma il progetto di un *Canzoniere*: alla sua definizione e messa a punto Saba lavorò gran parte della vita, precisandone progressivamente le ripartizioni interne con l'immissione di nuovi testi e raccolte, ma anche con eliminazioni, spostamenti e correzioni, in modo da tracciare «il "romanzo psicologico" di una vita, povera (relativamente) di avvenimenti esterni; ricca, a volte, fino allo spasimo, di moti e di risonanze interne, e delle persone che il poeta amò [...] e delle quali fece le sue "figure"» (così nell'autocommento *Storia e cronistoria del Canzoniere*).

CARATTERISTICHE DEL CANZONIERE Per un'analisi particolare del ► *Canzoniere*, cfr. *L'opera*, p. 71; qui ci si limita a enunciare i caratteri fondamentali.

L'organicità: il *Canzoniere* funziona come macrotesto, cioè come struttura innervata da una rete di richiami tematici, metrici e stilistici, di collegamenti a distanza e di simmetrie interne, per cui ogni lirica, pur perfettamente autonoma, è leggibile anche come singolo momento di un percorso autobiografico e poetico.

La "triestinità", che significa estraneità agli sperimentalismi novecenteschi, ma anche legame privilegiato con la cultura di area tedesca: la poesia di Heine, la filosofia di Nietzsche, la psicoanalisi di Freud.

Sul piano tematico, la poesia del *Canzoniere* è fortemente connotata di quotidianità (collegabile ad autobiografismo e realismo) e dalla presenza di alcuni motivi conduttori: il contrasto fra «il desiderio di uscire dal proprio io, di far parte [...] della comunità umana» (*Storia e cronistoria del Canzoniere*) e un senso di estraneità e diversità; la riflessione sulle contraddittorietà interiori ed esteriori, agevolata dall'esperienza psicoanalitica.

Lo stile è fondamentalmente narrativo e si avvale di un linguaggio limpido, intelligibile, tradizionale. A partire dagli anni trenta, il *Canzoniere* registra un avvicinamento alla linea dominante della poesia novecentesca (brevità, libertà delle forme metriche, fraseggio paratattico, asciutto e frammentato), unito a una forte continuità tematica.

Saba prosatore

I TESTI GIOVANILI: GLI EBREI E SETTE NOVELLE Assai meno conosciuta è la cospicua opera in prosa di Saba, che si concentra all'incirca in tre momenti: il periodo 1910-13, gli anni dell'immediato secondo dopoguerra, il 1957.

Alla fase giovanile appartiene un ciclo di cinque "racconti" che hanno titolo collettivo *Gli Ebrei* e raffigurano l'ambiente ebraico triestino dal 1820 alla fine del secolo. Più che di veri e propri racconti, si tratta, come precisa l'autore, di «memorie esposte in forma narrativa», ispirate a ricordi d'infanzia e racconti familiari. Del resto, la prosa di Saba ha quasi sempre una matrice autobiografica, anche quando si intreccia con una componente inventiva e fantastica.

Di poco successive a *Gli Ebrei*, ma artisticamente più mature, soprattutto nel tratteggio psicologico dei personaggi, sono le *Sette novelle*, che Saba chiama «novelle del disamore», perché ispirate a «famiglie che crollano, amori che si sfanno» (la loro composizione risale al periodo della crisi coniugale). Una delle più riuscite è la novella autobiografica *La gallina*, che illumina il retroterra psicologico e affettivo di una delle immagini più famose del *Canzoniere*: la gallina per raffigurare la donna amata (cfr. *A mia moglie*, p. 74).

RICORDI-RACCONTI Nel 1956 Saba ha riunito tutti questi testi giovanili (profondamente rielaborati) nel volume *Ricordi-Racconti* (a riprova della loro natura memoriale e insieme liberamente inventiva), aggiungendovi poche prose sparse composte in gran parte nel 1946-47 in un momento di particolare felicità (tre di esse portano il sottotitolo *Ricordi del mondo meraviglioso*) e scritte per lo più in prima persona.

Scorciatoie e raccontini: un testo di aforismi

Nel clima euforico della Liberazione nasce l'opera più accattivante, *Scorciatoie e raccontini*, una serie di circa duecento riflessioni, aforismi, racconti brevissimi pubblicati da Mondadori nel 1946.

Il titolo è così spiegato dall'autore: le «scorciatoie» sono «brevi componimenti in prosa, di taglio scorciato e incisivo, che hanno l'accento della poesia e il rigore dell'aforisma. [...] Scorciatoie perché, in modi rapidi ed ellittici, arrivano a conclusioni lontane e spesso inaspettate»; mentre i «raccontini» sono delle «scorciatoie» più lunghe.

Lontano dal frammentismo e dalla prosa lirica del primo Novecento, *Scorciatoie e raccontini* è il testo in cui si esprime meglio quella vena di sentenziosità epigrammatica tipica di Saba anche poeta.

I "PADRI" DI SCORCIAIOIE Misurandosi sul terreno aforistico, di ricca tradizione all'estero (per esempio in Francia: si pensi a Montaigne, La Rochefoucauld, La Bruyère), ma assai meno in Italia, Saba fissa i propri modelli. Dichiarata un'ideale discendenza dal Leopardi delle *Operette morali* (in *Storia e cronistoria del Canzoniere*), indica i "padri" di

retti di *Scorciatoie e raccontini*: «GENEALOGIA DI SCORCIAIOIE. Nietzsche-Freud».

Da Nietzsche viene un suggerimento formale (lo stile aforistico) e un'indicazione di pensiero moderno, mentre la psicoanalisi di Freud è ritenuta uno straordinario strumento conoscitivo per decifrare i comportamenti umani e l'esistenza.

UNA PROSA DENSA, MA ESSENZIALE Il critico Mario Lavagetto ha notato che in *Scorciatoie* lo sguardo di Saba è quello dello psicoanalista-detective che osserva la storia, la letteratura, le azioni umane e intravede alla base di tutto la finzione che, cogliendo piccoli indizi e incoerenze, riesce a smascherare. Il suo stile fulmineo è come un *flash* che illumina la verità nel momento in cui traspare dal varco aperto nella fitta rete della finzione.

In *Scorciatoie* emerge infatti il Saba psicologo e moralista, capace di condensare in folgoranti battute un lungo scavo introspettivo: anche in *Scorciatoie*, come nel *Canzoniere*, l'autore è teso a cercare «la verità che giace al fondo».

Compiute in gran parte a Roma nel 1945, le *Scorciatoie* sono il frutto di un momento di sintonia con la vita: da ciò deriva il loro andamento arioso, che conferisce al moralismo sabiano un tono mai accigliato né rancoroso. La forma è ironica e breve, costruita su antitesi e parallelismi. Si è messo in luce (Favretti) il legame stilistico con le liriche di *Parole* (in parte coeve): superamento della discorsività e narratività in favore di una tesa concentrazione, «illimpidimento della forma» (Saba), analogismo.

L'opera più curiosa: Storia e cronistoria del Canzoniere

Anche *Storia e cronistoria del Canzoniere* è uno dei testi più singolari della letteratura italiana novecentesca. Con questa analisi della propria opera, scritta in terza persona fra il 1944 e il 1947 e pubblicata nel 1948 – da Mondadori, Milano – dopo averne anticipato alcuni brani in rivista con lo pseudonimo di Giuseppe Carimandrei, Saba si propone di riparare alle disattenzioni e ai fraintendimenti della critica ufficiale nei confronti della sua poesia. Così lo scrittore si fa critico di se stesso, passando in rassegna la sua intera opera poetica (*Storia e cronistoria del Canzoniere* è infatti un'analisi organica del *Canzoniere* fino a *Mediterranee* escluse). L'estroso autocommento consiste in un autoelogio così insistito, da riuscire alla fine disarmante nel suo tendenzioso candore. Esemplare la perentorietà dell'esordio («Saba ha commessi molti errori. Ma negare la poesia di Saba sarebbe negare l'evidenza di un fenomeno naturale»), preannuncio del tono generale dell'opera, cui ben si addice la valutazione di Gianfranco Contini: «esempio unico di tranquilla proclamazione della propria grandezza».

UN PO' SAGGIO CRITICO E UN PO' AUTOBIOGRAFIA Un po' saggio critico e un po' autobiografia (Guglielminetti), *Storia e cronistoria del Canzoniere* è fondamentale per la co-

noscenza della poesia di Saba, anche se le sue dichiarazioni vanno lette con molta cautela: la cautela è sempre necessaria di fronte al poeta esegeta della propria opera, ma lo è in particolar modo di fronte a Saba, molto abile ad accreditare una certa immagine di se stesso. Si possono fare al proposito parecchi esempi: la tendenziosa ricostruzione a posteriori dell'apprendistato giovanile, là dove Saba mette in ombra i propri debiti con Carducci, Pascoli e D'Annunzio per ricollegarsi direttamente al «filo d'oro della tradizione italiana» (Petrarca e Leopardi), con il proposito di nobilitare il proprio isolamento culturale; le ripetute dichiarazioni di ripristino della «forma originale» di un verso, come di quella più fedele all'autenticità dell'ispirazione, che vengono spesso smentite da una verifica filologica; la datazione di testi in contrasto con elementi cronologici forniti altrove dallo stesso Saba. L'opera è tuttavia preziosa quando l'autore precisa i significati profondi di una lirica, riconducendola alla situazione e allo stato d'animo che l'hanno generata; e infine è un serbatoio ricchissimo di aneddoti.

Capzioso, fuorviante, talora perfino irritante ma sempre interessante, *Storia e cronistoria del Canzoniere* è un testo-chiave per la lettura del *Canzoniere* e per la conoscenza del complesso «personaggio Saba»: narcisista, umorale, caustico ma anche generoso. Ha scritto Guido Piovene, uno dei critici da cui Saba si sentì più compreso, che «la sua aspirazione di essere classificato tra i massimi poeti che scrissero in lingua italiana» si spiega con il suo bisogno di sentirsi un «maestro amato» circondato da «scolari [...] commossi».

L'unico romanzo: *Ernesto*

Fra il maggio del 1953 e la fine dell'anno Saba si immerge nella stesura di un romanzo autobiografico, *Ernesto*, rimasto incompiuto e pubblicato postumo nel 1975, con un certo scalpore per la scabrosità del tema: l'educazione sentimentale di un ragazzo triestino di sedici anni, che passa anche attraverso un'esperienza omosessuale.

INTRECCIO E SPUNTI AUTOBIOGRAFICI Il protagonista Ernesto, nato a Trieste nel 1882, non ha mai conosciuto il padre e vive con la madre (una donna indurita dalle amarezze e rigida con il figlio) e con una vecchia zia che li mantiene entrambi. Interrotti gli studi, trova un piccolo impiego in una ditta commerciale, ma nutre una forte passione per la letteratura e per la musica, e sogna di diventare violinista.

È difficile immaginare una storia più autobiografica. Il testo si compone di cinque episodi corrispondenti ad altrettanti

capitoli ed è un «romanzo di formazione» che descrive l'iniziazione alla vita di un adolescente: il primo taglio della barba, cui Ernesto si sottopone contro voglia, ha infatti un preciso significato simbolico, di congedo dall'infanzia e di impatto con nuove esperienze.

UN'OPERA INCOMPIUTA Le fasi di elaborazione del romanzo sono minutamente registrate nell'epistolario di quello stesso 1953, in cui Saba allude più volte alle difficoltà di proseguire l'opera adducendo cause di carattere esterno (l'impossibilità di trovare a Trieste un ambiente propizio) e personale (l'aggravarsi delle crisi di angoscia). D'altro canto progetta varie soluzioni, fra cui quella di chiudere la narrazione al terzo capitolo, che rivelano come in realtà, dietro l'interruzione, stiano ragioni più profonde, che la critica (Lavagetto) ha individuato con chiarezza: pur nella sua incompiutezza, *Ernesto* ha già illuminato quelle zone dell'adolescenza dell'autore che il *Canzoniere* e le prose avevano lasciato in ombra, e dunque risponde perfettamente all'esigenza di autoanalisi e di ricerca del «cuore delle cose» che è alla base della poetica sabiana.

Libro di «ardita sincerità», *Ernesto* è anche, secondo una definizione dello stesso Saba, «un libro, tutto sommato, lieto», configurandosi «come un atto d'indulgenza grande [dell'autore ormai settantenne] non solo per se stesso giovinetto, ma proprio per la vita» (Favretti). Domina la leggerezza di tocco nell'affrontare le situazioni più crude e nel disegnare il ritratto di un ragazzo pulito, vivacemente curioso, che si affaccia alla vita con serenità.

L'USO DEL DIALOGATO E DEL DIALETTO TRIESTINO A livello stilistico, accanto alla persistenza di moduli tradizionali (narrazione in terza persona, frequenti intrusioni dell'autore), risaltano importanti innovazioni (impiego massiccio del dialogato e adozione del dialetto triestino, peraltro circoscritto al discorso diretto). I dialoghi, molto frequenti, sono brevi e imprimono alla pagina un movimento leggero e vivace. Il dialetto è un triestino «molto ammorbidito» (sono parole dell'autore), cioè depurato dalle inflessioni vernacolari più pesanti e talvolta modellato sull'italiano in modo da essere facilmente comprensibile: la sua funzione non è di mimesi naturalistica, bensì di ricreazione poetica del «mondo meraviglioso» dell'adolescenza.

Anche sul versante della prosa Saba si mantiene fedele alla poetica della chiarezza perseguendo uno stile lineare, paratattico, aderente alla realtà, ma attento ai dettagli e alle sfumature. Ed è anche un notevole ritrattista, capace di scavare nell'animo umano, e un moralista, provvisto di ironia e umorismo.

I testi



Umberto Saba

Canzoniere

L'opera

L'OPERA DI UNA VITA

Il *Canzoniere* organizza secondo un itinerario autobiografico i testi composti dall'adolescenza (1900) agli ultimi anni (1954).

Il titolo rinvia al *Canzoniere* di Petrarca, recuperando «il filo d'oro della tradizione italiana» (cioè i classici da Petrarca a Leopardi) secondo un disegno «conservatore» – spiegabile con la fedeltà a modelli prenovocenteschi tipici della cultura triestina – e «alto», cioè capace di fornire una patente di nobiltà a un poeta autodidatta e periferico. Ma anche il *Libro dei Canti* (*Buch der Lieder*) del poeta romantico tedesco Heinrich Heine (1797-1856), da cui Saba desume elementi strutturali e stilistici (Muscetta), appare nel 1911 in traduzione italiana (a cura di Bernardino Zen-drini) proprio con il titolo *Canzoniere*.

Gli estremi cronologici (1900-1954) riguardano l'edizione postuma realizzata secondo le ultime volontà dell'autore, ma la messa a punto dell'opera passa attraverso più tappe successive.

STORIA EDITORIALE E COMPOSITIVA: IL CANZONIERE DEL 1921

La prima tappa è rappresentata dall'edizione del 1921, costituita da 204 poesie suddivise in dieci sezioni disposte in ordine cronologico (una cronologia non strettamente legata all'elaborazione dei singoli testi, ma organizzata a posteriori secondo la vicenda biografica dell'autore).

Le prime quattro sezioni coincidono all'incirca con il volume antologico *Poesie* (Casa Editrice Italiana, Firenze 1911) e recano i segni della fase di apprendistato (per esempio, ingenui riecheggiamenti di poeti maggiori e minori). I *Versi militari* (1908) sono interessanti per l'inedita combinazione fra una materia e un linguaggio ruvidamen-

te realistici e una forma metrica aristocratica come il sonetto.

Le raccolte più notevoli, *Casa e campagna* (1909-10) e *Trieste e una donna* (1910-12), derivano in gran parte da *Coi miei occhi* (Libreria della Voce, Firenze 1912) e contengono parecchie fra le liriche in assoluto più belle di Saba. L'esigua *Casa e campagna* celebra in cinque testi la serenità della vita familiare; *Trieste e una donna* registra invece la rottura con Lina e la tormentata riconciliazione, ma fa perno anche sull'intenso rapporto fra il poeta e la sua città.

Seguono quattro sezioni nuove. *La serena disperazione* (1913-15) rappresenta il tentativo di superamento del dramma personale guardando «fuori di se stesso» ed esprime un senso di vuoto interiore accompagnato da esteriore serenità (dove il titolo ossimorico). Tematicamente e stilisticamente affini ai *Versi militari* sono le *Poesie scritte durante la guerra*, giudicate severamente dallo stesso autore.

Infine due raccolte del 1920, scritte in un momento di serenità, che si traducono formalmente in una felice «leggerezza» di linguaggio: *Cose leggere e vaganti* e *L'amorosa spina*, dedicate a Paolina e Chiaretta, due giovani amori del poeta (ma nella prima raccolta una presenza importante è anche la piccola Linuccia).

LE EDIZIONI DEL 1945 E DEL 1948

Il *Canzoniere* giovanile viene totalmente rifatto e ristampato nel 1945 (Einaudi, Roma), ma il vero punto d'arrivo è la successiva edizione del 1948 (Einaudi, Torino), estesa alla raccolta del dopoguerra *Mediterranee* (1945-46). Questa nuova e definitiva struttura è articolata in tre volumi, corrispondenti ad altrettante età della vita, ciascuno inserito in un sistema nel quale «ogni poesia presuppone il Canzo-

niere e viceversa» (Lavagetto), il che implica una lettura e una linea interpretativa globali (Debenedetti), capaci di valutare il senso anche delle sezioni meno riuscite.

I TRE VOLUMI

Il primo volume (1900-20) accoglie circa la metà del *Canzoniere* del 1921 con ampie riduzioni dei testi giovanili e delle *Poesie scritte durante la guerra*.

Nel secondo (1921-32) parecchie sillogi sono caratterizzate da forme metriche tradizionali: l'elegante leggerezza della canzonetta per le liriche di *Preludio e canzonette* (1922-23) – dedicate soprattutto all'amore per Chiaretta – e per i dodici delicati ritratti di *Fanciulle* (1925); il sonetto per la singolare *Autobiografia* (1924) – collana di quindici testi organizzati come altrettante strofe di un poemetto autobiografico – e per i mediocri *Prigioni* (1924), dedicati ciascuno a un carattere umano (*Il lussurioso, Il violento* ecc.) e nati dall'intento di trasferire la materia autobiografica in figure esemplari.

Analogo e infelice tentativo verrà compiuto nel 1928 con il poemetto *L'uomo. L'ampia Cuor morituro* (1925-30) è una delle raccolte più rilevanti perché riprende alcuni temi giovanili (la casa della nutrice, la madre, ambienti e oggetti dell'infanzia): «le stesse cose vedute, invece che all'aurora, al tramonto» (*Storia e cronistoria del Canzoniere*), e stilisticamente si avvicina alla linea “moderna” rappresentata da Ungaretti, che Saba «lesse attentamente [...] circa in questo periodo» (ancora *Storia e cronistoria*).

Chiudono il volume l'originale raccolta *Preludio e fughe* (1928-29) dove, ispirandosi alla struttura delle “fughe” musicali, il poeta organizza ogni testo sull'intersezione di astratte voci che esprimono le contrastanti tendenze del suo animo, e le sedici poesie del *Piccolo Berto* (1929-31), ricostruzione psicoanalitica dell'infanzia appesantita da un vischioso autobiografismo.

Saldati i conti con il passato, si apre la nuova stagione poetica di *Parole* (1933-34) e *Ultime cose* (1935-43), che aprono il terzo volume (1933-54) e che sono fra le raccolte più alte. La ripresa dei temi cruciali del *Canzoniere* (in toni di pacata serenità in *Parole*, con sfumature di amarezza inquietata in *Ultime cose*) avviene sotto il segno di un'espressività essenziale, rapida, pausata, attenta alla lezione di Ungaretti e ancor più di Montale.

Dopo la piccola silloge *1944*, scritta “a caldo” durante l'occupazione nazista e la clandestinità a Firenze, il *Canzoniere* si chiude con *Mediterranee* (1945-46), dominata da paesaggi marini e da alcuni personaggi del mito greco rivisitati in chiave simbolica. Fra gli altri, Ulisse, eroe simbolo del «non domato spirito» e del «doloroso amore» per la vita dell'anziano poeta, che con questo esemplare autoritratto sigla il *Canzoniere*.

LE ULTIME QUATTRO RACCOLTE

Vengono infatti escluse dalle edizioni seguenti (1951, 1957) le ultime quattro raccolte. *Epigrafe* (1947-48), scritta nel clima di una sconfitta storica e di una crisi personale, e *Sei*

poesia della vecchiaia (1953-54), che registra la stanchezza psicologica degli ultimi anni, sono le più cupe del *Canzoniere*. Nascono invece da un intermezzo di serenità le raccolte gemelle *Uccelli* (1948) e *Quasi un racconto* (1951): protagonisti di entrambe sono gli uccelli e la loro piccola felicità di creature dotate dell'«ignorante saggezza della vita».

L'EDIZIONE POSTUMA DEL 1961

Con queste quattro raccolte, aggiunte in ordine cronologico nell'edizione postuma del 1961, il *Canzoniere* raggiunge la sua struttura definitiva: un corpus imponente di 437 liriche, paragrafi tutti essenziali – a prescindere dalla loro maggiore o minore altezza poetica – di un lungo racconto autobiografico in versi.

Esaminiamone ora le caratteristiche tematiche e formali.

IL REALISMO DEL CANZONIERE

Il *Canzoniere* è animato da una molteplicità di personaggi: le persone amate (la moglie Lina «dal rosso scialle»; Paolina e Chiaretta, giovani commesse della libreria; la figlia Linuccia; la nutrice; la madre) e la varia folla incontrata nei vecchi caffè, nel porto, nei mercati, nelle viuzze dei quartieri popolari. Sono figure vive e vere, ma anche simboliche, «creature della vita / e del dolore», come Saba le definisce in una delle sue liriche più famose (*Città vecchia*). Il realismo, evidente nella scelta di personaggi, luoghi, scene di vita quotidiana, non è naturalistico, cioè non riproduce oggettivamente la realtà, ma coglie il vitalismo istintivo, la legge fondamentale dell'esistenza, che è anche il suo fluire verso il nulla. Così le figure di adolescenti che ricorrono in tante liriche – i famosi «ragazzi di Saba» – sono immagini della vita, ma anche proiezioni dell'autore da ragazzo; così Trieste, «città [...] in ogni parte [...] viva» (*Trieste*) e insieme specchio in cui si riflette l'interiorità del poeta.

L'AMORE PER LA «CALDA VITA» E IL SENTIMENTO DI ESTRANEITÀ

Al fondo di questo realismo sta un amore intenso per la «calda vita», un bisogno di partecipazione e solidarietà, che si scontrano con un lacerante senso di diversità ed estraneità. Anche nei momenti più sereni, quando scatta l'identificazione con gli altri grazie a un'occasione particolare (una partita di calcio, uno spettacolo in un teatrino popolare), la poesia sabiana è percorsa dall'angosciosa consapevolezza di questa frattura, spesso espressa in forme riflessive. La sentenziosità, concentrata in genere nei versi finali, è un tratto distintivo della poesia di Saba, che talora inclina verso i modi dell'apologo (come mostrano anche, nel *Canzoniere*, alcuni titoli programmatici: *Favolletta alla mia bambina, Tre apologhi* ecc.).

IL TEMI DELLA QUOTIDIANITÀ E LO STILE DELLA “CHIAREZZA”

Il *Canzoniere* è percorso da un altro grande tema, la quotidianità, che il poeta esprime in forme di limpido canto, con sapiente senso musicale (come vide per primo uno dei suoi maggiori critici, Giacomo Debenedetti). Sono indicativi i titoli di alcune raccolte: *Preludio e canzonette, Prelu-*

dio e fughe. Tale quotidianità non è del tutto coincidente con quella crepuscolare, non condividendo né la stanchezza rinunciataria di un Corazzini, né l'ironia di Gozzano (come spiegò Pancrazi).

La «Musa dai semplici panni» (così in *Autobiografia*) ispiratrice di Saba si manifesta in uno stile improntato alla massima chiarezza (proprio *Chiarezza* era il titolo pensato in alternativa a quello di *Canzoniere*).

UN LESSICO COMPOSITO E FORME METRICHE TRADIZIONALI

La poesia sabiana non suggerisce, ma nomina le cose (Debenedetti), servendosi di un linguaggio comunicativo, referenziale, nitido, dove confluiscono il lessico comune e parlato, ma anche quello letterario e tradizionale: dai grandi lirici (Petrarca, Leopardi) fino ai libretti dei melodrammi e alle canzonette popolari. C'è in questa scelta una profonda avversione per gli sperimentalismi formali e le oscurità degli ermetici, qualificate come artifici e menzogne: «Quando non si può entrare in profondità, si complica e si nasconde», scrive faziosamente del poeta francese Mallarmé. Lo stesso discorso vale per le forme metriche classiche, accettate con polemica consapevolezza, in opposizione alle innovazioni novecentesche. Saba scrive sonetti soprattutto sino agli anni venti, benché spesso internamente destrutturati – specie quelli di *Autobiografia* (Pinchera) –, e canzonette, con qualche recupero della grande stagione melica settecentesca.

NASCERE A TRIESTE NEL 1883...

Certo «dal punto di vista della cultura, nascere a Trieste nel 1883 era come nascere altrove nel 1850» (*Storia e cronistoria del Canzoniere*); ma è ancora Saba a definirsi «il poeta meno, formalmente, rivoluzionario che ci sia», collocando la vera rivoluzione su tutt'altro terreno: la conquista della verità profonda contro la tentazione di ogni preziosismo formale.

L'AVVICINAMENTO ALLA LINEA “MODERNA” CON PAROLE E ULTIME COSE

Dalla fine degli anni venti la poesia sabiana subisce una significativa evoluzione acquistando una «cifra di modernità» (Pinchera). La svolta è preannunciata da alcuni testi di *Cuor morituro* (1925-30), dove il superamento delle forme metriche chiuse compie importanti passi avanti: se la lirica di apertura della raccolta è un tradizionalissimo *Sonetto di paradiso*, una poesia come *Il borgo* si presenta come «un polimetro di fattura modernissima» (Montale). È stato sottolineato (Pinchera) che il fenomeno era intuibile già in *Autobiografia* (1924), cioè in una delle sillogi apparentemente più conservatrici sul piano metrico (una colla-

na di quindici sonetti legati da una identica successione di rime); in realtà, la struttura metrica risultava coartata al suo interno, come ben vide Montale, che parlò di «riduzione all'assurdo del sonetto tradizionale».

Il punto di massimo rinnovamento della poesia sabiana è rappresentato da *Parole* (1933-34) e *Ultime cose* (1935-1943), le raccolte che più si avvicinano alla linea di Ungaretti e Montale nel processo di rarefazione della materia poetica e di valorizzazione della parola. Sul piano tematico la novità si realizza con l'abbandono di autobiografismo e realismo (peraltro già sperimentato in *Preludio e fughe*, 1928-29); su quello metrico con l'adozione di strutture brevi e mobili, quasi «sonetti in forma libera» (Pinchera); su quello stilistico nell'alleggerimento sintattico, con brevissimi enunciati scanditi da forti pause, e nell'acquisizione di un'espressività densa e nitida, grazie a un uso più inventivo della metafora e dell'analogia.

È lo stesso Saba a indicare in *Parole* una sorta di «nuova giovinezza». Alle origini di questo processo il poeta colloca la terapia psicoanalitica (da cui nascono le liriche del *Piccolo Berto*) piuttosto che l'influenza di Ungaretti e Montale, e aggiunge: «Saba vecchio avrà meno cose da narrare [...] e più da cantare». Si pongono sulla stessa linea di *Parole* e *Ultime cose*, ma con più distesa pienezza di canto, le liriche «solari» (Lavagetto) di *Mediterranee* (1945-46), mentre le piccole sillogi *1944* e *Varie* registrano un ritorno a moduli narrativi. Nelle ultime grandi raccolte – *Uccelli*, 1948 e *Quasi un racconto*, 1951 – la ripresa di una tematica quotidiana e realistica arriva a «una leggerezza quasi lunare» (Pinchera), con accenti di sommessa colloquialità.

Tuttavia, come è stato giustamente messo in rilievo (Piovene), Saba è rimasto fedele a se stesso nel perseguimento di una forma poetica chiara. La sua poesia si presenta facile a una prima lettura; ma a una lettura più attenta, rivela uno spessore insospettato, ricco di simbolicità.

IL CANZONIERE COME MACROSTRUTTURA UNITARIA E ORGANICA

Il *Canzoniere* si presenta come un organismo unitario, «estrema affermazione dell'unità di poesia e vita» (Mengaldo), fondato su una trama di legami interni in cui «tutto si tiene», e richiede una lettura globale, per essere compreso in ogni sua singola componente. È lo stesso autore ad affermarlo, riconoscendone anche i difetti e le cadute di tono («i versi somigliano a bolle / di sapone; una sale e un'altra no», *Commiato*) ed enunciando «una poetica dell'impurità in totale contrasto con le scuole del Novecento» (Lavagetto). Qui sta forse il segreto della grandezza di una poesia comunicativa e formalmente rigorosa, cui ben si addice l'etichetta di “classica”.

A mia moglie

DA CASA E CAMPAGNA (1909-10)

La poesia chiude il volumetto di *Poesie* del 1911 e a partire dal 1921 entra a far parte del *Canzoniere*, nella sezione *Casa e campagna*. La singolarità del testo sta nel fatto che il poeta celebra la moglie paragonandola molto domesticamente ad alcuni animali, dei quali mette in rilievo le qualità che essi condividono con la donna (per esempio, la regolarità dell'incedere della «bianca pollastra», l'amore e la gelosia della «cagna» ecc.).

In *Storia e cronistoria del Canzoniere* Saba definisce questo testo una poesia «infantile» («se un bambino potesse sposare e scrivere una poesia per sua moglie, scriverebbe questa») e fornisce la seguente chiave di lettura: «Il poeta, come il fanciullo, ama gli animali, che, per la semplicità e nudità della loro vita, ben più degli uomini, obbligati da necessità sociali a continui infingimenti, "avvicinano a Dio", alle verità cioè che si possono leggere nel libro aperto della creazione».

È nota l'importanza attribuita da Saba a questa lirica: «Se di questo poeta si dovesse conservare una sola poesia, noi conserveremmo questa» (*Storia e cronistoria del Canzoniere*).

- Tu sei come una giovane,
una bianca pollastra.
Le si arruffano al vento
le piume, il collo china
- 5 per bere, e in terra raspa;
ma, nell'andare, ha il lento
tuo passo di regina,
ed incede sull'erba
pettoruta e superba.
- 10 È migliore del maschio.
È come sono tutte
le femmine di tutti
i sereni animali
che avvicinano a Dio.
- 15 Così se l'occhio, se il giudizio mio
non m'inganna, fra queste hai le tue uguali,
e in nessun'altra donna.
Quando la sera assonna
le gallinelle,
- 20 mettono voci che ricordan quelle,
dolcissime, onde a volte dei tuoi mali
ti quereli, e non sai
che la tua voce ha la soave e triste
musica dei pollai.
- 25 Tu sei come una gravida
giovenca;
libera ancora e senza
gravezza, anzi festosa;
che, se la lisci, il collo
- 30 volge, ove tinge un rosa
tenero la sua carne.
Se l'incontri e muggire
l'odi, tanto è quel suono
lamentoso, che l'erba
- 35 strappi, per farle un dono.

Metro

Sei strofe di complessivi ottantasette versi di varia misura, dal bisillabo (v. 56) all'endecasillabo, con prevalenza netta di settenari (settantacinque casi). Fittissimo l'apparato di rime, liberamente disposte.

2 **pollastra** in luogo del consueto «gallina», immagine simbolo di Lina più volte presente nel *Canzoniere*, ma anche in altri testi e nell'epistolario.

18 **assonna** voce aulica, "fa addormentare".

21 **onde** "con le quali".

22 **ti quereli** "ti lamenti", aulicismo molto caro a Saba.

27-28 **libera... gravezza** "non ancora appesantita dalla gravidanza".

29 **lisci** "accarezzi".

30-31 **ove... carne** "dove la sua pelle è rosa chiaro".

53 **pavida** "timida, paurosa".

54 **angusta** "stretta".

60-61 **di cui... rannicchia** quando è senza cibo non protesta, né si lamenta.

64 **chi** sottinteso *ritoglierle*, "straparle".

72 **e... arte** tu non parti, non fai come la rondine.

75-76 **a me... primavera** l'entrata di Lina nella vita del poeta (che si sentiva vecchio e senza entusiasmi) è stata per lui come l'avvento di una nuova primavera. In realtà, nel 1909 Saba aveva 26 anni.

77 **provvida** "previdente", forma aulica.

82 **pecchia** letterario, "ape".

È così che il mio dono
t'offro quando sei triste.

- Tu sei come una lunga
cagna, che sempre tanta
dolcezza ha negli occhi,
e ferocia nel cuore.
- 40 Ai tuoi piedi una santa
sembra, che d'un fervore
indomabile arda,
e così ti riguarda
come il suo Dio e Signore.
Quando in casa o per via
segue, a chi solo tenti
avvicinarsi, i denti
- 45 candidissimi scopre.
Ed il suo amore soffre
di gelosia.

- Tu sei come la pavida
coniglia. Entro l'angusta
gabbia ritta al vederti
s'alza,
e verso te gli orecchi
alti protende e fermi;
che la crusca e i radicchi
- 60 tu le porti, di cui
priva in sé si rannicchia,
cerca gli angoli bui.
Chi potrebbe quel cibo
ritoglierle? chi il pelo
che si strappa di dosso,
per aggiungerlo al nido
dove poi partorire?
Chi mai farti soffrire?
- Tu sei come la rondine
che torna in primavera.
Ma in autunno riparte;
e tu non hai quest'arte.
Tu questo hai della rondine:
le movenze leggere;
- 75 questo che a me, che mi sentiva ed era
vecchio, annunciavi un'altra primavera.

- Tu sei come la provvida
formica. Di lei, quando
escono alla campagna,
80 parla al bimbo la nonna
che l'accompagna.
E così nella pecchia
ti ritrovo, ed in tutte
le femmine di tutti
- 85 i sereni animali
che avvicinano a Dio;
e in nessun'altra donna.

ANALISI DEL TESTO

UNA POESIA SINGOLARE
E «SCANDALOSA»

Prima di tutto si sottolineano le novità tematiche di questo testo singolare, per parecchi aspetti in controtendenza rispetto a gran parte della tradizione lirica italiana, a cominciare dal fatto che è dedicato a una moglie (come dice il sobrio e diretto titolo), e che la donna è paragonata non ad animali nobili, preziosi e rari, ma domestici e umili. Inoltre gli animali non diventano simboli, ma mantengono rigorosamente la loro natura appunto di animali, poiché Saba non scopre in loro le virtù di Lina, ma scopre in Lina le virtù della pollastra, della cagna, della giovenca e così via. Cioè, come ben vide Debenedetti, che sottolineò la «sensualità quasi animalesca» delle similitudini, Lina partecipa della loro animalità, ed è quindi celebrata anche nella sua fisicità, non solo per le sue qualità interiori. Da ciò derivò probabilmente lo «scandalo» suscitato dalla poesia che, come ricorda l'autore, «provocò, appena conosciuta, allegre risate» (*Storia e cronistoria del Canzoniere*). È stato osservato (Renzi) che gli ultimi tre animali (la rondine, la formica, la pecchia) non sono femmine, ma simboleggiano qualità femminili: la facoltà di generare la vita (la rondine / che torna in primavera); la capacità di organizzare e amministrare il ménage familiare (la provvida / formica); l'operosità (la pecchia, cioè l'ape).

UNA POESIA
«RELIGIOSA»

Per questo testo Saba ha parlato di «poesia religiosa» (*Storia e cronistoria del Canzoniere*): alla preghiera rimandano infatti sia l'attacco delle strofe, che si aprono tutte con una similitudine accentuata dall'anafora *Tu sei come...*, con richiamo al biblico *Cantico dei cantici* (Pontiggia), sia l'esplicito richiamo al sacro nei versi *i sereni animali / che avvicinano a Dio*. Le iterazioni proseguono all'interno di ciascuna strofa, come in una preghiera.

IL RICHIAMO A NIETZSCHE
E LA «MORALITÀ»
DELLA POESIA

In realtà, per l'ateo Saba Dio coincide con la natura e il paragone fra la moglie e gli animali deriva dal fatto che, seguendo il pensiero di Nietzsche, alla donna viene attribuita una posizione più vicina alla natura, e dunque più elevata di quella dell'uomo (*È migliore del maschio*, v. 10), cui è riservato «il grande e terribile privilegio della ragione» (Renzi). I vv. 11-14, non a caso ripetuti in chiusura, esprimono dunque la «moralità» della lirica.

LA STRUTTURA
E IL RITMO

Nella sua organizzazione interna, la lirica è scandita da un frequente ritmo binario: *giovane... bianca* (vv. 1-2), *pettoruta e superba* (v. 9), *soave e triste* (v. 23), *dolcezza... e ferocia* (vv. 40-41), *Dio e Signore* (v. 46), *in casa o per via* (v. 47), *orecchi / alti... e fermi* (vv. 57-58), *la crusca e i radicchi* (v. 59). Inoltre, il primo verso di ogni strofa (tranne la terza) termina con una parola sdrucciola: *giovane, gravida, pavida, rondine, provvida* (si noti il legame fonico tra GRAVIDA, PAVIDA e PROVVIDA). Quattro dei sostantivi che indicano gli animali termini di paragone sono evidenziati dal fortissimo enjambement aggettivo/sostantivo: *gravida / giovenca* (vv. 25-26), *lunga / cagna* (vv. 38-39), *pavida / coniglia* (vv. 53-54), *provvida / formica* (vv. 77-78).

LA SINTASSI
E IL LESSICO

Come accade quasi sempre in Saba, la sintassi è aulica, con molte inversioni (per esempio *il lento / tuo passo* ai vv. 6-7, *il collo / volge* ai vv. 29-30 ecc.), mentre il lessico si mantiene al livello del quotidiano, con rari termini di uso letterario: *assonna* (v. 18), *ti quereli* (v. 22), *provvida* (v. 77), *pecchia* (v. 82). Si noti anche l'arcaismo morfologico al v. 75 (*mi sentiva ed era*) e soprattutto, ai vv. 22-24, la rima *sai: pollai*, emblematica del contrasto fra «aulicità della forma [...] e quotidianità del contenuto» (Renzi).

Trieste

DA TRIESTE E UNA DONNA (1910-12)

- Fa parte di *Trieste e una donna* (la sezione che deriva in gran parte dalla raccolta *Coi miei occhi*, 1912), dominata da tre personaggi: il poeta, Lina e Trieste; «i suoi incantevoli aspetti di mare e di monti, le sue vie e viuzze, il suo cielo [...] improntano e colorano tutte le pagine», come scrive Saba nel capitolo di *Storia e cronistoria del Canzoniere* dedicato a *Trieste e una donna*. Ma anche in raccolte più tarde (per esempio *Parole* e *Ultime cose*) figurano poesie dedicate dal poeta alla sua città.

Metro

Tre strofe di 7, 15 e 3 versi, di varia misura: in maggioranza endecasillabi (dodici casi), poi settenari, quinari e un trisillabo (v. 19). Prima e terza strofa sono legate dall'anafora-epifora città (vv. 1, 7, 23), sostituita nella seconda dall'eponimo Trieste (v. 8). Molto frequenti le rime, soprattutto baciante: *erta*: *deserta* (vv. 2-3); *muricciolo*: *solo* (vv. 4-5); *piace*: *vorace* (vv. 9-10); *fiore*: *amore* (vv. 12-13); *gelosia*: *via* (vv. 14-15); *cosa*: *tormentosa* (vv. 20-21), in rima anche con *sassosa* (v. 17).

2 erta strada ripida.
16 mena letterario, "porta".
21 un'aria tormentosa in un passo di *Storia e cronistoria Trieste* è definita «città drammatica».

Ho attraversata tutta la città.
Poi ho salita un'erta,
popolosa in principio, in là deserta,
chiusa da un muricciolo:
5 un cantuccio in cui solo
siedo; e mi pare che dove esso termina
termini la città.

Trieste ha una scontrosa
grazia. Se piace,
10 è come un ragazzaccio aspro e vorace,
con gli occhi azzurri e mani troppo grandi
per regalare un fiore;
come un amore
con gelosia.
15 Da quest'erta ogni chiesa, ogni sua via
scopro, se mena all'ingombrata spiaggia,
o alla collina cui, sulla sassosa
cima, una casa, l'ultima, s'aggrappa.
Intorno
20 circola ad ogni cosa
un'aria strana, un'aria tormentosa,
l'aria natia.

La mia città che in ogni parte è viva,
ha il cantuccio a me fatto, alla mia vita
25 pensosa e schiva.

ANALISI E APPROFONDIMENTI.
TRIESTE NELLA POESIA DI SABACENTRALITÀ
DI TRIESTE
NEL CANZONIERE

Pochi poeti hanno riservato alla loro città la stessa attenzione che Saba ha dedicato alla sua, facendone una presenza costante nel *Canzoniere* e un vero personaggio cui dichiarare il proprio amore in *Trieste e una donna*: «Né a te dispiaccia, amica mia, se amore / reco pur tanto al luogo ove son nato. / Sai che un più vario, un più movimentato / porto di questo è solo il nostro cuore» (*Il molo*, vv. 21-24).

In *Trieste* e nella lirica che la segue nella stessa raccolta (*Verso casa*: «Trieste, nova città, / che tiene d'una maschia adolescenza, / che di tra il mare e i duri colli senza / forma e misura crebbe», vv. 5-8), il paragone con il ragazzaccio mette in evidenza il fascino disarmonico di una «città di traffici e non di vecchia cultura, varia di razze e di costumi» (*Storia e cronistoria del Canzoniere*), cresciuta troppo in fretta. In questa particolarità consiste la *scontrosa grazia* di Trieste, «la più strana città» (*Verso casa*, v. 14), «inquieta» (*Porto*, v. 10), «aspra e maliosa» (*Distacco*, v. 3).

UNA LIRICA
RAPPRESENTATIVA:
TRE VIE

La lirica che meglio ne rappresenta la varietà «d'aspetti in sua bella unità» (*L'ora nostra*, v. 13), anche in relazione alla biografia sabiana, è forse *Tre vie*, ancora in *Trieste e una donna*: via del Lazza-retto Vecchio, che con le sue «case come ospizi» e i «magazzini desolati» riflette i «lungi giorni di chiusa tristezza» del poeta; la ripida via del Monte, emblematicamente compresa fra una sinagoga e una cappella, dove Saba trascorse l'infanzia con la balia; via Domenico Rossetti, «la via della gioia e dell'amore» perché vi abitava Lina prima del matrimonio. Saba ama attraversare tutta la città (*Trieste*, v. 1), anche con Lina: «da Trieste che amiamo attraversare // tutta al ritorno» (*Più soli*, vv. 4-5); «Trieste... tutta esplorammo, fino al più remoto / suo cantuccio» (*Verso casa*, vv. 13-14).

ANALISI E APPROFONDIMENTI

I LUOGHI PREFERITI:
LA PERIFERIA...

Ma le sue passeggiate solitarie prediligono i quartieri periferici, come il «Borgo fervente d'umano / lavoro» (*Il borgo*, vv. 24-25) o le strade dove il disordine edilizio non ha ancora cancellato la campagna: per esempio, via Domenico Rossetti, «verde contrada suburbana, / che perde di per di del suo colore, / che è sempre più città, meno campagna, / ma serba il fascino ancora dei suoi belli / anni, delle sue prime ville sparse, / dei suoi radi filari d'alberelli» (*Tre vie*, vv. 28-33).

... LA CITTÀ VECCHIA
E I LOCALI POPOLARI

Indifferente ai quartieri eleganti, Saba ama le piazzette, i vicoli e gli angoli pittoreschi del centro storico (cfr. *Città vecchia* alla pagina successiva), e le vecchie osterie e i caffè popolari dove «placava, a volte, la sua pena di vivere» (*Storia e cronistoria del Canzoniere*): il «Caffè Tergeste» (nella lirica omonima), «caffè di ladri, di baldracche covo», dove italiani e slavi fraternizzano davanti al tavolo del biliardo; l'«Osteria All'Isoletta» che «di fumi e di canti a notte è piena», o la povera mensa dove due muratori e un vecchio consumano una «gialla polenta» (*Cucina economica*).

IL PANORAMA

Meta privilegiata di Saba è spesso (come in *Trieste*) un *cantuccio* in cima a un'erta, da cui si può contemplare la vastità del paesaggio: «la nera foga / della vita scoprire puoi da un prato, / e il mare con le navi e il promontorio, / e la folla e le tende del mercato» (ancora *Tre vie*, vv. 23-26); «Dall'erta solitaria che nel mare / precipita... /... si vede / il bianco panorama di Trieste» (*Dall'erta*, vv. 1-4). Un panorama che ritorna struggente alla memoria nei giorni della clandestinità a Firenze: «Avevo una città bella tra i monti / rocciosi e il mare luminoso» (*Avevo*, vv. 46-47), e poi, nel dopoguerra a Roma, con la figlia Linuccia: «In fondo all'Adriatico selvaggio / si apriva un porto alla tua infanzia. Navi / verso lontano partivano. Bianco, / in cima al verde sovrastante colle, / dagli spalti d'antico forte, un fumo / usciva...» (*Tre poesie a Linuccia*, 2, vv. 1-6).

SABA E TRIESTE:
UN RAPPORTO
AMBIVALENTE

Riguardo alla lirica che stiamo analizzando, scrive l'autore: «Trieste è la prima poesia di Saba che testimoni della sua volontà precisa di cantare Trieste proprio in quanto Trieste, e non solo in quanto città natale [...] per quello che ha di proprio e di inconfondibile [...]: una grazia "scontrosa"» (*Storia e cronistoria del Canzoniere*). Il centro della poesia è infatti costituito dal sintagma ossimorico *scontrosa / grazia* (vv. 8-9), messo in forte rilievo dalla posizione in *enjambement* e seguito da una splendida similitudine che ne rappresenta quasi una dilatazione: il *ragazzaccio aspro e vorace* (si noti il legame fonico fra *ragazzaccio* e *vorace*) ha *mani troppo grandi*, sgraziate, ma *occhi azzurri*, cioè *grazia*, gentilezza interiore.

La lirica è costruita su una serie di antitesi (*popolosa... deserta*, v. 3; *scontrosa / grazia*, vv. 8-9; *aria strana... / aria natia*, vv. 21-22) che riflettono l'ambivalenza del rapporto di Saba verso la sua città, fatto di amore tenace e di insofferenze e diffidenze reciproche.

Nonostante la presenza di notazioni paesistiche, peraltro vaghe (*un'erta*, *l'ingombrata spiaggia*, *la collina*, *la sassosa / cima*), la descrizione della città non riflette dunque una disposizione naturalistica, ma piuttosto un atteggiamento di contemplazione interiore, che sbocca nei versi finali, dove il poeta conferma e rinsalda il suo legame affettivo con Trieste, *in ogni... parte viva*, ma con un *cantuccio* adatto alla sua *vita / pensosa e schiva*.

ASPETTI
METRICO-RITMICI

Il fascino della poesia si fonda anche sulla disposizione sapiente di forti *enjambements* e su una raffinata rete di corrispondenze foniche: frequenza di rime bacciate; fitto gioco allitterativo delle consonanti che dominano il sintagma-chiave *scontrosa grazia* (r, s, z): *attraversata, salita, popolosa, principio, erta, deserta* ecc.

SABA E LEOPARDI

Sottolineiamo infine un ultimo, interessante aspetto: il rapporto con Leopardi. *Ertta*, *muricciolo*, *cantuccio* sono parole tematiche ricorrenti nel *Canzoniere* e definiscono una situazione di ascendenza leopardiana: l'erta... chiusa da un muricciolo rinvia alla «siepe» sulla cima dell'«ermo colle» (*L'infinito*, vv. 1-2), come conferma l'anadiplosi *termina / termini* dei vv. 6-7, che richiama gli «interminati / spazi» (vv. 4-5) (Caccia). Leopardiano è anche l'ossimoro *strana... natia* (*Il passero solitario*, vv. 24-25: «quasi romito, e strano / al mio loco natio») e ancora la coppia di aggettivi che suggella la lirica: *pensosa e schiva* (*A Silvia*, vv. 5 e 46: «lieta e pensosa», «sguardi innamorati e schivi») (Beccaria).

Città vecchia

DA TRIESTE E UNA DONNA (1910-12)

- Sulla poesia, che fa parte della sezione *Trieste e una donna*, Saba scrive in *Storia e cronistoria del Canzoniere*: «Città vecchia [è] una delle poesie più intense e rivelatrici di Saba [...] rende tutto un lato della sua anima e della sua poesia: quel bisogno, innato in lui, di fondere la sua vita a quella delle creature più umili ed oscure: "al popolo – dirà più tardi – in cui muoio onde son nato". Perduto nei vicoli e vicoletti di città vecchia, il poeta trova "l'infinito – nell'umiltà". La folla in essi rigurgitante gli ispira pensieri di (non sapremmo come altrimenti chiamarla) religiosa adesione».
- In *Città vecchia* (il nucleo più antico di Trieste, che comprendeva il ghetto ebraico) Saba nacque e abitò fino al matrimonio.

Spesso, per ritornare alla mia casa
prendo un'oscura via di città vecchia.
Giallo in qualche pozzanghera si specchia
qualche fanale, e affollata è la strada.

- 5 Qui tra la gente che viene che va
dall'osteria alla casa o al lupanare,
dove son merci ed uomini il detrito
di un gran porto di mare,
io ritrovo, passando, l'infinito
- 10 nell'umiltà.
Qui prostituta e marinaio, il vecchio
che bestemmia, la femmina che bega,
il dragone che siede alla bottega
del friggitore,
- 15 la tumultuante giovane impazzita
d'amore,
sono tutte creature della vita
e del dolore;
s'agita in esse, come in me, il Signore.
- 20 Qui degli umili sento in compagnia
il mio pensiero farsi
più puro dove più turpe è la via.

Metro

Tre strofe di 4, 15 e 3 versi, in grande maggioranza endecasillabi (inframmezzati da tre quinari, due settenari e un trisillabo, al v. 16); tutti i versi sono legati da rima, tranne i vv. 1 e 4 (*casa, strada*: non c'è rima ma solo assonanza), 11 (*vecchio*, che è comunque in quasi-rima con *vecchia* e *specchia* dei vv. 2, 3) e 21 (*farsi*).

- 6 *lupanare* letterario, "postribolo".
- 7 *dove... detrito* iperbato: "dove merci e uomini sono il detrito".
- 12 *bega* "litiga"; *begar* è dialettismo veneto.
- 13 *dragone* soldato di cavalleria.
- 14 *friggitore* venditore di cibi fritti.
- 15 *tumultuante* "agitata, scomposta".
- 19 *s'agita... il Signore* Saba non allude a Dio come entità trascendente, ma all'essenza della vita che circola in tutte le creature.

ANALISI DEL TESTO

VITALISMO
E SPONTANITÀ
DEGLI UMILI

Città vecchia è ispirata da una viva simpatia umana per un mondo umile, "minore", nel quale la vita si manifesta nella sua essenza più vera e profonda. Tematicamente si collega ad altre liriche «triestine» del *Canzoniere* (per esempio *Il borgo*, in cui il poeta esprime il suo desiderio di aderire alla vita «di tutti gli uomini, di tutti i giorni»).

Il motivo centrale della poesia è enunciato ai vv. 9-10, che riprendono il concetto nietzschiano della coincidenza fra «quotidianità» e «infinito» (Girardi), e viene ribadito nei versi conclusivi, in particolare dall'antitesi *più puro... più turpe* (in parallelo con *l'infinito / nell'umiltà*).

A una tematica "bassa" (in contrasto con la linea sublime e aristocratica di D'Annunzio) corrisponde uno stile di apparente semplicità, ma sapientemente calcolato nelle scelte lessicali, sintattiche e metriche.

ANALISI DEL TESTO

NARRATIVITÀ
E REALISMO LESSICALE

La poesia ha un taglio narrativo (*Spesso... / prendo un'oscura via...*) e realistico (nella descrizione delle persone che animano il vecchio quartiere triestino: la prostituta, il marinaio ecc.) e predilige un lessico quotidiano (*pozzanghera, fanale, osteria, prostituta, friggitore* ecc.).

AULICITÀ DELLA SINTASSI

L'effetto di colloquialità è però bilanciato sul piano sintattico dalle numerose inversioni (*Giallo... si specchia / qualche fanale; affollata è la strada* ecc.) e dagli iperbati (*son merci ed uomini il detrito; Qui degli umili sento in compagnia*); a livello metrico dai frequenti *enjambements* (*si specchia / qualche fanale; il detrito / di un gran porto* ecc.). Inoltre, nella seconda e terza strofa le unità sintattiche sono scandite dall'anafora: *Qui: Qui: Qui*, vv. 5-11-20.

LA NOVITÀ DELLE RIME

La combinazione di "aulico" e "quotidiano" spicca in particolare nelle rime: al v. 14 *friggitore* è in rima «insolitissima» (Mengaldo) con i nobili *amore* (v. 16), *dolore* (v. 18) e *Signore* (v. 19); così al v. 7 *detrito* rima con *infinito* (v. 9). Senza contare infine il preciso spunto letterario (dall'*Incendiario* di Aldo Palazzeschi) nascosto dietro i vv. 3-6 (Castellani).

Mio padre è stato per me «l'assassino»

DA AUTOBIOGRAFIA (1924)

- Il terzo dei quindici sonetti di *Autobiografia* ha come protagonista il padre (incontrato per la prima volta a vent'anni), ma il suo significato complessivo è sintetizzato nel verso finale («Eran due razze in antica tenzone»), dove Saba ricorda il radicale contrasto, di cultura e temperamento, che divide i genitori ancor prima della sua nascita.
- Commentando il ricorso a una forma metrica chiusa, Saba rivela come la scelta del sonetto gli sia servita proprio «a chiudere e isolare i diversi periodi della sua vita, cavando di ciascuno l'essenziale» (*Storia e cronistoria del Canzoniere*): la madre ebrea e il ghetto, il padre «assassino» e la zia «benefica», il primo amico, la vita militare e la guerra, Firenze e Bologna, ma soprattutto Trieste e Lina.
- Prima di confluire nel secondo volume del *Canzoniere*, *Autobiografia* (scritta in realtà nel 1922) è uscita nel 1923 con la serie di sonetti *I prigionieri*.

Mio padre è stato per me «l'assassino»,
fino ai vent'anni che l'ho conosciuto.
Allora ho visto ch'egli era un bambino,
4 e che il dono ch'io ho da lui l'ho avuto.

Aveva in volto il mio sguardo azzurrino,
un sorriso, in miseria, dolce e astuto.
Andò sempre pel mondo pellegrino;
8 più d'una donna l'ha amato e pasciuto.

Egli era gaio e leggero; mia madre
tutti sentiva della vita i pesi.
11 Di mano ei gli sfuggì come un pallone.

«Non somigliare – ammoniva – a tuo padre.»
Ed io più tardi in me stesso lo intesi.
14 Eran due razze in antica tenzone.

Metro

I quindici sonetti hanno tutti la stessa disposizione di rime: ABAB ABAB CDE CDE.

- 1 **Mio padre** Ugo Edoardo Poli (Trieste 1853-Venezia 1925?), venditore di mobili a rate, sposò Rachele Felicita Coen (Trieste 1845-1921) nel 1882. Poco prima della nascita del figlio, fu arrestato per motivi politici e fu espulso dalla città. Si rifece vivo con la famiglia quando Saba aveva vent'anni.
 - 4 **il dono... avuto** «l'assassino» fra virgolette perché ripete l'epiteto sentito risuonare sulle labbra materne. È una metafora del linguaggio popolare.
 - 5 **Aveva... azzurrino** Saba aveva gli occhi azzurri come suo padre.
 - 7 **Andò... pellegrino** «condusse sempre una vita randagia».
 - 8 **pasciuto** «nutrito».
 - 11 **gli** «le», uso del parlato.
 - 14 **Eran... tenzone** il contrasto di caratteri e mentalità fra i genitori è rafforzato dal secolare conflitto fra la civiltà ebraica e quella cristiana.
- tenzone** arcaismo, «conflitto».

ANALISI DEL TESTO

IL DRAMMA INFANTILE

Il sonetto riassume il dramma che segnò l'infanzia di Saba: l'assenza del padre, conosciuto solo attraverso le recriminazioni materne («l'assassino»; «Non somigliare... a tuo padre»), poi incontrato e valutato per la prima volta in modo diverso solo a vent'anni (irresponsabile come un bambino); l'atmosfera pesante dell'ambiente familiare.

L'IMMAGINE DEL PADRE...

In primo piano campeggia la figura paterna, descritta nei tratti fisici e soprattutto psicologici: l'immaturità e la leggerezza (*gaio e leggero...; come un pallone*, vv. 9-11), il fascino ma anche l'incapacità di stabilire rapporti duraturi (*più d'una donna l'ha amato e pasciuto*, v. 8).

... E DELLA MADRE

Al contrario, la madre, cui sono parzialmente dedicate le terzine, *tutti sentiva della vita i pesi* (v. 10). L'inversione sintattica ha una netta funzionalità semantica ed enfatizza la fatica del vivere che in Saba connota sempre la figura materna: la madre rappresenta quindi l'autorità, il dovere, la punizione, mentre il padre la trasgressione, la fuga, il principio del piacere.

IL CONFLITTO INTERIORE
DEL POETA

Il poeta sente nelle proprie contraddittorietà interiori il persistere di due mentalità inconciliabili, che riconduce all'opposizione fra la cultura ebraica (della madre) e quella cattolica (del padre). Giunto alla maturità, anche con il supporto della terapia psicoanalitica, Saba ricomporrà il dissidio: «... i parenti m'han dato due vite, / e di fonderle in una io fui capace» (*Preludio*, vv. 14-15).

ARCAISMI LESSICALI
E SINTATTICI

Con insolita severità, in *Storia e cronistoria del Canzoniere* il poeta ammette la «sgradevolezza» di molti versi di *Autobiografia*, riscattata però – aggiunge – dal «calore dell'ispirazione». Tale sgradevolezza sarebbe dovuta alla presenza di «licenze poetiche» e di «termini arcaici» dentro il consueto «linguaggio piano e familiare». Esemplifichiamo: la preposizione articolata *pel* (v. 7); l'aulico e arcaico *tenzone* (v. 14). Si aggiungano le ardue inversioni sintattiche necessarie a piegare la rigida struttura del sonetto alla fondamentale narratività autobiografica: *il dono ch'io ho da lui l'ho avuto* (v. 4); *Di mano ei gli sfuggì* (v. 11) ecc. e il già citato iperbato con anastrofe del v. 10.

SUL METRO

Un'interessante particolarità deriva dalla compagine metrica: è stato osservato (Pinchera) che questo sonetto è scandito per distici («coppie di versi modulati per chiave dattilica»), il che destruttura la compattezza del sonetto tradizionale.

Tre poesie alla mia balia, I

DA IL PICCOLO BERTO (1929-31)

Metro

Tre strofe di varia lunghezza composte da endecasillabi, con l'eccezione del primo verso (nella seconda anche l'ultimo) che è trisillabo. In ciascuna strofa l'ultimo verso rima con il primo della successiva. Rime baciate legano i vv. 5-6 e 7-8; una rima identica (la parola chiave *seno*) ai vv. 11-13.

- È la prima di tre poesie dedicate alla balia e apre la raccolta *Il piccolo Berto* (1929-31), coraggioso tentativo di rilettura dell'infanzia in chiave psicoanalitica (la silloge è dedicata allo psicoanalista che curò Saba, Edoardo Weiss).
- La situazione descritta in questa lirica è la seguente: protetto dalle braccia della figlia Linuccia, il poeta si addormenta e sprofonda in un sogno che, per analogia di situazioni, lo riconduce all'infanzia e all'abbraccio rassicurante della balia.

Mia figlia
mi tiene il braccio intorno al collo, ignudo;
ed io alla sua carezza m'addormento.

Divento
5 legno in mare caduto che sull'onda galleggia. E dove alla vicina sponda anelo, il flutto mi porta lontano.
Oh, come sento che lottare è vano!

- 1 **Mia figlia** Linuccia, nata nel 1910, era all'incirca ventenne.
- 4-6 **Divento... galleggia** il poeta si sente avvolgere dal sonno come un legno trasportato dalle onde del mare.

Oh, come in petto per dolcezza il cuore
vien meno!

Al seno
approdo di colei che Berto ancora
mi chiama, al primo, all' amoroso seno,
ai verdi paradisi dell'infanzia.

9 Oh, come... cuore riecheggiamento di un famoso verso dantesco: «che dà per li occhi una dolcezza al core» (dal sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare*, v. 10) [Brugnolo].
11-13 Al seno... seno il movimento del mare conduce il poeta all'approdo desiderato: il seno della balia, il primo conosciuto e amato da bambino, e più amoroso di quello materno.
14 ai verdi... infanzia in *Storia e cronistoria* è segnalata la fonte del verso in Baudelaire, *Moesta et errebunda*, v. 21: «Ma il verde paradiso degli amori infantili» («Mais le vert paradis des amours enfantines»).

ANALISI E APPROFONDIMENTI.

LE FIGURE DELLA BALIA E DELLA MADRE NEL "CANZONIERE"

LA VICENDA INFANTILE

Come abbiamo detto, Saba fu affidato fino ai tre anni a una contadina slovena, dalla quale fu allevato con grande tenerezza; poi ne fu separato dalla madre, che lo rivolse con sé. Segnato da questa vicenda, Saba cercò poi di superarla con la terapia psicoanalitica, «il cui procedimento consiste nel rimuovere, o cercar di rimuovere, il velo d'amnesia che copre gli avvenimenti della primissima infanzia, e trovare in essi le ragioni dei conflitti che lacerano la vita dell'adulto» (*Storia e cronistoria del Canzoniere*).

DUE IMMAGINI ANTITETICHE

In un "romanzo psicologico" qual è il *Canzoniere*, e in particolare nelle raccolte *Poesie dell'adolescenza e giovanili*, *Cuor morituro*, *Il piccolo Berto*, la balia e la madre – le due figure centrali dell'infanzia di Saba – occupano un posto privilegiato. Entrambe tendono a definirsi con caratteri fissi, quelli che si sono cristallizzati nella memoria del poeta: «madre di gioia» la balia (da *Nutrice*, nella raccolta *Parole*); mentre la madre naturale è figura «dal mesto viso» che «tutti sentiva della vita i pesi» (cfr. *Mio padre è stato per me «l'assassino»*, v. 10).

Per quanto riguarda la balia, fino a *Cuor morituro* non ne compaiono in primo piano il viso o i gesti e le parole, ma la casa che «posa / tacita in faccia alla Cappella antica, / ... / da una collina alle caprette amica» (*La casa della mia nutrice*, seconda lirica del *Canzoniere*, vv. 1-4). Gli stessi toni idillici e un po' stereotipati ritornano anni dopo in *Sonetto di paradiso*, dove il «paradiso» coincide con la «bianca casetta / sull'erto colle», nido protettivo e simbolo di una felicità lontana.

Sonetto di paradiso apre *Cuor morituro*, raccolta di importanza strategica nell'itinerario dell'autore: qui è inclusa, sotto lo stesso titolo della poesia giovanile (*La casa della mia nutrice*), una serie di tre liriche che dipanano le immagini infantili confrontandole con il presente («O immaginata a lungo come un mito, / o quasi inesistente, / dove sei tu, ridente / casina, che dal primo verso addito?», vv. 1-4) e portano per la prima volta in primo piano la balia: «il volto che sì bello // certo mi parve», ma ancora «troppo smarrita / ... nel ricordo» (3, vv. 7-9).

LA SVOLTA DELLA PSICOANALISI E IL PICCOLO BERTO

Seguirà, nel *Piccolo Berto*, la svolta determinata dalla psicoanalisi, che portando alla coscienza ricordi e stati d'animo bloccati nell'inconscio, permette consapevolezza e accettazione. *Il piccolo Berto* ricostruisce gli anni appaganti con l'amata Peppa, il dolore della separazione, il tenace affetto che ancora lega il poeta adulto alla vecchia balia (*Tre poesie alla mia balia, Il figlio della Peppa, Partenza e ritorno, Eroica*).

IL CONFLITTO CON LA MADRE E LA PACIFICAZIONE

Parallelamente, e in simmetrico contrasto con l'affetto per la nutrice, si sviluppa il rapporto difficile con la madre, il desiderio di amarla e il senso di colpa per non riuscire a farlo, il dolore e l'amarrezza di lei. Saba ha anche la sottile percezione che la struggente inquietudine del suo temperamento gli sia stata in parte trasmessa dalla madre: «... e l'ansia che impera / nel tuo cuore c'è, forse, anche nel mio; / c'è, pur latente, il male che ti strugge» (*A mamma*, nella raccolta *Poesie dell'adolescenza e giovanili*, vv. 98-100). Più tardi apprenderà dolorosamente che la madre non sarebbe stata felice della sua nascita: «Quando nacqui mia madre ne piangeva, / sola, la notte, nel deserto letto» (*Autobiografia 2*, vv. 1-2), e da ragazzo subisce l'amaro peso dei suoi sfoghi e del suo risentimento contro il padre. Solo la terapia psicoanalitica saprà sciogliere i nodi di un legame conflittuale ma anche intenso da parte di entrambi: *Cuor morituro*, che tanto spazio dedica alla balia, si chiude con una struggente *Pregghiera alla madre* morta da anni ma «rinata presenza» nella mente del figlio e finalmente affettuosamente «pacificata» con lui.

UNA STRUTTURA ISPIRATA ALLE "LIBERE ASSOCIAZIONI"

Analizzando ora brevemente il nostro testo, se ne noti la strutturazione secondo il procedimento delle libere associazioni tipico dell'inconscio: l'abbraccio della figlia fa scattare nel poeta un movimento di regressione verso l'infanzia, che infondendo una dolce sicurezza, propizia il sonno. Così

il poeta si sente tornato bambino, quando era protetto dall'*amoroso seno* della balia. L'abbandono al sonno è assimilato alla piacevole immersione nel mare, che trascina il poeta lontano dalla riva, consegnandolo poi alle braccia della balia.

SINTASSI E RITMO

L'impianto "narrativo" si snoda in tre momenti (l'abbraccio della figlia, il sonno-mare, l'approdo all'*amoroso seno*), corrispondenti alle tre strofe; le numerose inversioni sintattiche (*legno in mare caduto*, v. 5; *in petto per dolcezza il cuore*, v. 9 ecc.) talora sottolineate da *enjambements* (*Al seno / approdo di colei*, vv. 11-12; *Berto ancora / mi chiama*, vv. 12-13) producono efficaci effetti musicali, accentuati (strofa centrale) dalla serie di consonanti liquide, che evocano il rumore dell'acqua: *Legno... sull'onda / galleggia; alla... / anelo, il flutto... lontano*, vv. 5-7.

Il lessico colloquiale dissimula e assorbe le notevoli citazioni colte (Dante, Baudelaire).

Parole

DA PAROLE (1933-34)

Metro

Un trisillabo seguito da sette endecasillabi, in una strofa perfettamente chiusa dall'unica rima che lega il primo e l'ultimo verso:
Parole: sole.

7 delle memorie... il cumulo espressione manzoniana (cfr. *Il cinque maggio*, vv. 67-68: «tal su quell'alma il cumulo / delle memorie scese!»).

- La poesia apre la raccolta omonima, comprendente una trentina di liriche scritte fra il 1933 e il 1934 e pubblicata dall'editore Carabba di Lanciano nel 1934. La raccolta, insieme con la successiva *Ultime cose* (1944), segna una tappa innovativa nel cammino poetico sabiano, come l'autore rileva in *Storia e cronistoria del Canzoniere*: «Saba di *Parole* e di *Ultime cose* si presenta al nostro giudizio come "un lirico puro"».

Parole,
dove il cuore dell'uomo si specchiava
– nudo e sorpreso – alle origini; un angolo
cerco nel mondo, l'oasi propizia
5 a detergere voi con il mio pianto
dalla menzogna che vi acceca. Insieme
delle memorie spaventose il cumulo
si scioglierebbe, come neve al sole.

ANALISI DEL TESTO

IL VALORE DELLA PAROLA

È il componimento programmatico di *Parole*, e trae il titolo dal suo primo verso, come spesso in questa silloge e nella successiva, *Ultime cose*. Il significato della lirica, che ispira l'intera raccolta, è legato al recupero del valore della parola compiuto da Saba proprio in quegli anni. Arrivato alla «verità che giace al fondo» (cfr. *Amai*, v. 5, a p. 86), il poeta vuole restituire alle parole la forza e la purezza di quando esse riflettevano esattamente «il cuore dell'uomo» antico, non ancora avvezzo alla menzogna. «Insieme alla riconquistata verginità delle parole, anche lo spaventoso cumulo dei ricordi si scioglierà "come neve al sole"» (*Storia e cronistoria del Canzoniere*).

UNO STILE ALLUSIVO E INDETERMINATO

Stilisticamente la poesia si allontana dalla consueta discorsività, facendosi densa e allusiva e risultando così meno facile a una prima lettura. Manca infatti ciò a cui Saba ha sempre abituato il lettore (con l'eccezione di *Preludio e fughe*): lo spunto realistico, lo squarcio di vita quotidiana. Viceversa, si allargano indefinitamente le indicazioni di tempo (*alle origini*) e di spazio (*un angolo / ... nel mondo; l'oasi propizia*). Analogamente, il dato autobiografico – altro elemento connotante, sin qui, della poesia di Saba – è ridotto a un cenno vaghissimo, generico e anch'esso privo di ogni spessore realistico: *il mio pianto*. Grazie a tutti questi elementi, il discorso tende a sublimarsi e a collocarsi in una dimensione di astratta assolutezza.

«Frutta erbaggi»*

DA *PAROLE* (1933-34)

- Tematicamente affine ad altre liriche del *Canzoniere*,
- «*Frutta erbaggi*» (1934) se ne discosta per l'impianto stilistico, asciutto e frammentato, caratteristico della raccolta di cui fa parte (*Parole*).

Erbe, frutta, colori della bella stagione. Poche ceste ove alla sete si rivelano dolci polpe crude.

- 5 Entra un fanciullo colle gambe nude, imperioso, fugge via.

S'oscura
l'umile botteguccia, invecchia come una madre.

Di fuori egli nel sole
si allontana, con l'ombra sua, leggero.

Metro

Due strofe di tre e cinque endecasillabi (il quinto e il settimo spezzati, anche sintatticamente) legate dall'unica rima (vv. 3-4, *crude* : *nude*); assonanza ai vv. 6-7, *come* : *sole*.

*«*Frutta erbaggi*» fra virgolette perché è l'insegna del negozio.

1-2 *Erbe... stagione* la sequenza nominale riecheggia il richiamo dell'ortolano.

5-7 *S'oscura... madre* «*Frutta erbaggi* riprende il tema della madre (in questo caso – in senso traslato – la botteguccia) e del fanciullo [...]. Al suo allontanarsi, la botteguccia si oscura, "invecchia come una madre"» (*Storia e cron-*

storia del Canzoniere).

8 *con... leggero* con la spensierata noncuranza dell'adolescenza. L'immagine rinvia a Montale, *Ossi di seppia*, *I limoni*, vv. 34-36: «Sono i silenzi in cui si vede / in ogni ombra umana che si allontana / qualche disturba-ta Divinità»; *Non chiederci la parola che squadri da ogni lato*, vv. 5-7: «Ah l'uomo che se ne va sicuro, /... / e l'ombra sua non cura...».

ANALISI DEL TESTO

I LEGAMI INTERTESTUALI

Come abbiamo detto, «*Frutta erbaggi*» si connette tematicamente ad altre liriche del *Canzoniere*: per esempio «... un negozietto pieno / ... / ... di quante più belle e più ridenti / frutta ha la stagione» è lo sfondo di una poesia intitolata *Giovanezza* (vv. 40-43), e ancora in *Tappeto* (vv. 8-9) «le ceste... allietano di frutta / cui sorride il ragazzo che le porta»; in particolare ricorre in molte raccolte l'immagine del fanciullo *colle gambe nude* che cammina, gioca o corre spensierato.

LE NOVITÀ STILISTICHE

Le modalità stilistiche di questa lirica caratterizzano invece la "nuova maniera" di Saba. La partitura metrico-sintattica isola quattro brevi sequenze, allineandole paratatticamente e asindetica-mente come altrettanti *flashes* puntati in alternanza su un ambiente e un personaggio: un negozietto d'ortolano ricco di frutta matura e multicolore; un fanciullo che entra di corsa e scappa via; l'improvviso oscurarsi della *botteguccia*; il passo spensierato del fanciullo in pieno sole.

I SIGNIFICATI SIMBOLICI

Simbolicamente la prima, la seconda e la quarta sequenza rappresentano la pienezza della vita, la terza il suo sfiorire. Quest'ultima è basata su una similitudine insolita fra la *botteguccia* abbandonata e una madre lasciata sola dal figlio a invecchiare tristemente. Se la vecchiaia è dunque solitudine, buio, consapevolezza, la giovinezza è luce, spensieratezza, vitalità.

L'INFLUENZA DI MONTALE

Nelle note abbiamo sottolineato i sottili legami con Montale, il poeta che ancor più di Ungaretti ha influenzato questa raccolta e la successiva *Ultime cose*. Ed è proprio il dettaglio montaliano dell'*ombra* (cfr. v. 8 e nota) a introdurre una nota di malinconia nell'immagine vitalistica del fanciullo, ignaro ancora delle amarezze della vita.

Sera di febbraio

DA *ULTIME COSE* (1935-43)

Metro

Cinque endecasillabi, sciolti da rima, dei quali il primo e il quarto sono spezzati; assonanza ai vv. 2-3, *cala* : *allaccia*.

- È una delle più brevi poesie del *Canzoniere*, nella quale è particolarmente evidente l'influenza della lirica "pura"; fa parte di *Ultime cose*, raccolta di ben 43 liriche scritte fra il 1935 e il 1943 (pubblicata a Lugano nel 1944): uno dei periodi più difficili della vita del poeta, angustiato, oltre che dalle personali inquietudini, dall'incubo della situazione storica, dalla guerra e dalla persecuzione razziale. Si spiega così l'insolita intonazione amara che caratterizza questa e altre liriche della silloge.

Spunta la luna.

Nel viale è ancora
giorno, una sera che rapida cala.
Indifferente gioventù s'allaccia;
sbanda a povere mète.

- 5 Ed è il pensiero
della morte che, in fine, aiuta a vivere.

ANALISI DEL TESTO

I CONTENUTI

Il testo si articola in frasi incisivamente brevi e staccate: il primo apparire della luna, il rapido spegnersi del giorno nel viale. Ignari dell'incalzare del tempo (la sera è simbolo della morte) passano dei giovani, che si abbracciano senza trasporto, indifferenti e sbandati. L'automatismo dei loro gesti significa assenza di consapevolezza e apatia e riflette il vuoto e l'insignificanza esistenziale, tanto che ad aiutare a sopravvivere è solo il *pensiero / della morte*, cioè il sollievo provocato dal pensiero che la vita avrà fine (come afferma la "moralità" finale).

I SIGNIFICATI SIMBOLICI

La lirica esprime simbolicamente una situazione (il veloce e inutile trascorrere della vita) e uno stato d'animo (un senso di estraneità assoluto e senza speranza); in essa prevale una secca e asciutta riflessione.

I RIFERIMENTI A BAUDELAIRE, UNGARETTI, MONTALE

La "moralità" è ripresa alla lettera da un testo di Baudelaire (*La morte dei poveri*; cfr. vv. 4-5 e nota relativa), ma nel suo pessimismo ricorda anche una famosa chiusa ungarettiana: «La morte / si sconta / vivendo» (*Sono una creatura*, vv. 12-14).

Qualche rilievo stilistico:

- è significativa l'eco montaliana (*Sera di febbraio* è del 1942, quindi posteriore alle *Occasioni*);
- l'atmosfera di indeterminatezza è accentuata dall'uso dell'astratto per il concreto (*Indifferente gioventù*), dall'assenza di articoli determinativi, dalla genericità del plurale *povere mète*.