

# Saba e «il filo d'oro» di Silvia. Un caso di intertestualità leopardiana

di Vincenzo Allegrini\*

Il saggio indaga l'influsso di *A Silvia* nella poesia di Saba, a partire dalle primissime liriche giovanili (1902) fino a all'edizione definitiva del *Canzoniere*. L'articolo prende le mosse dalla prefazione al *Canzoniere* del 1921, per ricostruire poi la fitta trama dei rimandi al *canto* leopardiano, che dalle *Poesie dell'adolescenza e giovanili* (1900-1907) si estende almeno fino a *Fanciulle* (1925) e *Preludio e fughe* (1928-1929). Ne deriva un quadro ricco di sfumature, che va dalla comune presenza di miti (Persefone), immagini (la mano, il germoglio) e figure (tessitrici, fanciulli o fanciulle, ninfe) alla riscrittura attualizzante in chiave baudelairiana e freudiana (la passante, Gradiva).

*Parole chiave:* Saba, Leopardi, intertestualità, leopardismo, A Silvia.

*Silvia's «golden thread». A case of Leopardian intertextuality*

The essay investigates the influence of *A Silvia* in Saba's poetry, from his very first youthful poems (1902), to the final version of his *Canzoniere*. Firstly, the paper analyses the Preface to the 1921 edition of the *Canzoniere*; then, it uncovers the many references to Leopardi's *canto*, connecting the early *Poesie dell'adolescenza e giovanili* (1900-7) to the later *Fanciulle* (1925) and *Preludio e fughe* (1928-9). Furthermore, the article illustrates how this already complex and nuanced picture is enriched by the presence of shared myths (Persephone), images (the hand, the bud) and figures (weavers, young boys and girls, nymphs), as well as the modernized rewriting in a Baudelarian and Freudian key (the passerby, Gradiva).

*Keywords:* Saba, Leopardi, intertextuality, Leopardism, To Silvia.

\* Istituto Italiano di Studi Germanici; allegrini.vinc@gmail.com.

Il saggio nasce dalle ricerche da me condotte nell'ambito del progetto *L'eredità di Leopardi nella poesia italiana del Novecento*, diretto da Massimo Natale presso l'Università degli Studi di Verona. A lui va un primo ringraziamento; sono grato, poi, a Franco D'Intino, Giuseppe Sandrini e Corrado Viola per i loro commenti in merito sia ad alcuni punti specifici del saggio sia, più in generale, al leopardismo di Saba. Desidero ringraziare anche Stefano Carrai, che ha letto in anteprima queste pagine. Le citazioni dalle poesie e dalle prose di Saba sono tratte rispettivamente da U. Saba, *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara, introduzione di M. Lavagetto, Mondadori, Milano 2011<sup>10</sup> e Id., *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, con un saggio introduttivo di M. Lavagetto, Mondadori, Milano 2001. Per quanto riguarda Leopardi si fa uso delle seguenti edizioni: G. Leopardi, *Canti*, ed. critica di E. Peruzzi, Rizzoli, Milano 1981 (= C + titolo e vv.); Id., *Zibaldone*, voll. I-III, a cura di R. Damiani, Mondadori, Milano 1997 (= Zib. + p. ms. e data).

Silvia è, per bambina, un bellissimo nome. Non ci sarebbe niente di male, se, adulta, ricordasse il Leopardi<sup>1</sup>.

## I Premessa (1921)

In una pagina ormai celebre della prefazione al *Canzoniere* del 1921 Saba affermava di aver «ritrovato da solo», nella sua «stanzetta» triestina, il prezioso «filo d'oro» tessuto da Petrarca e Leopardi<sup>2</sup>. Che la sua poesia seguisse le orme della più alta tradizione lirica, però, poteva non apparire altrettanto chiaro ai lettori, ancora pochi a dire il vero, e per giunta non tutti in grado di «intendere ed apprezzare *per istinto* la difficile arte del verso»<sup>3</sup>. A costoro, che avevano *riscaldato* e *salvato* la sua anima agghiacciata<sup>4</sup>, il poeta sente dunque di dover rivolgere «qualche parola di gratitudine» e, soprattutto, «di chiarimento»<sup>5</sup>. Si saranno accorti, infatti, che circa un terzo delle liriche erano state già pubblicate, parte nelle *Poesie* del 1911 e parte nella *plaquette Coi miei occhi* del 1912 (poi *Trieste e una donna*). Ma il vero punto era un altro: in quelle due raccolte, e specialmente nella prima, erano state «omesse» o «peggio ancora» alterate «dalla loro forma primitiva» tutte le poesie «dell'adolescenza, e le giovanili», così «necessarie» – continua Saba – «a comprender la genesi e i graduali *sviluppi*, gli *svincolamenti* e i *ritorni alle origini*» della sua «arte»<sup>6</sup>. Si trattava, in breve, di una vera e propria «empietà contro sé stesso», giustificabile forse come un errore di gioventù. È qui che entra in gioco Leopardi, per ora insieme a Petrarca:

O ero forse troppo giovane ancora per compiacermi, come me ne compiaccio adesso, dell'inoppugnabile derivazione petrarchesca e leopardiana di quei primi sonetti e canzoni (non ho capito Dante che verso i ventitré, ventiquattro anni); quasi che l'aver ritrovato da solo nella mia stanzetta a Trieste, così beatamente remota da ogni influenza d'arte, e quando nessuno ancora aveva parlato a me di buoni e di cattivi autori, il filo d'oro della tradizione italiana, non sia il maggior titolo di nobiltà, la migliore testimonianza che uno possa avere di non essere un comune illuso verseggiatore<sup>7</sup>.

Pertanto, Saba dichiara di aver dovuto recuperare a fatica nella memoria la versione originaria, petrarchesca e leopardiana, restituendola così al *Canzoniere*. E tuttavia non è il caso di fidarci troppo ciecamente di quanto sostiene qui

1. Lettera di Umberto Saba a Vittorio Sereni, Trieste, 3 luglio 1947, in U. Saba, V. Sereni, *Il cerchio imperfetto. Lettere 1946-1954*, a cura di C. Gibellini, Archinto, Milano 2015<sup>2</sup>, p. 59.

2. Saba, *Tutte le prose, Ai miei lettori*, cit., p. 1129.

3. Ivi, p. 1128. Corsivi dell'autore.

4. «Siete però fra le anime migliori che io abbia conosciute, alle quali più di una volta ho avvicinata la mia, come chi ha freddo avvicina al fuoco le dita intirizzite. Spesso, troppo spesso forse, ho sentita la vita come una landa tutta ghiacciata; oh allora, poter chiacchierare con uno di voi, seduti tra il volgo dei consumatori ad uno dei miei adorati caffeucci, o pensarvi, o mandarvi dei versi, è stata per me la salvezza» (*ibid.*).

5. *Ibid.*

6. *Ibid.* Corsivi miei.

7. Ivi, p. 1129.

il poeta triestino. Lavagetto prima e Milanini poi hanno infatti mostrato come il concetto stesso di «forma originale» debba esser «preso con molte riserve»<sup>8</sup>, giacché il confronto con i manoscritti – laddove possibile – sembra confermare che le liriche della prima sezione del *Canzoniere* sono in realtà l'esito di un «compromesso fra recupero e rifacimento», con il quale Saba intendeva presentarsi come «l'erede della tradizione classica italiana»<sup>9</sup>. Eppure, va detto che l'apprendistato leopardiano sarà a lungo ribadito, tanto da divenire un vero e proprio *Leitmotiv* delle scritture autoesgetiche e autobiografiche (o pseudo-autobiografiche)<sup>10</sup>. Giunge così, per non dire di *Storia e cronistoria del Canzoniere* (1948)<sup>11</sup>, fino alla lettera immaginaria di Ernesto a Tullio Mogno (1953), dove Leopardi è ricordato come il primo poeta letto dal personaggio-maschera di Saba:

Purtroppo, malgrado le spiegazioni che mi dava il signor Saba, non ho capito tutto quello che Lei dice di me e delle poesie che scriverò un giorno. Dei poeti che saranno, se ho ben capito il Suo pensiero, i miei maestri, ho letto fino ad oggi solo il Leopardi; anzi – se devo dirLe la verità – una sola poesia di lui [...] che s'intitolava *Il sabato del villaggio*<sup>12</sup>.

D'altro canto, sull'inclinazione originaria verso Leopardi Saba insiste fino alle «soglie della notte»<sup>13</sup>, ossia fino all'ultimo anno della sua vita, il 1957, quando abbozza il frammento narrativo *Della biblioteca civica ovvero della gloria*, che tra

8. M. Lavagetto, *La gallina di Saba*, Einaudi, Torino 2014<sup>7</sup>, p. 24 (ma si veda tutto il cap. 1, *Ritorno alle origini*, alle pp. 5-60).

9. C. Milanini, *Il «filo d'oro». Su Saba e Leopardi*, in Id., *Da Porta a Calvino. Saggi e ritratti critici*, a cura di M. Marazzi, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano 2014, p. 174.

10. Si ricordi che un accenno a Leopardi è contenuto anche nella *Prefazione a Gli Ebrei* (1910-12), raccolta di cinque racconti d'ispirazione autobiografica (più nel dettaglio, cfr. Saba, *Tutte le prose, Ricordi - racconti*, cit., p. 365). Più di quarant'anni dopo, nel racconto *Le polpette al pomodoro* (1957), Giacomo figurerà direttamente tra i personaggi del Saba prosatore, ma a tal proposito rimando a: S. Carrai, *Il modello Leopardi dal primo all'ultimo Saba*, in *Leopardi e la cultura del Novecento*. Atti del XIV Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 27-30 settembre 2017), a cura di M. V. Dominion, L. Chiurchiù, Olschki, Firenze 2020, pp. 237-9; M. Dondero, *Leopardi personaggio. Il poeta nei «Canti» e nella letteratura italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2020, pp. 128-32; C. Vecce, *Un invito a cena (Leopardi e Saba)*, in Id., *Tre letture leopardiane*, Edizioni CNSL, Recanati 2000, pp. 61-84.

11. Mi limito qui a ricordare che in *Storia e cronistoria* Leopardi è descritto come un «padre» esemplare, verso il quale Saba si dice mosso più da un'«immedesimazione amorosa» che da un «banale» desiderio di «imitazione» (Saba, *Tutte le prose, Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 126). Né mancano sovrapposizioni di tipo biografico-esistenziale. La più significativa, anche in ottica psicanalitica, è relativa alla figura della madre: quella di Umberto, la quale «detestava (come un consigliere di tristezza) il Leopardi» (ivi, p. 191), era – proprio come Adelaide Antici – «troppo austera» (ivi, p. 159; ma sul tema cfr. M. Paino, *La tentazione della leggerezza. Studio su Umberto Saba*, Olschki, Firenze 2009, pp. 9-34). Non serve precisare che il parallelo con Leopardi non è posto solo sul piano del vissuto, ma si estende anche alle opere, in versi come in prosa (è noto, ad esempio, che Saba definiva *Scorciatoie e racconti* le sue *Operette morali*).

12. Saba, *Tutte le prose, Lettera di Ernesto a Tullio Mogno*, cit., p. 1053.

13. Id., *Tutte le prose, Della biblioteca civica ovvero della gloria*, cit., p. 1116.

l'altro riecheggia il titolo del *Parini* delle *Operette*. Qui il poeta, rispondendo alla richiesta di Linuccia, ricostruisce la sua esile biblioteca infantile:

i libri che possedevo in proprio erano pochi, assai pochi. Erano i due primi volumi, edizione Viesseux, del Leopardi; un Parini lirico, un Foscolo, un Petrarca, commentato (per le donne gentili) dal Leopardi, un Manzoni (che però non leggevo più: lo avevo tanto letto e riletto da ragazzo, da saperlo quasi a memoria), il *Poema paradisoaco*, ed un altro strano libretto, comperato forse per pochi soldi, su una bancherella, in città vecchia, o saltato fuori non so come e da dove. Erano i sonetti dello Shakespeare, voltati – non ricordo da chi – in prosa italiana<sup>14</sup>.

Epperò, taglia corto Saba, «dei libri che possedevo quello che più leggevo era il Leopardi, i *Canti* cioè, le *Operette morali*, ed alcuni suoi pensieri e lettere»<sup>15</sup>.

## 2 Le origini (1902)

Gli interventi in prosa ricordati fin qui sono serviti a introdurre, in termini generici, la questione del leopardismo di Saba, secondo le indicazioni (non importa quanto affidabili) dell'autore stesso<sup>16</sup>. In questa sede, però, ci concentriremo sulla sola poesia, e cercheremo di riavvolge uno di quei *fili d'oro* – forse il principale – di cui si diceva nella prefazione del '21: il filo di Silvia che, appunto, davvero compare sin dalle «origini» e torna poi con «graduali sviluppi» e «svincolamenti»<sup>17</sup>. È un percorso, questo, che prende avvio nel 1902, anno in cui il diciannovenne Saba compone due liriche chiaramente ispirate al *canto* del 1828. Ecco la prima, intitolata *Addio* e inviata nel marzo all'amico Amedeo Tedeschi:

Addio bei sogni, addio speranze liete,  
giochi sereni e dolci amici addio;  
addio per sempre ore *soavi e quete*,  
addio per sempre, o dolce viver mio!  
Addio memorie, addio affettuosi inganni,  
addio fantasmi de *l'età primiera*,  
addio innocenti e desiati affanni,  
addio canzoni e pianti de la sera!

14. *Ibid.* Su Saba e Manzoni, che ha qui una posizione particolare, cfr. G. Sandrini, *Il «cantuccio» del poeta: Saba e la lirica manzoniana*, in «Rivista di studi manzoniani», I, 2017, pp. 61-73.

15. Saba, *Tutte le prose. Della biblioteca civica*, cit., p. 1117.

16. Sul tema, oltre ai già ricordati lavori di Lavagetto, Milanini, Paino e Vecce, si rimanda almeno a: E. Caccia, *Lettura e storia di Saba*, Bietti, Milano 1967, pp. 340-3; R. Negri, *Leopardi nella poesia italiana*, Le Monnier, Firenze 1970, pp. 87-98; G. Lonardi, *Leopardismo. Tre saggi sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Sansoni, Firenze 1990, *passim* (prima ed. 1970); G. Savoca, *Saba e il «Canzoniere» tra i suoi padri Petrarca e Leopardi*, in «La modernità letteraria», I, 2008, pp. 87-99; G. Sandrini, *Un'acqua dell'infanzia: lettura de «Il torrente»*, in «Comunicare letteratura», I, 2008, pp. 49-61; S. Carrai, *Saba*, Salerno Editrice, Roma 2017, *passim*; Id., *Il modello Leopardi dal primo all'ultimo Saba*, in *Leopardi e la cultura del Novecento*, cit., pp. 233-9.

17. Saba, *Tutte le prose. Ai miei lettori*, cit., p. 1128.

Addio in eterno! Oggi nel gracil petto  
 ho seppellito il mio più dolce amore  
 e dove giace quel mal morto affetto  
 sento un brivido *freddo* di dolore.  
 Oggi ho il cuore ammalato! L'*avvenire*  
 innanzi viene *gelido e austero*,  
 e come sola meta al mio soffrire  
*mi mostra lungi* il bianco *cimitero*<sup>18</sup>.

Ebbene, in questa lirica – senza dubbio ancora acerba – Saba sembra svincolarsi assai poco dal modello di *A Silvia*. Vi è anzi una piena identificazione con la fanciulla (e con il suo destino di morte), che si traduce in semplici ed esibite riprese testuali, a partire dalle «speranze liete» e dalle «ore soavi e quete»: tutti termini chiave di *A Silvia*, per giunta presentati in coppie aggettivali secondo una modalità stilistica forte nel *canto pisano* (ma anche l’«età primiera» dialoga con la leopardiana «età mia nova»)<sup>19</sup>. Elencare tutti i debiti sarebbe qui un esercizio piuttosto scontato e in parte già svolto<sup>20</sup>. Vale la pena, però, sostare un poco sull’immagine conclusiva, che del resto sarà ripresa anche nel *Canzoniere*: «l’*avvenire*», nient’affatto «vago» e assai diverso da quello immaginato da *Silvia*<sup>21</sup>, incede «gelido e austero» e mostra da lontano («mi mostra lungi») un «bianco cimitero». È una chiara riscrittura, con pochissime varianti, del celebre finale leopardiano:

All’apparir del vero  
 Tu, misera, cadesti: e con la mano  
 La fredda morte ed una tomba ignuda  
 Mostravi di lontano<sup>23</sup>.

D’altronde, anche l’altra poesia assegnabile al 1902 – un sonetto dedicato *Alla morte* – ripropone senza infingimenti lemmi e immagini di *A Silvia*. Il testo, poi inserito nel solo *Canzoniere* del ’19, apparve per la prima volta su “La Brigata” (1917), non a caso insieme a una canzone profondamente leopardiana, *A una stella*, che in *Storia e cronistoria* è citata come *exemplum* del leopardismo infuocato del giovanissimo Saba<sup>24</sup>. Ma restiamo sul sonetto:

18. Saba, *Tutte le poesie, Poesie disperse*, cit., p. 881. Corsivi miei.

19. C, *A Silvia*, v. 54: «Cara compagna dell’età mia nova».

20. Cfr. già Caccia, *Lettura e storia di Saba*, cit., p. 342.

21. Torna infatti in *Ammonizione*, lirica incipitaria sulla quale cfr. *infra*.

22. C, *A Silvia*, vv. 11-12: «assai contenta / Di quel vago avvenir che in mente avevi».

23. C, *A Silvia*, vv. 60-63.

24. «Non sembra dubbio che, nell’età della sua formazione, il poeta che l’ha più impressionato sia stato il Leopardi. Fra i 16 e i 19 anni egli deve aver avuto per lui una vera passione. In una poesia che Saba riesumò in questi giorni per la “Fiera Letteraria”, il processo assimilativo al maestro è così impressionante da far pensare ben più ad un’immedesimazione amorosa che ad una banale imitazione. A riprova di quanto abbiamo asserito, dobbiamo qui abusare della pazienza del lettore, e riprodurre l’intero componimento [...]. La poesia s’intitolava “Alla mia stella”» (Saba, *Tutte le prose, Storia e cronistoria*, cit., pp. 126-7).

Dolce cosa è per me fra le tue braccia,  
 Morte, in sogno approdar fra le tempeste;  
 non vidi ancor dappresso la tua faccia,  
 non cingo te di fantasie funeste.  
 Speranza ho in cor che d'ore gravi e meste,  
 che d'un pensiero che in bando mi caccia  
 dal volgo errante al gran silenzio agreste,  
 tuo ch'io divenga, rimarrà una traccia;  
 che un'ignota creatura a me pensando  
 andrà quando s'accendono i fanali;  
 che gli amici nei dì belli, tornando  
 da campagne sui monti o in riva al mar,  
 me rivedran, fra l'ombre dei viali,  
 ombra *lieta e pensosa* trasvolar<sup>25</sup>.

Certo qui Leopardi non è l'unico modello, forte è infatti l'influsso di una lunga tradizione, petrarchesca e anche precedente. Eppure, le tessere da *A Silvia* continuano ad essere esibite: basterà quel «lieta e pensosa» nel finale. Per quanto topico, non va inoltre trascurato il riferimento al motivo della tempesta, che in *A Silvia* agisce sottotraccia, ma nel profondo<sup>26</sup>; inoltre, altrettanto leopardiano è il legame tra pulsione (o desiderio) di morte e riscatto postumo affidato alla parola poetica. È questo, del resto, un nesso esplicitato in una lettera, sempre del 1902 e ancora a Tedeschi, dai toni leopardiani: «ho il presentimento *sicuro*» – confessa Saba – «che tutto quanto ho fatto o farò non verrà compreso se non dopo la mia morte, la quale, non per ambizione, ma per stanchezza di soffrire, desidero *ardentemente* che mi colga fra breve»<sup>27</sup>.

### 3 Bianca, verde germoglio

Ma lasciamo da parte, a questo punto, le *Poesie disperse*, e andiamo alla ricerca delle tracce di *Silvia* nel *Canzoniere* vero e proprio. Ebbene, al contrario di quan-

25. Saba, *Tutte le poesie*, *Poesie disperse*, cit., p. 886. Corsivi miei.

26. Il motivo è più esplicito nell'*Appressamento della morte* (1816), che contiene *in nuce* il nucleo dell'immaginario di *A Silvia*. Su quest'intreccio, cfr. F. D'Intino, *I misteri di Silvia. Motivo persefoneo e mistica eleusina in Leopardi*, in "Filologia e critica", s. XIX, II, 1994, pp. 211-71 (in particolare, le pp. 230-5).

27. Lettera di Umberto Saba ad Amedeo Tedeschi, 28 agosto 1902, citata in Saba, *Il Canzoniere* 1921, ed. critica a cura di G. Castellani, Mondadori, Milano 1981, p. 520. Corsivi dell'autore. Tuttavia, si trattava di un desiderio confinato alla sola «volontà cosciente», come preciserà poi Saba in *Storia e cronistoria* (in relazione però alla raccolta *Autobiografia*): «che se tale volontà fosse esistita nelle profondità del suo essere, è probabile che egli “caro agli dei” avrebbe avuta la soddisfazione di morir giovane» (Saba, *Tutte le prose*, *Storia e cronistoria*, cit., p. 206). Si noti che risuona qui la stessa epigrafe menandrea posta in apertura di *Amore e Morte* («Οὐ οἱ θεοὶ φιλοῦσιν ἀποθῆσχει νέος. Muor giovane colui ch'al cielo è caro»). La formula ritorna poi nel distico finale di *Narciso al fonte* (*Mediterranei*): «Perché caro agli dèi si mutò in fiore / bianco sulla sua tomba» (Saba, *Tutte le poesie*, *Il Canzoniere*, cit., p. 534).

to avviene nelle liriche del 1902, nel libro sabiano non vi è un'identificazione diretta con la fanciulla dei *Canti*, che tuttavia è presente, per prendere in prestito un'immagine dello *Zibaldone*, «come in ombra»<sup>28</sup>, ritorna cioè attraverso alcune controfigure. La prima, che compare però solo nel *Canzoniere* del '21, è una giovane chiamata Bianca: un nome da leggere forse in chiave antifrastica<sup>29</sup>. Le carte, pertanto, iniziano a mescolarsi un po', ma i calchi leopardiani – da *A Silvia* e dal *Canto notturno* – rimangono vistosissimi. Ecco infatti l'*incipit* della poesia:

<sup>a<sup>30</sup></sup>

Giunta alla dubbia *soglia* della vita,  
 Bianca, che fai? Interroghi le cose  
 (tutte nuove per te), o una palla ancora  
 tratti per gioco?  
 Perché dal riso fanciullesco cessi,  
 così a un tratto, o lo muti in un sorriso  
 melanconico quasi, e i neri *occhi*  
 levi *pensosa*?  
 Di che *parli* alle tue molte *compagne*?  
 Forse *d'amore*?  
 (vv. 1-10)<sup>31</sup>.

La poesia si apre dunque con un interrogativo che, attraverso la mediazione del *Canto notturno*<sup>32</sup>, dialoga da vicino con *A Silvia*: la «soglia» – un'immagine che Saba riprenderà altrove<sup>33</sup> – traduce il «limitare»; ricompare poi l'aggettivo «pensosa»<sup>34</sup>, il dettaglio degli occhi (alla fine della poesia, per giunta, si parla di «pupille» che «ridono»)<sup>35</sup>, e puntualissima è la ripresa – notata già da Caccia<sup>36</sup> – dai vv. 47-48 di *A Silvia*: «Né tecò le compagne ai dì festivi / Ragionavan d'amore». Non è il caso qui di soffermarci troppo sugli esplicativi richiami intertestuali. Piuttosto, interessa mettere a fuoco il campo metaforico, anch'esso leopardiano. Poco sopra abbiamo visto gli ambiti del *freddo* (il «gelido» «avvenire»

28. *Zib.* 60.

29. Alludo alla Nerina leopardiana o alla stessa Silvia dalle «negre chiome» (*C, A Silvia*, v. 45). Si noti però che in Leopardi il bianco è il colore della speranza intatta, ossia incontaminata dalla «pece amara» della «velenosa etade»: «E te pur lorda avria / L'indegna mota che sei tanto bianca» (G. Leopardi, *Per una donna inferma di malattia lunga e mortale*, vv. 140-141, 131-132, in *Id., Poesie e prose*, vol. I, a cura di R. Damiani, M. A. Rigoni, Mondadori, Milano 1996, p. 389).

30. La prima delle due strofe (*a*) era stata già pubblicata, con alcune varianti, nelle *Poesie* del 1911.

31. Saba, *Tutte le poesie*, *Canzoniere apocrifo*, cit., p. 730. Corsivi miei.

32. *C, Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, vv. 1-2: «Che fai tu, luna, in ciel? dimmi, che fai, / Silenziosa luna? Sorgi la sera [...].»

33. Si veda la «soglia», concreta ma anche metaforica, di *Giovinezza*, per cui cfr. *infra*.

34. *C, A Silvia*, vv. 5-6: «E tu, lieta e pensosa, il limitare / Di gioventù salivi?».

35. Da confrontare con gli «occhi tuoi ridenti e fuggitivi» di *C, A Silvia*, v. 4.

36. Cfr. Caccia, *Lettura e storia di Saba*, cit., p. 342. Più di recente, di un'«ipoteca leopardiana» su questa «prima donna del *Canzoniere*» – un po' «Carmen» e «un po' Silvia» – ha parlato Paino, *La tentazione della leggerezza*, cit., p. 81.

di *Addio*<sup>37</sup> e della *tempesta* (*Alla morte*); in *Bianca*, subito dopo i versi appena citati, compaiono invece un accenno alla dimensione sonora e, soprattutto, una metafora vegetale assai cara a Leopardi, quella del *verde* e *tenero* germoglio che nasce in uno scenario oscuro, quasi *infernale*<sup>38</sup>:

Ora, la metafora della fanciulla-germoglio è centralissima – l'ha mostrato D'Intino<sup>40</sup> – nell'immaginario persefoneo che nutre il *canto* di Silvia («tenerella»)<sup>41</sup>, come pure tanta parte di quell'«ambiente romantico» nel quale (il «classico») Saba era «maturato»<sup>42</sup>. Non ci allontaniamo troppo, però, da *Bianca* e leggiamo la seconda strofa in quest'ottica attenta agli usi metaforici:

*b*  
Bianca, è per te che tra la folla anch'io  
scendo, ed ivi m'aggiro ove ti spero.  
*Colgo un'erba che il tuo piede leggero*  
*prema, e le ignude mani*  
bacio, delizia sola,  
ch'altro teme, e s'invola  
la tua grazia ribelle.  
Bianca, le cose belle  
sieno tutte per te.  
Nasca da mia indicibile

37. Silvia, lo si ricorderà, è «combattuta e vinta» da «chiuso morbo» «pria che l'erbe inaridisce il verno» (*C, A Silvia*, vv. 40-41).

38. A riguardo, si noti l'impiego di un lessico dantesco, che sembra far eco in particolar modo a *Inf. XIII*, vv. 4-6: «Non fronda verde, ma di color fosco; / non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti; / non pomì v'eran, ma stecchi con tòsco». Corsivi miei.

39. Saba, *Tutte le poesie*, *Canzoniere apocrifo*, cit., p. 730. Corsivi miei.

40. Sul tema, oltre ad già cit. *I misteri di Silvia*, si veda anche F. D'Intino, *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, Quodlibet, Macerata 2019.

41. C, A *Silvia*, vv. 42-43: «Perivi, o tenerella. E non vedevi / Il fior degli anni tuoi».

42. «Saba fu, per temperamento, un classico, maturato in ambiente romantico; ci sembra aver detto, con questo, qualcosa di utile alla sua comprensione. Forse è bene aggiungere che la sua istruzione fu, purtroppo, scarsa; si arrestò alla quarta ginnasiale. Una cultura se la fece poi da solo [...]. Sia come si voglia, è certo che quando, nella sua cameretta “dove nessuno aveva parlato a lui di buoni o cattivi autori”, Saba lesse per la prima volta il Leopardi, deve aver avuta l’impressione non già di leggerlo, ma di rileggerlo» (*Saba, Tutte le prose, Storia e cronistoria*, cit., p. 128).

pena un inesprimibile  
sogno, che l'origliere  
ti rasseti [sic], e su te  
chino, chiuda tue *nere pupille* con un bacio,  
e ti dica di me.

Bianca, le tue *pupille ridono*, e sono freccie.  
Bianca, tue belle treccie  
mi tengono prigione.  
Bianca, le cose buone  
sieno tutte per te  
(vv. 25-46)<sup>43</sup>.

Il poeta scende tra la «folla» – è questo un movimento tipicamente sabiano<sup>44</sup> – e coglie un’«erba» *premuta*, calpestata dal «piede leggero» della fanciulla. Vi è qui senz’altro una suggestione petrarchesca – da *Chiare, fresche et dolci acque*, soprattutto (RVF, CXXVI) – ma il gesto del *cogliere* e il contrasto tra il «piede leggero» e il verbo *premere* appartengono di più a un orizzonte leopardiano. Entrambe le immagini, ad esempio, animano il famoso passo zibaldoniano sul giardino «in istato di *souffrance*»:

Entrate in un giardino di piante, d’erbe, di fiori. Sia pur quanto volete *ridente*. Sia nella più mite stagione dell’anno. Voi non potete volger lo sguardo in nessuna parte che voi non vi troviate patimento. [...] Qua un ramicello è rotto dal vento o dal suo proprio peso; là un zeffiretto va stracciando un fiore, vola con un brano, un filamento, una foglia, una parte viva di questa o quella pianta, *staccata e strappata via*. Intanto tu strazi le *erbe* co’ tuo *passi*; le stritoli, le ammacchi, ne spremi il sangue, le rompi, le uccidi. Quella *donzelletta* sensibile e gentile, va dolcemente *sterpando e infrangendo steli*<sup>45</sup>.

Che Saba avesse in mente proprio questo brano – dalle scene certo più violente – è tuttavia difficile da dimostrare. La seconda strofa di *Bianca*, però, ospita altri due dettagli di più sicura derivazione leopardiana: le «ignude mani» da un lato, e le *ridenti* «nere / pupille» dall’altro. A contaminarsi, dunque, sono due tra i motivi portanti di *A Silvia*: quello iniziale degli occhi «ridenti e fuggitivi» e quello conclusivo della «mano» che mostra «la fredda morte e ed una tomba *ignuda*»<sup>46</sup>. Ma in questo caso l’eco di Silvia non basta; le pupille *tenere e erranti*, insieme a una *candida e ignuda mano*, comparivano infatti già nel *canto* precedente, *Il Risorgimento*:

43. Saba, *Tutte le poesie, Canzoniere apocrifo*, cit., p. 731. Corsivi miei.

44. Si pensi a Saba, *Tutte le poesie, Il Canzoniere*, cit., p. 147: «Spalanchi le finestre o scendi tu / tra la folla: vedrai che basta poco / a rallegrarti» (*La serena disperazione, Il garzone con la carriola*, vv. 5-7).

45. Zib. 4175-4176, 22 aprile 1826. Corsivi miei.

46. C, *A Silvia*, vv. 4, 61-62.

E voi, *pupille tenere*,  
Sguardi furtivi, *erranti*,  
[...].  
Ed alla mano offertami  
*candida ignuda mano*  
foste voi pure invano  
al duro mio sopor<sup>47</sup>.

4  
«Al fiato della primavera».  
**Motivi persefonei (1928-1929)**

Finora abbiamo visto come alcuni motivi di *A Silvia* – il gelo, la tempesta, il ger-moglio, la mano – facciano comparsa nelle primissime prove poetiche e nelle poesie giovanili di Saba. Ebbene, tale trama, che è anzitutto persefonea, si conserva nel poeta più maturo, come ad esempio si può notare nelle opere del biennio 1928-1929: *L'Uomo e Preludio e fughe*. Partiamo da quest'ultima, e in particolare dalla *Settima fuga* che accoglie, specialmente nella prima *voce*, temi, immagini e scelte lessicali leopardiane. Eccone l'*incipit*:

*La vita,  
che d'altre vite si nutre, o è fugace,  
o tace,  
pauroso arcano, la sua propria mèta.  
Sapessi almeno, non triste e non lieta,  
giungere, in pace con me stessa, al giorno  
estremo*  
(vv. 1-7)<sup>48</sup>.

La presenza di Leopardi, qui, riguarda più che altro il piano del lessico, con alcune spie – «lieta», «arcano» ed «estremo» su tutte – che aprono, passando per i canti pisano-recanatesi, al cosiddetto *Ciclo di Aspasia*<sup>49</sup>. Poco dopo, però, all'aggettivazione di stampo leopardiano («amara» e «ascoso» conducono ancora ad *A se stesso*) subentrano i *topoi*, che già conosciamo, della Silvia-Persefone (insieme alla dialettica di morte e rinascita):

*Amara  
sono ad altri e a me stessa... Eppure in fondo,  
nell'intimo dell'essere, profondo*

47. C, *Il risorgimento*, vv. 57-58, 61-64. Corsivi miei.

48. Saba, *Tutte le poesie*, *Il Canzoniere*, cit., p. 389. Corsivi dell'autore.

49. Si vedano C, *Il pensiero dominante*, v. 7: «tua natura *arcana*»; C, *Aspasia*, v. 20: «*arcana* voluttà»; C, *A se stesso*, v. 2: «l'inganno *estremo*». Si tenga a mente però anche il Leopardi sepolcrale: C, *Sopra un bassorilievo antico*, v. 86: «il giorno *estremo*»; C, *Sopra il ritratto di una bella donna*, vv. 38-39: «*arcano* / Erra lo spirito umano». Corsivi miei.

*più del dolore, hanno stanza pensieri  
celesti.*

[...]

*Il gelo  
si scioglie al fiato della primavera,  
la nera  
terra discopre di germogli piena.*

[...]

*S'innova  
ogni vita per altre in lei distrutte;  
di tutte  
una non v'è che dica di sì atroce  
legge il modo di uscire [...]*

Restiamo,  
per meglio amarla, in questo ascoso porto  
(vv. 47-51, 56-59, 78-82, 85-86)<sup>50</sup>.

Assai simile, d'altra parte, è il campo metaforico che sorregge *L'Uomo* (1928), un poemetto che, come scrive Carrai, nasce da un «progetto» assai ambizioso (ma sfortunato), con il quale «il poeta mirava a compendiare la storia naturale ed esistenziale dell'essere umano<sup>51</sup>. La prospettiva adottata, insomma, è più allegorica che autobiografica, e perciò è davvero difficile pensare che il ritorno dei motivi persefonei avvenga per una pura casualità. Per di più, ciò accade sin dai primi versi, alla seconda strofa:

Cresceva come tra le *verdi* fronde  
un *frutto*,  
che l'occhio al quale esso tondeggia al tutto  
appaga, ma la *mano* ancor non *coglie*;  
aspetta sia tra le ingiallite foglie  
maturo  
(vv. 12-17)<sup>52</sup>.

Per descrivere l'infanzia, Saba si serve dunque di un'altra metafora vegetale: un frutto ancora acerbo – simile al «verde / germoglio» di *Bianca* – che però stavolta la «mano ancor non coglie»<sup>53</sup>. Alla germogliazione primaverile e alla fioritura estiva, tuttavia, segue «improvvisa» la «tempesta»:

50. Saba, *Tutte le poesie, Il Canzoniere*, cit., pp. 389-90. Corsivi dell'autore.

51. Carrai, *Saba*, cit., p. 157.

52. Saba, *Tutte le poesie, Il Canzoniere*, cit., p. 349. Corsivi miei.

53. Anche qui, come per *Bianca*, non è da escludere del tutto la memoria di *Inf. XIII*. Si pensi infatti, ma per contrasto, alle «frondi» non «verdi» della selva dei suicidi, che Dante spezza e coglie con la «mano»: «Allor porsi la mano un poco avante, / e colsi un ramicel da un gran pruno» (*Inf. XIII*, vv. 31-32).

Era all'estate della vita  
 [...] sbocciava  
 qualche fiore da lui che della terra  
 viva nel grembo intrecciava le vive  
 radici.  
 [...]  
 Sopravvenne improvvisa la tempesta,  
 di dove  
 non seppe mai. Dentro una nube muove  
 il Dio che ne castiga  
 (vv. 257, 262-265, 268-271)<sup>54</sup>.

È qui riproposto, nella sostanza, lo schema archetipico che dall'*Appressamento della morte* conduce ad *A Silvia*, tanto più che l'apice della «tempesta» (simbolo del *castigo* che turba la *quiete*)<sup>55</sup> è raggiunto con una morte più che tenera, la morte cioè del figlio neonato. Torna allora il motivo del *gelo*, insieme ad altri *topoi* condivisi con la *cantica* e con la lirica del '28: la pietrificazione, la cecità, il malinconico rannicchiarsi<sup>56</sup>. Eccoli tutti insieme, trasposti nel giro di pochi versi:

Dei rimasti il migliore un di l'immerse  
 nell'angoscia, e partì lontano. Accanto  
 quel gli restava che cresceva in forme  
 perverse,  
 ed una *giovanetta* che di *gelo*  
 aveva il cuore, e *cieca* allo sfacelo,  
 solo un tormento non trovava vano:  
 tutta a se stessa di rose intrecciare  
 la vita.  
 La sua moglie *col mento in una mano*  
 parea *impietrita*  
 (vv. 291-301)<sup>57</sup>.

54. Saba, *Tutte le poesie*, *Il Canzoniere*, cit., pp. 356-7.

55. A riguardo, mi sia lecito rinviare a V. Allegrini, «Rivolgersi sull'uno e sull'altro fianco». *Le ambivalenze della quiete e dell'inquietudine leopardiana*, in “Intersezioni. Rivista di storia delle idee”, I, 2019, pp. 31-56 (in particolare, sull'*Appressamento* e *A Silvia*, pp. 33-7).

56. Mi limito a qualche esempio dall'*Appressamento*: «Taceva 'l tutto, ed i' era di pietra» (I, v. 82); «Non vidi come speme cada e pera / e 'l desio resti e mai non venga pieno, / così che lasso cor giunga la sera. // Seppi, non vidi [...]» (V, vv. 25-28); «Povera cетra mia, già mi t'invola / la man fredda di morte» (V, vv. 88-89); «e sento un gelo / quando penso ch'appressa il punto estremo» (V, vv. 98-99). Le citazioni sono tratte da G. Leopardi, *Appressamento della morte*, ed. critica a cura di S. Delcò-Toschini, introduzione e commento a cura di C. Genetelli, Antenore, Roma-Padova 2002 (rispettivamente alle pp. 17, 98-9, 105-6, 107).

57. Saba, *Tutte le poesie*, *Il Canzoniere*, cit., p. 357. Corsivi miei.

5  
**Intermezzo**

L'immagine della moglie pietrificata in posa malinconica, d'altronde, ci permette di introdurre un'altra figura femminile che assume i connotati – tra i tanti – di Silvia: Lina, la vera moglie del poeta, ritratta in più di un'occasione mentre tesse, proprio come la fanciulla dei *Canti*, seduta alla finestra. Vi è infatti chi ha parlato di una vera e propria «equivalenza»<sup>58</sup> tra le due figure, ben visibile non solo nell'*Intermezzo a Lina* di *Casa e campagna* (1909-10)<sup>59</sup>, ma forse pure – lo vedremo meglio più avanti – nella quinta poesia di *Fanciulle* (1925). In ogni caso, interessa ora mettere in risalto le profonde radici di tale sovrapposizione, già salde in una lirica – intitolata *Lina* – pubblicata nelle *Poesie* del 1911 e poi accolta nel *Canzoniere* del '21<sup>60</sup>. Leggiamola nella sua ultima redazione:

Lina, già volge l'anno che ti vidi.  
Seduta alla finestra eri e cucivi.  
Io ti sorrisi, non mi dissì amante,  
ti accarezzai quell'anima tremante.  
Com'eri bella, buona! che tesoro  
di dolcezza nei neri umili occhi!  
Io fingendo ammirare il tuo lavoro,  
ti posavo una mano sui ginocchi.  
Tu alzando gli occhi: Non mi puoi tu amare  
– ammonivi così – non lusingarmi.  
A me tutto sorride, e tu non farmi  
male. Ne sparsi di lacrime, amare  
tanto! Risero i buoni occhi piangenti,  
fissandosi ne' miei: poi su t'alzasti;  
ed io non ti seguiti. Rimasi. Basti  
così – dissì a me stesso – e udivo lenti.  
passi dentro l'attigua stanza, i tuoi.  
Era la sera, l'ora della cena,  
l'ora del lume, l'ora che la pena  
ingigantisce, o *Lina*, che non vuoi  
amare, perchè temi, perchè sai  
diversa dalla tua questa mia strada.  
Tu fiorita la pensi, ovunque vada  
non altro trova che lacrime e guai<sup>61</sup>.

58. Vecce, *Un invito a cena*, cit., p. 75.

59. Cfr. Saba, *Tutte le poesie*, *Il Canzoniere*, cit., p. 84: «cucivi, un poco inferma, / nella tua cella, o rumoroso intorno, / come una camerata di caserma, t'era il laboratorio, / pieno di canti e di malinconia» (*Casa e campagna*, *Intermezzo a Lina*, vv. 40-44).

60. Dopo questa data *Lina* non troverà più ospitalità nel *Canzoniere* sabiano.

61. Saba, *Tutte le poesie*, *Canzoniere apocrifo*, cit., p. 745. Corsivi miei.

Sin dal primo verso il lettore si accorge di trovarsi in una “zona leopardiana”; puntuale, infatti, è il calco – segnalato già da Castellani<sup>62</sup> – dall’*incipit* di *Alla luna*: «O graziosa luna, io mi rammento / che, or volge l’anno, [...]»<sup>63</sup>. Altrettanto evidenti sono però i debiti con *A Silvia*, nonostante sia venuta meno la componente luttuosa; come Silvia, Lina – di nuovo – siede e cuce<sup>64</sup>, mentre i suoi «occhi piangenti» *ridono* dopo essersi fissati in quelli del poeta. Per di più, al *canto* pisano ci riconducono alcune soluzioni metrico-stilistiche, formali ma pur sempre frutto di un’allusione voluta e cercata. La più banale è l’utilizzo del nome al vocativo (all’inizio e verso la fine del componimento)<sup>65</sup>, ma non dovranno sfuggire le esclamative (vv. 5-6) introdotte da «che» e «come», vale a dire dalle tessere fondamentali della «grammatica poetica»<sup>66</sup> di *A Silvia*: «che pensieri soavi, / che speranze, che cori, o Silvia mia!»; «come passata sei [...] / mia lacrimata speme!»<sup>67</sup>. Ancora, la presenza del pronomine di seconda persona singolare all’inizio del verso («Tu fiorita la pensi», v. 23) e l’alternanza tra passato remoto e imperfetto (la serie «t’alzasti», «ti seguì», «rimasi», «udivo», vv. 13-16) trovano un corrispettivo nel più volte ricordato finale leopardiano: «tu, misera, caderesti: e con la mano / la fredda morte ed una tomba ignuda / mostravi di lontano»<sup>68</sup>.

È tempo però di lasciare da parte *Lina*, per osservare come l’eco di *A Silvia*, così ricercato nelle poesie giovanili e disperse, risuoni pure nel testo che apre l’edizione definitiva del *Canzoniere*.

## 6 Due fanciulli inesperti

È un’Ammonizione ricca di immagini e di interrogativi leopardiani, infatti, a dare il la al *Canzoniere*:

Che fai nel ciel sereno  
bel nuvolo rosato,  
acceso e vagheggiato  
dall’aurora del dì?

Cangi tue forme e perdi  
quel fuoco veleggiando;

62. Cfr. Saba, *Il Canzoniere 1921*, cit., p. 482.

63. C, *Alla luna*, vv. 1-2. Corsivi miei. Con *Alla luna*, seppur attraverso la forte mediazione de *L’assuolo* di Pascoli, dialoga anche *A Lina*, inserita da Saba nelle *Poesie dell’adolescenza e giovanili* del *Canzoniere* (Saba, *Tutte le poesie, Il Canzoniere*, cit., p. 36).

64. Si tenga però presente, ancora una volta, la mediazione pascoliana, e in particolare della *Tessitrice* (pubblicata in rivista nel 1897 e poi inclusa nei *Canti di Castelvecchio* del 1903). A riguardo, cfr. Lonardi, *Leopardismo*, cit., pp. 103-5.

65. «Lina, già volge l’anno» al v. 1; «O Lina» al v. 20 (come in C, *A Silvia*, vv. 1, 29: «Silvia, rimembri», «o Silvia mia!»).

66. G. Lonardi, *Winston Churchill e il bulldog. La Ballata e altri saggi montaliani*, Marsilio, Venezia 2011, p. 44.

67. C, *A Silvia*, vv. 28-29, 53, 55.

68. C, *A Silvia*, vv. 60-63. Corsivi miei.

ti spezzi, e dileguando,  
ammonisci così:

Tu pure, o baldo giovane,  
cui *suonan liete* l'ore,  
cui *dolci* sogni e amore  
*nascondono* l'avel,

*scolorerai*, chiudendo  
le azzurre luci, un giorno;  
mai più vedrai d'intorno  
gli amici e il patrio ciel<sup>69</sup>.

Inutile insistere qui sui rimandi ad altri *canti*, del resto segnalati dalla critica<sup>70</sup>. Qualche parola di commento merita invece la terza quartina, nella quale è di nuovo ripreso, e solo in parte cambiato di segno, il finale di *A Silvia*. Difatti, se in Leopardi la «dolce» Speranza mostra la «fredda morte» e «una tomba ignuda», in *Ammonizione* «i dolci sogni e amore» *nascondono* – l'esatto contrario del *mostrare* – l'«avel»: un lemma, attestato nella *varia lectio* di *A Silvia*<sup>71</sup>, che traduce la «tomba» in un lessico più melodrammatico. Epperò, anche in Saba l'illusione è presto svelata, più precisamente allo scalino dell'ultima strofa: «tu pure» – nonostante questo – «scolorerai», commenta il poeta. D'altra parte, proprio il verbo *scolorare* (leopardiano ma non solo)<sup>72</sup> compariva, per una curiosa casualità, tra le varianti di *A Silvia*, al v. 40: «Tu pria che l'erbe inaridisce il vero», al quale si affiancava la lezione alternativa «i poggi scolorisse»<sup>73</sup>.

La «derivazione» leopardiana della prima *Poesia dell'adolescenza*, insomma, è davvero «inoppugnabile»<sup>74</sup>, e lo stesso si potrebbe dire – *hoc erat in votis*, lo sappiamo – delle altre liriche iniziali. Sarebbe dunque superfluo soffermarci su tutte, ma almeno un'altra (la terza) merita di essere ricordata: è la *Lettera ad un amico pianista...*, nella quale incontriamo l'ennesima controfigura di Silvia, stavolta però di sesso maschile (Elio, un amico d'infanzia). Eccone l'*incipit* e qualche altro verso, di cui, per non ripeterci, non indicheremo tutte le riprese testuali dal *canto* leopardiano:

69. Saba, *Tutte le poesie*, *Il Canzoniere*, cit., p. 17. Corsivi miei.

70. Le prime due strofe riprendono l'avvio del *Canto notturno*, «senza infingimenti o dissimulazioni»; a cambiare è però l'ambientazione, «aurorale anziché notturna» (Carrai, *Il modello Leopardi dal primo all'ultimo Saba*, cit., p. 236, che discute anche altre sovrapposizioni con il *Sabato del villaggio* e con *Sopra un bassorilievo antico sepolcrale*). Sul leopardismo di questa lirica, cfr. anche P. Montefoschi, *L'imperfetto bibliotecario. Esempi di intertestualità nel Novecento*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1992, pp. 98-107 (e relativa bibliografia).

71. «La fredda, scura, morte ed una tomba ignuda, avello» (C.L.XXI.7a, c. 2r). «Avello» ha due occorrenze nei *Canti*, per cui si vedano C, *Ad Angelo Mai*, v. 138: «sconsolato avello» e C, *Bruto Minore*, v. 110: «sdegnoso avello».

72. C, *Canto notturno*, vv. 65-66: «Che sia questo morir, questo supremo / Scolorar del sembiante».

73. C.L.XXI.7a, c. 1v.

74. Cfr. *supra*, nota 7.

Elio, ricordi il bel *tempo* gentile,  
l'amicizia fraterna  
che ci univa pel gioco nel cortile  
della casa materna?

[...]

Ma spesso *tu sedevi pensieroso*  
al cembalo sonoro;  
ed io in un canto udivo il dilettoso  
angelico lavoro.

Le tue dita rendevan la canzone  
dell'amore, della vita;  
e s'accendeva in me la visione  
d'una pace infinita  
(vv. 1-4, 13-20)<sup>75</sup>.

La riscrittura dell'*incipit* di *A Silvia* è fin troppo chiara. Il dialogo, però, si fa più complesso nei versi successivi:

Elio, è al tuo cor presente  
quella bionda signora?  
e nel sonno, o con gli occhi della mente,  
la rivedi tu ancora?

*Come tutto mutò! Come la vita*  
*diversa oggi m'appare!*  
Quante immagini care  
m'han, via fuggendo, l'alma impaurita!  
(vv. 29-36)<sup>76</sup>.

La «bionda signora» a cui fa riferimento Saba, e alla quale si rivolge ora la memoria, è la madre di Elio, spenta quando i suoi «anni / già volgevano a sera» (vv. 25-26)<sup>77</sup>. La morte, perciò, colpisce una figura assai diversa da Silvia, che può anzi ricordare «la maturità di Aspasia»<sup>78</sup>. Nessuna vita troncata nel «fior degli anni», dunque, eppure l'effetto è lo stesso: «Quale allora ci apparìa / la vita umana e il fato»<sup>79</sup>, esclamava Leopardi, al quale fa eco Saba: «Come tutto mutò! Come la vita / diversa oggi m'appare!». D'altronde, il finale della poesia rende ancora più esplicita la sovrapposizione tra Leopardi e Saba, o meglio ancora tra Silvia e Saba. È una chiusura circolare, che non solo ripropone l'interrogativo iniziale e il *topos* del «canto» che risuona per «le vie dintorno»<sup>80</sup>, ma contiene anche l'idea di

75. Saba, *Tutte le poesie*, *Il Canzoniere*, cit., p. 19. Corsivi miei.

76. Ivi, p. 20. Corsivi miei.

77. *Ibid.*

78. Vecce, *Un invito a cena*, cit., p. 76.

79. C, *A Silvia*, vv. 30-31.

80. C, *A Silvia*, vv. 8-9.

un ritorno (possibile solo nel ricordo e nella poesia) alla condizione di Silvia, *fanciulla inesperta* – come il «baldo giovane» di *Ammonizione* – dell’umano dolore:

Pace ha tua madre giù nel cimitero.  
Quasi a trarne conforto  
a lei va reverente il mio pensiero;  
poi tosto a te lo porto;  
  
a te che sconosciute *vie all'intorno*  
empiendo vai di *suoni*;  
né, fin che al tutto non è spento il giorno,  
il cembalo abbandoni.  
  
Oh potessi sedermi a te d'accanto!  
Udire quei tranquilli  
arpeggi, quelle fughe, quel tuo *canto*,  
quei tuoi limpidi trilli  
  
di rosignolo. Io scorderei di certo  
di mia vita l'errore;  
ritornerei *fanciullo* ed *inesperto*  
*dell'umano dolore*.  
  
Per te il bel *tempo* rivivrei gentile,  
l'amicizia fraterna  
che ci univa – *ricordi?* – nel cortile  
della casa materna  
(vv. 45-60)<sup>81</sup>.

## 7 Giovanezza (1920)

In ogni caso, il più intenso confronto con *A Silvia* avviene altrove, e precisamente nella terza delle *Tre poesie fuori luogo* (1920), *Giovanezza*: un titolo dalla desinenza cara a Leopardi, come osservava Giovanni Giudici, che in una lettera immaginaria al poeta di Recanati annoverava proprio il lemma «giovanezza» tra le parole tutte leopardiane e non più utilizzabili dai poeti dopo di lui:

Ci sono parole tutte Sue che, pur in tutta umiltà, oso invidiarLe: il verbo *rimembrare*, per esempio; il potersi rivolgere ad altra creatura con appellativi come *dolcezza mia* o *eterno / sospiro mio* senza cadere nel sentimentalismo; aggettivi come *vaghe* o *acerba*; e, ancora, il verbo *immaginar*, e quella *giovanezza* che, a differenza della banale “giovinezza”, dura di Lei perenne fin che duri la Lingua della quale Lei e molti altri e io stesso fummo ministri e servi<sup>82</sup>.

81. Saba, *Tutte le poesie*, *Il Canzoniere*, cit., pp. 20-1. Corsivi miei.

82. G. Giudici, *Frau Doktor, Un ragazzo di Recanati*, Mondadori, Milano 1989, p. 161. Corsivi dell’autore. Sull’incontro, poetico e umano, tra Saba e Giudici rinvio a S. Morando, «*Il ritratto che qui vedete...*». Su Giovanni Giudici e Umberto Saba, in *Metti in versi la vita. La figura e l’opera di Giovanni Giudici*, a cura di A. Cadioli, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2014,

Potremmo aggiungere, come del resto non sarà sfuggito a Giudici (il quale in Saba riconosceva un maestro), che la parola «giovinezza» è però altrettanto sabbiana; infatti, non solo compare in un altro titolo (*Dopo la giovinezza*, nella raccolta *La serena disperazione*, 1913-15), ma ricorre anche per ben altre 34 volte nel *Canzoniere*, a fronte di una sola attestazione di «giovinezza», per giunta riferita non all’io lirico ma alla città di Trieste<sup>83</sup>. Della ricorsività e della carica allusiva di questo lemma leopardiano, insomma, bisognerà tener conto nell’avvicinarsi alla lettura di *Giovinezza*:

Nella via popolosa  
(e l’aria è grigia di pioggia, autunnale)  
*consunto* il volto e le membra dal *male*,  
di un negozietto sull’*uscio* (né cosa  
di quel più oscura è nell’oscura via)  
sta un giovane *seduto*.  
Non par che soffra; ascolta in pace, muto,  
l’organetto che *suona*.  
Lo guardo; ha in volto popolar fierezza.  
E dall’interno un’altra *giovinezza*  
tiene in lui l’occhio nero, di pietà  
colmo, del vano dei poveri amore,  
quale può solo amare,  
e non salvare.  
«*Ai primi freddi – pensa – morirà*»  
(vv. 1-15)<sup>84</sup>.

In un giorno autunnale, grigio di pioggia – un oscuro presagio – lo sguardo del poeta si sofferma quindi su questo giovane sull’«uscio», che sembra essere quasi una reincarnazione di Silvia. Infatti, come la fanciulla leopardiana, egli siede e, soprattutto, ha «il volto e le membra» *consunte* dal «male». Viene proprio da pensare, allora, al «chiuso morbo» dal quale Silvia è «combattuta e vinta» – «consumata e vinta» nei *Canti* del ’31<sup>85</sup> – appena «prima che l’erbe inaridiscono il verno»<sup>86</sup>: «Ai primi freddi – pensa – morirà», commenta similmente l’«altra giovinezza» in Saba. Del resto, ulteriori aspetti, meno vistosi ma pur sempre significativi, ci conducono allo scenario d’apertura di *A Silvia*; la dimensione sonora, ad esempio, in Leopardi affidata al canto che risuona nelle «quiete stanze» e nel-

pp. 53-81 (in particolare p. 77, sul possibile eco del racconto sabiano *Le polpette al pomodoro* nel testo qui citato).

83. Cfr. Saba, *Tutte le poesie*, *Il Canzoniere*, cit., p. 90: «[...] in questo suo colore / di giovinezza, in questo vario moto» (*Trieste e una donna*, *Verso casa*, vv. 11-12). Si noti pure che già Milanini, nel commento a *Coi miei occhi* pubblicato nella collezione «I Paralleli» diretta proprio da Giudici, per “giovinezza” parlava di «forma prediletta dal Leopardi, e perciò cara a Saba» (U. Saba, *Coi miei occhi*, a cura di C. Milanini, il Saggiatore, Milano 1981, p. 25).

84. Saba, *Tutte le poesie*, *Il Canzoniere*, cit., p. 185. Corsivi miei.

85. G. Leopardi, *Canti*, Guglielmo Piatti, Firenze 1831, p. 135.

86. C, *A Silvia*, vv. 40-41.

le «vie dintorno»<sup>87</sup>, è qui ripresa attraverso l'«organetto» che il giovane «ascolta in pace, muto» (per inciso, il mutismo è un tema assai significativo nell'immaginario leopardiano, anche in relazione ad *A Silvia*)<sup>88</sup>. E tuttavia in *Giovinezza* vi è anche uno scarto: il destino del «giovane» di Saba, che tra l'altro non si è ancora compiuto (è registrato in presa diretta e poi proiettato nell'«avvenir»), si rivela infatti, nella seconda strofa, diverso da quello sortito da Silvia. È lì che si verifica il primo vero *svincolamento*:

Amorosa o sorella?  
O l'una e l'altra? La povera gente  
non li cura che passa; ed io, dolente,  
sento a un tratto per essi, sento quella,  
diversamente triste, al *cor tornarmi*  
*mia giovinezza* prima  
(vv. 16-21)<sup>89</sup>.

La scena ha dunque favorito un *ritorno*, o meglio – e in termini leopardiani – una *ricordanza*: «sento» «al cor tornarmi / mia giovinezza prima». Ma non sfuggirà, allora, che l'oggetto della *ricordanza* è proprio quella «giovinezza» che in *A Silvia* è negata al poeta: «agli anni miei», scriveva Leopardi, «anche negaro i fatti / La giovinezza»<sup>90</sup>. L'influsso di *A Silvia*, però, non termina qui e agisce nei versi successivi:

Poi la vita mi prese, che sublima,  
se non stronca, il dolore;  
con le sue *mani* mi prese *spietate*  
*e benedette*; e da me s'ebbe alate  
fra i tormenti parole, s'ebbe amari  
rimbotti; udire ella non parve alcuna  
di mie *querele* umane,  
prese vie strane  
e a metà mi portò cui vengon rari  
(vv. 22-30)<sup>91</sup>.

La presenza del *canto* leopardiano è senza dubbio più sfumata. Eppure, ci sono indizi che fanno pensare che il dialogo, poi di nuovo evidente nell'ultima strofa, continui. Il primo è l'uso della personificazione: non della Speranza come in Leopardi, ma della «vita» che afferra «con le sue mani [...] spietate / e benedette». D'altra parte, ed eccoci al secondo indizio, la scelta di coppie aggettivali al limite dell'osimorico («spietate / e benedette») ha un precedente illustre proprio in *A*

87. C, *A Silvia*, vv. 7-8.

88. A riguardo, cfr. D'Intino, *I misteri di Silvia*, cit., pp. 230-1.

89. Saba, *Tutte le poesie*, *Il Canzoniere*, cit., p. 185. Corsivi miei.

90. C, *A Silvia*, vv. 50-52. Corsivi miei.

91. Saba, *Tutte le poesie*, *Il Canzoniere*, cit., p. 185. Corsivi miei.

*Silvia*: «ridenti e fuggitivi», «lieta e pensosa», «innamorati e schivi» e così via<sup>92</sup>. Sul piano figurale, poi, non serve ricordare ancora l'immagine conclusiva della *mano*, che in Leopardi mostrava la «fredda morte e una tomba ignuda»<sup>93</sup>. Ma siamo giunti ormai alla strofa finale, nella quale Saba esce allo scoperto:

O voi che il dolor strinse,  
a cui sta presso, o vi pare, la morte;  
giovane sventura e della sorte  
di lui pietosa; povertà lo *vinse*,  
più forse ancora del *morbo*; ed io grande  
non proverei stupore,  
se qui, tra un anno passando, egli fuori  
trovassi ancor *seduto*,  
se non di sanità fiorente, almeno  
più *lieto* in volto, e il negozietto pieno,  
non come adesso, di grame verzure,  
ma di quante più belle e più *ridenti*  
frutta ha la stagione.  
La mia canzone  
tanto vi rechi – se un bene – o creature  
(vv. 30-45)<sup>94</sup>.

Dalle sue «querele» e dalla sua «vita» Saba, con un movimento che del resto è anche di Leopardi, torna dunque sul destino del «giovane» ritratto in apertura. È qui che insieme si dispiega, si *scioglie* e poi *ritorna* il filo di Silvia. «Povertà lo vinse, / più forse ancora del morbo», infatti, sembra proprio correggere il leopardiano «da chiuso morbo combattuta e vinta»<sup>95</sup>; d'altro canto, è proprio il destino di morte, che tanto aveva affascinato Saba nelle sue primissime prove poetiche, ad essere ora negato, o forse meglio risolto in una morte solo pensata. L'approdo è nel segno della rinascita, simboleggiata dal ciclo stagionale della *fioritura* e dalla metamorfosi delle «grame verzure» in frutti *ridenti*. In altri termini, sebbene nel «giovane» si conservino i *senhals* di Silvia (lo *stare seduto*, il volto *lieto*, i *topoi* persefonei) egli con tutta probabilità – e senza suscitare *stupore* – sopravvivrà al *freddo dell'inverno*.

Ma in che modo accade tutto ciò? Viene da pensare, se si interpreta bene l'augurio finale, grazie al valore salvifico di quella parola di cui si diceva nella seconda strofa: «la mia canzone tanto vi rechi – se un bene – o creature». Se così è, allora Saba non si discosta poi così tanto da Leopardi e dalla sua Silvia, il cui «canto» è reso davvero «perpetuo» e immortale dalla voce del poeta<sup>96</sup>. Per en-

92. C, A *Silvia*, vv. 4-5, 46.

93. C, A *Silvia*, v. 62.

94. Saba, *Tutte le poesie*, Il Canzoniere, cit., p. 186. Corsivi miei.

95. C, A *Silvia*, v. 41.

96. Si veda anche D'Intino, *I misteri di Silvia*, cit., p. 254: «Nell'aprile del '28, invece, proprio secondo lo schema degli infantili componimenti sull'inverno, Leopardi mette in scena una Core che muore per rinascere, poeticamente, ad ogni ri-lettura [...]. La poesia diventa così una sorta di spazio sacro, capace di annullare l'idea di morte e di caducità».

trambi gli autori, d'altra parte, il discorso potrebbe essere rovesciato; la poesia, incarnata da Silvia e dal «giovane», costituisce a sua volta un momento *salvifico*: «mandarvi dei versi», scriverà Saba nella prefazione del '21, «è stata per me la salvezza». Non a caso lì il poeta, fratello del fanciullo di *Giovanezza*, si ritrae come colui che «ha freddo» e sente «la vita come una landa tutta ghiacciata». Per *rinascer*e e *salvarsi* dovrà «avvicinare al fuoco» della poesia «le dita intirizzite»<sup>97</sup>.

## 8 Fanciulle, ninfe, passanti

Prima di concludere, è il caso di precisare che nel *Canzoniere* la figura di Silvia ha agito pure in un'altra direzione e in un altro Saba: quello più sensuale di *Fanciulle* (1925). In questo caso, però, si tratta anche di un'altra Silvia: la fanciulla innocente, il «fiore purissimo» e «intatto» che ha «un non so che di divino», stando a un pensiero dello *Zibaldone* annotato appena due mesi dopo la stesura del *canto* pisano. Eccone un estratto:

Ma veram. una giovane dai 16 ai 18 anni ha nel suo viso, ne' suoi moti, nelle sue voci, salti ec. un non so che di divino, che niente può agguagliare. Qualunque sia il suo carattere, il suo gusto; allegra o malinconica, capricciosa o grave, vivace o modesta; quel fiore purissimo, intatto, freschissimo di gioventù, quella speranza vergine, incolume che gli si legge nel viso e negli atti, o che voi nel guardarla concepite in lei e per lei; quell'aria d'innocenza, d'ignoranza completa del male, delle sventure, de' patimenti; quel fiore insomma, quel primissimo fior della vita; tutte queste cose, anche senza innamorarvi, anche senza interessarvi, fanno in voi un'impressione così viva, così profonda, così ineffabile, che voi non vi saziate di guardar quel viso, ed io non conosco cosa che più di questa sia capace di elevarci l'anima, di trasportarci in un altro mondo, di darci un'idea d'angeli, di paradiso, di divinità, di felicità. Tutto questo, ripeto, senza innamorarci, cioè senza muoverci desiderio di posseder quell'oggetto<sup>98</sup>.

Ebbene, a differenza di Leopardi, in *Fanciulle* Saba insiste proprio sul «desiderio di posseder quell'oggetto» e, per dir così, su un certo fascino malizioso dell'innocenza, che suscita la sensazione di un paradiso sì, ma solo apparente. Così, infatti, avverte la prima poesia della serie, nei versi finali:

[...] Oh, quanti  
vorrebbero per sé ai miei occhi il lampo  
del piacere promesso,  
che paradiso è spesso,  
e più spesso è l'inferno senza scampo!  
(vv. 12-16)<sup>99</sup>.

97. Saba, *Tutte le prose*, *Ai miei lettori*, cit., p. 1129.

98. Zib. 4310-4311, 30 giugno 1828.

99. Saba, *Tutte le poesie*, *Il Canzoniere*, cit., p. 291.

D'altra parte, anche le due poesie successive conservano, estremizzano e confondono alcuni tratti dell'archetipo femminile che è dietro alla «giovane» dello *Zibaldone* (e dunque alla stessa Silvia). La seconda *fanciulla*, ad esempio, è «ammalata d'un intimo malore», «ha gli occhi grandi e neri» e «reggere sogna fieri / interminati gli assalti d'amore» (vv. 1-4)<sup>100</sup>:

Forse è vergine ancora, forse solo  
pensò, pensa quel bene.  
Forse in deserte arene,  
tornata fiera, uccise il suo figliolo.

Eppur bella è così, fiore di spina,  
che, se il male si tace,  
toglie a te la tua pace  
col franco riso di buona bambina.

Ma se piange spettacolo ti tocca  
di sconvolta natura,  
e se parla hai paura:  
dice cose confuse la sua bocca  
(vv. 5-16)<sup>101</sup>.

Il «fiore purissimo», insomma, si rivela ora un «fiore di spina»; per di più, il «riso» della *fanciulla* toglie la «pace» e le sue parole «confuse» incutono paura (singolare trasposizione, questa, del *topos* dell'indicibilità). Del resto, il lessico e l'immaginario di *A Silvia* – la «dolce lode», gli sguardi «schivi», le «compagne»<sup>102</sup> – conservano un'eco anche nella terza *fanciulla*, regale e inarrivabile come una divinità:

Questa che innanzi mi viene è una fronte  
di parvenza regale.  
D'un qualunque mortale  
a lei gli amori sembrerebber'onte.

Sempre ti dirà «prego» e non mai «voglio»;  
ma, di tue *lodi schiva*,  
in un peccato è viva,  
ismisurato e divino: l'orgoglio.

Quante ha *dolci compagne*, ch'ella buona  
da se stessa protegge;  
ed a quella ch'elegge,  
quanto è docile più, più di sé dona.

D'un dio in attesa, di potergli dare  
suo cuor forte e sereno,

100. Ivi, p. 292.

101. *Ibid.*

102. C, *A Silvia*, vv. 45-47: «La dolce lode or delle negre chiome, / Or degli sguardi innamorati e schivi; / Né teco le compagne ai dì festivi».

seno premendo a seno,  
con le vergini uguali ama danzare<sup>103</sup>.

Per quanto reali<sup>104</sup>, queste fanciulle sdegnose che danzano con le vergini<sup>105</sup> sembrano assumere proprio i tratti delle ninfe: creature divine, inarrivabili e seduenti, che del resto – per ragioni diverse – non sono estranee alla Silvia e alla Nerina di Leopardi<sup>106</sup>. Ebbene però, al contrario di Silvia, e proprio come certe ninfe (quelle tassiane, ad esempio)<sup>107</sup>, le *fanciulle* di Saba si distinguono per il fatto di arrossire narcisisticamente alle lodi. Così fa Chiaretta, la *fanciulla* «acerbetta» protagonista di questo Saba mediano:

È bella quanto può così acerbetta  
esser bella fanciulla.  
Non è fatta di nulla  
la sua grazia? Non è la mia Chiaretta?  
  
Vedi come al sapore della lode  
le s'imporpora il viso.  
Io le dico: «Narciso».  
Si specchia nell'ingiuria ella, e ne gode  
(vv. 5-12)<sup>108</sup>.

Non molto diversa è pure la decima *fanciulla*, descritta ancora una volta con il lessico di *A Silvia*, e sin dall'*incipit*:

Oh quanto amor nei suoi sdegni nasconde  
questa che invan tu *molci*,  
che se le dici *dolci*  
cose con una mossa ti risponde  
(vv. 1-4)<sup>109</sup>.

103. Saba, *Tutte le poesie*, *Il Canzoniere*, cit., p. 293. Corsivi miei.

104. Sull'identificazione delle *fanciulle*, cfr. Carrai, *Saba*, cit., pp. 142-7.

105. A riguardo, si veda anche C, *Il sabato del villaggio*, vv. 14-15: «Solea danzar la sera intra di quei / Ch'ebbe compagni dell'età bella». Corsivi miei. Si tenga presente che la natura divina, leggera e danzante delle *Fanciulle* è ribadita nell'ultima lirica della raccolta: «Oh come invece / l'amo ancora fanciulla! / In queste mie v'è nulla / che m'offenda, son quasi un'altra specie [sic]. // Ah, che la vita è solo ancora un gioco / generoso per esse / con levità connesse / come gli dèi, tutte simili un poco» (vv. 9-16, in Saba, *Tutte le poesie*, *Il Canzoniere*, cit., p. 302).

106. Come è noto, i nomi delle fanciulle dei *Canti* corrispondono a quelli di due ninfe dell'*Aminta* di Tasso. Ad ogni modo, per un'ampia analisi sul tema della ninfa rinvio a F. Camiletti, *Leopardi's Nymphs. Grace, Melancholy, and the Uncanny*, Legenda, Oxford 2013.

107. Eccone un esempio, tratto non dall'*Aminta* ma dalla *Gerusalemme liberata*: «Così da l'acque e da' capelli ascosa / a lor si volse lieta e vergognosa. // Rideva insieme e insieme ella arrossia / ed era nel rossor più bello il riso» (XV, ott. 61, vv. 7-8; ott. 62, vv. 1-4. Corsivi miei).

108. Saba, *Tutte le poesie*, *Il Canzoniere*, cit., p. 294.

109. Ivi, p. 300. Corsivi miei.

«Non ti molceva il core / la dolce lode»<sup>110</sup>, leggiamo invece nel *canto* leopardiano. La memoria di *A Silvia*, però, agisce più nel profondo nella quinta *fanciulla*, dietro alla quale si cela forse – di nuovo – l’ombra di Lina. Infatti, proprio come Silvia, come alcune ninfe e come la Lina delle poesie giovanili<sup>111</sup>, anche quest’ultima fanciulla su cui ci soffermeremo è intenta a cucire (ma diverrà poi una dattilografa che «di segni empie le carte»). Si ritorna così al «filo» delle «origini», che tuttavia non si scioglie, anzi s’intreccia ancora di più attraverso la moltiplicazione dei modelli e dei motivi:

Questa è la donna che *un tempo cuciva*  
*seduta alla finestra.*

Nell’ago era maestra,  
e l’occhio, l’occhio nella via *fuggiva.*

È la sartina. Ufficio oggi ha diverso,  
e altrimenti è nomata.

Ma è pur la stessa. Amata,  
risana, langue se l’amore è avverso.

È la stessa. O mutata è sì, ma in *parte*  
piccola veramente.

L’occhio un giorno *sfuggente*  
oggi affissa. E di segni empie le *carte.*

Ma chi la vede per la via passare  
sul ben calzato piede  
nella vita più fede  
sente, e in se stesso. E si volge a mirare<sup>112</sup>.

Alla memoria stilnovistica e cavalcantiana (si veda soprattutto *Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira*: «Questa è la donna che un tempo cuciva», sembra rispondere Saba), si sommano qui suggestioni più recenti. La tessitrice dall’«occhio» che «fuggiva» si trasforma ora – è mutata «in parte» (in rima, come in *A Silvia*, con «carte»)<sup>113</sup> – da *ninfa a passante*: una figura, o meglio ancora una *Pathosformel*, che ai primi del Novecento non può che riportarci a Baudelaire e, con la mediazione di *Gradiva*, a Freud (in tal senso, il «bel calzato piede» potrebbe essere un indizio curioso)<sup>114</sup>. Se così è, in questo Saba «psicanalitico prima della

110. C, *A Silvia*, vv. 44-45. Corsivi miei.

111. Si vedano le già ricordate *Lina* (*Canzoniere* 1921) e *Intermezzo a Lina* (*Il Canzoniere*), nelle quali torna anche il particolare degli occhi che *affissano*: «Riserò i buoni occhi piangenti, / fissandosi nei miei»; «Ora i tuoi occhi come dolci dardi / figgi in me» (Saba, *Tutte le poesie*, cit., pp. 745, 84).

112. Saba, *Tutte le poesie*, *Il Canzoniere*, cit., p. 295. Corsivi miei.

113. C, *A Silvia*, vv. 15-18: «Io gli studi leggiadri / Talor lasciando e le sudate carte, / Ove il tempo mio primo / E di me si spendea la miglior parte».

114. Alludo alla novella di Jensen *Gradiva. Ein pompejanisches Phantasiestück* (1903), letta e spiegata da Freud in chiave psicanalitica (cfr. il saggio *Der Wahn und die Träume in Jensens Gradiva*, 1906). Sul rapporto tra le ninfe e *Gradiva*, con aperture verso Jolles e Warburg, mi limito a rimandare al recente D. Sacco, *Ninfa e Gradiva: dalla percezione*

psicanalisi»<sup>115</sup> verrebbe da leggere un'anticipazione – non importa se casuale – di quell'«originale intreccio»<sup>116</sup> che il poeta triestino, a partire dalla raccolta successiva a *Fanciulle* (*Cuor morituro*, 1925-1930), proporrà tra Leopardi e Freud, valorizzando per primo e più di tutti il *Ciclo di Aspasia*<sup>117</sup>. Ma questo è un altro, più tardo *filo d'oro*, che qui non seguiremo.

*individuale alla memoria storica sovrapersonale*, in “Cahiers d'études italiennes”, XXIII, 2016, pp. 45-60.

115. G. Contini, *Un anno di letteratura*, Le Monnier, Firenze 1946, p. 92. Non poco è stato scritto su Saba e la psicanalisi, ma per un'utile panoramica cfr. S. Carrai, *Trieste, gli anni della psicoanalisi*, in *Letteratura e psicoanalisi in Italia*, a cura di G. Alfano, S. Carrai, Carocci, Roma 2019, pp. 81-107 (in particolare, pp. 89-107).

116. R. Negri, *Leopardi nella poesia italiana*, Le Monnier, Firenze 1970, p. 95.

117. A ragione, infatti, Negri affermava che «con sicurezza nessuno fra gli autori ha come Saba intuito la fertilità di quella zona dei *Canti*» (*ibid.*).