

Nascere sotto una doppia costellazione: Saba e i luoghi dell'infanzia

di Claudia Carmina*

1. «Il mondo io l'ho guardato da Trieste»

Lo sfondo è il cielo di Trieste, «azzurro come il primo cielo / che Dio inarcava sulla terra nuova»¹. «Il mondo io l'ho guardato da Trieste»², scrive Saba nell'articolo in forma di lettera *Trieste come la vide, un tempo, Saba*, pubblicato nel 1957. Trieste è il punto d'osservazione e, insieme, l'orizzonte di tutta la sua opera: è «il cielo che sta sopra a tutte le sue poesie»³. «Il suo paesaggio, materiale e spirituale, è presente in molte mie poesie e prose», spiega ancora il poeta anziano nel '57, «pure in quelle - e sono la maggioranza - che parlano di tutt'altro, e di Trieste non fanno nemmeno il nome»⁴. Il pensiero di Saba va a Leopardi e a Recanati:

A parte il fatto che il Leopardi non amava – almeno a parole – Recanati, e che io Trieste l'ho amata; tutto il paesaggio, e probabilmente tutto il modo di essere del Leopardi, era *senza alcun pregiudizio di universalità*, recanatese. Del resto, io non credo alle opere né alle parole degli uomini che non hanno le radici profondamente radicate nella loro terra: sono sempre opere e parole campate in aria⁵.

* Università degli Studi di Palermo.

¹ Umberto Saba, *Il pomeriggio*, in *Il canzoniere (1900-1954)*, Torino, Einaudi, 2014, p. 97. Tutte le citazioni dei versi sabiani riportate in questo studio sono tratte da questa edizione, che riproduce la versione del *Canzoniere* del 1961.

² Umberto Saba, *Trieste come la vide, un tempo, Saba*, in *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, Milano, Mondadori, 2001, p. 1090.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ivi, p. 1091.

Il parallelo imperfetto tra Trieste e Recanati è lo spunto per dichiarare, in maniera fulminea e obliqua, un concetto generale: il massimo dell'universalità coincide con il massimo del radicamento. Saba non ha dubbi: quanto più un'opera affonda le proprie radici nell'*humus* di una geografia precisa, tanto più sa parlare *del* mondo e *al* mondo. Il particolare rispecchia l'universale.

Ogni luogo amato dal poeta è rivissuto nella memoria. È un luogo perduto. «Ma quella Trieste della quale ho parlato e cantato, non era la Trieste di oggi e nemmeno di ieri»⁶, precisa allora lo scrittore nella lettera-articolo del '57. Quindi passa a rievocare i quartieri e le vie delle città che formano la mappa di una topografia intima, sopravvissuta solo nei ricordi e nell'immaginario, perché quel «mondo, adesso, è morto»⁷. La rassegna dei luoghi frequentati nell'adolescenza e nella giovinezza converge verso un centro: la casa materna, nella città vecchia.

È una casa che il lettore di Saba conosce bene. Gli spazi della casa materna fanno la loro prima comparsa nelle *Poesie dell'adolescenza e giovanili*, che aprono *Il canzoniere* definendone il paesaggio «originario». Per una sorta di attrazione di immagini la rappresentazione degli spazi qui si concentra sulla casa, che, come ha scritto Bachelard, è il luogo privilegiato attorno a cui si condensano i «valori di intimità»⁸. Con una complicazione: nelle poesie giovanili non compare una sola casa; le case dell'infanzia sono due e si caricano di significati e di valori opposti. Alla dimora materna si contrappone la casa della balia. L'antinomia delle dimore s'iscrive sotto il segno della scissione e costituisce una prima formalizzazione di quella condizione di ambivalenza che attraversa l'intera opera di Saba⁹. La gestione dello spazio nelle *Poesie dell'adolescenza e giovanili* obbedisce dunque ad una «legge di bipolarità»¹⁰ e struttura un campo di forze opposte e speculari: la contraddizione tra chiusura e apertura è l'asse portante del testo.

⁶ Ivi, p. 1093.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Edizioni Dedalo, 1999, p. 31.

⁹ Sui temi della scissione e dell'ambivalenza affettiva nell'opera di Saba cfr. Marina Paino, *La tentazione della leggerezza. Studio su Umberto Saba*, Firenze, Olschki, 2009, e Alessandro Cinquegrani, *Solitudine di Umberto Saba. Da «Ernesto» al «Canzoniere»*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 221-234.

¹⁰ Mario Lavagetto, *La gallina di Saba*, Torino, Einaudi, 1989², p. 116.

2. *Le finestre e il cielo*

Le poesie dell'adolescenza e giovanili tracciano quella che Debenedetti, in un saggio apparso nel 1928 su «*Solaria*», ha definito una «minuziosa carta del “Paese dei sentimenti”»¹¹. Nella loro scoperta imperfezione, le prime composizioni testimoniano la genesi e il graduale sviluppo di un percorso poetico e biografico: l’obiettivo di Saba è ordinare i testi del *Canzoniere* secondo un disegno cronologico, montandoli in una struttura narrativa che prenda le mosse dagli esordi poetici, facendo coincidere vita e scrittura. Lo scrittore assegna all’infanzia e all’adolescenza il valore di una dimensione privilegiata, in cui sono riconoscibili *in nuce* i segni delle predilezioni, dei traumi e della nevrosi che poi riappariranno in modo manifesto nella maturità. Poco importa se, nella loro acerbità, questi testi rischiano di apparire troppo ingenui, di far smarrire al lettore i consueti punti di riferimento e persino di insidiare la fedeltà al modello della forma “canzoniere”, che tradizionalmente, da Petrarca in poi, si apre con un componimento dal valore proemiale in cui si ricapitola *a posteriori* il senso di un’intera vicenda esistenziale e si condensano esemplarmente le caratteristiche dell’opera. *L’incipit* del *Canzoniere* di Saba risulta anomalo e straniante. «Mi sono chiesto spesso», scrive il poeta nel 1953 a proposito delle poesie adolescenziali, «quale sarebbe stata la sorte di queste poche poesie, se non ne avessi scritte altre. Sarebbero oggi comprensibili? Sarebbero ugualmente belle, là dove sono belle?» La sua risposta è netta: «Dubitò assai»¹². Le poesie risultano «belle» solo perché sono necessarie ad uno sviluppo, acquistano spessore in prospettiva, collocate in una sequenza più ampia. Come ha dimostrato Lavagetto, «vengono chiamate ad alte responsabilità: attraversate da linee molteplici, sono, nel loro insieme, il primo capitolo di una storia, promuovono immagini e temi destinati a svilupparsi, a fruttificare, a ripercuotersi in echi che si intrecciano e si fondono, acquistano, insieme ad una precisa tonalità simbolica, funzioni narrative»¹³.

I testi giovanili fissano i termini di una dialettica tra spazi contrapposti che attraversa l’intero *Canzoniere*: da una parte stanno gli ambienti del privato (la stanza e gli altri interni domestici) che sono i luoghi dell’i-

¹¹ Giacomo Debenedetti, *Per Saba, ancora*, in “*Solaria*”, III, 5, maggio 1928; poi in *Saggi critici*, Firenze, Edizioni di *Solaria*, 1929, p. 146.

¹² Umberto Saba, *Prefazione a Poesie dell’adolescenza*, 1953, in *Tutte le prose*, cit., p. 1150.

¹³ Lavagetto, *La gallina di Saba*, cit., p. 44.

solamento, della separatezza e della meditazione malinconica; dall'altra ci sono gli spazi esterni e i luoghi pubblici (come il negozio, l'osteria o il caffè), dove il poeta s'immerge nel flusso della «calda vita / di tutti» (*Il borgo*, vv. 28-29), appagando il suo bisogno di integrazione. I valori si possono invertire ma, quando accade, il capovolgimento è percepito alla stregua di un prodigo (è il caso della “paradisiaca” «casetta» della balia) o di una violazione (come vedremo analizzando *Il sogno di un coscritto*).

La sezione d'esordio si apre e si chiude sull'immagine del cielo, che salda in un'esibita circolarità la prima e l'ultima delle sedici poesie¹⁴. Il testo iniziale, *Ammonizione*, risale a «un'età poco più che infantile»¹⁵ ed è una poesia *en plein air*: l'io lirico guarda una nuvola rosa che veleggi nel cielo e poi sbiadisce fino a scomparire.

In *Storia e cronistoria del Canzoniere* Saba descrive la situazione concreta da cui nasce *Ammonizione*, esplicitando il punto di vista dell'io lirico, precisando l'angolatura e la posizione da cui l'enunciazione poetica prende la mosse: «è l'aurora; affacciato alla finestra della sua cameretta, il poeta vede un “bel nuvolo rosato” veleggiare nel cielo»¹⁶. La finestra è una soglia che distingue l'interno dall'esterno. Nell'opera di Saba la finestra non assume il significato di una barriera, bensì di un varco, di un osservatorio che si spalanca sull'esterno, offrendo la possibilità di un contatto non solo visivo ma profondo con il mondo. Le finestre delle *Poesie dell'adolescenza e giovanili* si affacciano sullo spazio vitale della città. Così in *La casa della mia nutrice*, sostando alla «finestra aprica» (v. 6), il poeta scopre «la città [...] popolosa» (v. 5); nel corso degli allegri giochi in cortile, rievocati in *Lettera ad un amico pianista studente al Conservatorio di...*, «alle finestre intorno si vedeva / affacciarsi la gente» (vv.7-8); in *A mamma al di là dell'«aperta / finestra»* (vv. 22-23) la via cittadina brulica di una folla allegra ed eterogenea di «donne» e «operai» (v. 24). «Io siedo alla finestra, e guardo»

¹⁴ Negli anni Saba riduce progressivamente il numero dei componimenti inclusi nelle *Poesie dell'adolescenza e giovanili*, fino a definire precisamente la selezione nell'edizione del *Canzoniere* del 1945, quando la sezione ospita in tutto sedici componimenti. Nell'analizzare qui le poesie ospitate nella prima sezione della raccolta si è scelto di concentrare l'attenzione solo sull'ultima lezione del *Canzoniere*, tenendo conto della disposizione dei componimenti per come viene strutturata dall'autore nell'edizione definitiva, senza ricostruire l'intero percorso variantistico. Per analizzare la complessa stratigrafia delle poesie adolescenziali e giovani, si rimanda al saggio di Marzia Minutelli, *L'arca di Saba: «i sereni animali che avvicinano a Dio»*, Firenze, Olschki, 2018, che ne ripercorre con attenzione i processi variantistici.

¹⁵ Umberto Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, in *Tutte le prose*, cit., p. 122.

¹⁶ *Ibidem*.

(v. 2), si legge ancora in *Meditazione*: dalla finestra della propria casa l’io lirico contempla le altre «molte / finestre delle grandi case folte / d’umile gente» (vv. 6-8). Una funzione analoga a quella della finestra è svolta anche dall’«uscio» della «pia dimora» (v. 17) presso cui indugia il «vecchio patriarca» di *La sera*, mentre ammira l’«estatica calma» (v. 23) del paesaggio. La finestra e l’uscio sono confini permeabili, attraverso i quali il “dentro” si contamina con il “fuori”.

In *Ammonizione* a dominare è il “fuori”: il riferimento al «ciel», menzionato nell’attacco leopardiano del testo («Che fa nel ciel sereno», v. 1), ritorna variato nell’epilogo («mai più vedrai d’intorno / gli amici e il patrio ciel», v. 16), con un’ inversione nella disposizione della coppia sostantivo-aggettivo che segnala un ripiegamento malinconico. La tensione alla leggerezza, espressa dai motivi del «ciel sereno» e del «bel nuvolo rosato» (v. 2), resta un’aspirazione inaccessibile; il dileguarsi della nuvoletta è un monito che prefigura un destino di consunzione e di morte.

Il cerchio si chiude nella poesia *Il sogno di un coscritto (L’osteria fuori porta)*, posta in *explicit* alla sezione. Come già in *Ammonizione*, anche qui l’ultima quartina, movimentata dalle inversioni e dagli spostamenti, è suggellata da un settenario che culmina nel riferimento al «cielo»:

Né si squarcìo quel velo,
né a vivere tornai di questa mia
vita, prima che fredda nella via
fosse la notte e in cielo.
(vv. 33-36)

«Cielo» è, dunque, la parola-chiave che mette fine al testo e all’intero gruppo di poesie. Del resto la struttura circolare, in cui la conclusione dialoga con l’inizio, è un principio costruttivo che ricorre in molte sezioni del *Canzoniere*. La circolarità non è mai perfetta, ma si realizza a costo di uno scarto. *Il sogno di un coscritto (L’osteria fuori porta)* segna un avanzamento e si proietta verso la sezione successiva: com’è noto, prelude ai *Versi militari*¹⁷. Il presagio luttuoso formulato dalla nuvoletta in *Ammo-*

¹⁷ Per ripercorrere la complessa vicenda redazionale della poesia e il rapporto che intrattiene con l’omonimo racconto in forma di lettera alla figlia Linuccia, steso da Saba tra il maggio e il giugno 1957, si rileggia quanto scrive Mario Lavagetto in *La gallina di Saba*, cit., pp. 60 ss. Un’analisi che invece riepiloga nel dettaglio la storia delle differenti collocazioni editoriali e l’itinerario variantistico della poesia è fornita, tra gli altri, da Cosimo Cucinotta, in *Le parole ritrovate. Itinerari testuali del primo Saba*, Cosenza, Pellegrini, 2005, pp. 67-84.

nizione trova qui un inveramento e si converte in una condanna all'esclusione. Questa poesia-apologo drammatizza infatti una condizione di estraneità non riscattabile: il poeta immagina di trovarsi in «un'antica / osteria fuori porta» (vv. 10-11) circondato dai suoi «nuovi compagni», quando ad un tratto «un'ombra» (v. 15) lo turba. Un assillo angoscioso («nella mente fitta / solo un'idea», vv. 29-30), che proviene dalla sua «vita lontana» (v. 16), lo isola dagli altri: forse è il timore che sia passata l'ora «della ritirata» (v. 32), forse è un'altra ansia più profonda e antica. In ogni caso l'illusione di partecipare gioiosamente alla vita collettiva s'infrange contro l'irrevocabilità di un destino di diversità e solitudine. Il senso di distonia è tanto più lacerante, perché incongruo rispetto al luogo e alla situazione: l'«osteria fuori porta» è uno spazio «affollato» (v. 23) e vitale, in cui l'io avrebbe la possibilità di aprirsi agli altri, di mescolarsi con il mondo e di aderire alla concretezza del reale. Invece il soggetto rinuncia suo malgrado all'occasione di felicità. Il testo richiama l'attenzione del lettore sull'annullamento del motivo vitale e sul trionfo dell'inerzia, dell'indifferenza («triste no, non allegro», v. 28) e dell'oscurità: «prima che fredda nella via / fosse la notte e in notte» (vv. 35-36).

Le poesie dell'adolescenza e giovanili, nella loro disposizione definitiva, scandiscono dunque un itinerario che conduce dalla solitudine dell'infanzia all'isolamento della giovinezza, dall'aurora di *Ammonizione* alla notte di *Il sogno di un coscritto* (*L'osteria fuori porta*), da un paesaggio tutto letterario, punteggiato di «nuvolette» leopardiane¹⁸ e di cieli sereni che scolorano, alla concretezza di un'affollata osteria fuori porta.

Ogni tappa di questo percorso ha per Saba una rilevanza cruciale. L'identità psicologica dell'individuo si costruisce nei primi anni di vita: di conseguenza tutte le volte che andrà in cerca delle ragioni profonde della sua opera e della sua esistenza, Saba ritornerà ad interrogare le *Poesie dell'adolescenza e giovanili*, le sole di cui, da anziano, ami ritrovare nella sua memoria qualche verso: «Di tutte le poesie che ho scritto», afferma nel 1953, «le sole che mi ripeto qualche volta tra me e me, che non mi danno insomma nessuna ragione di pentimento o di lutto sono quelle composte fra i 17 e i 19 anni»¹⁹.

¹⁸ Com'è noto, l'immagine della «nuvoletta» che si dilegua è recuperata da Leopardi e in particolare dai versi 36-38 di *Sopra un bassorilievo antico sepolcrale, dove una giovane morta è rappresentata in atto di partire, accomiatandosi dai suoi*: «come vapore in nuvoletta accolto / sotto forme fugaci all'orizzonte, / dileguarsi così quasi non sorta».

¹⁹ Umberto Saba, *Prefazione a Poesie dell'adolescenza*, 1953, in *Tutte le prose*, cit., p. 1147.

3. «*La casa della mia nutrice*»

A fronte della costanza con cui, edizione dopo edizione, Saba sceglie sempre di aprire *Il canzoniere* con *Le poesie dell'adolescenza e giovanili*, continui e innumerevoli sono i ritocchi, le varianti, gli aggiustamenti, le sostituzioni che si accumulano negli anni su questa sezione. Per tutta la vita Saba sottopone i testi ad una revisione ininterrotta con l'obiettivo dichiarato di risalire alla loro forma originale, facendosi «restauratore» e «archeologo»²⁰ di se stesso. Sebbene l'intento di restaurare l'antico talvolta ceda il passo al desiderio di fornirne una versione dei testi rielaborata, meno imperfetta (e, quindi, in qualche modo «falsificata», meno aderente al «vero»), l'ossessione e l'accanimento duraturo sulle *Poesie dell'adolescenza* testimoniano una scelta di fondo. Il cuore segreto del *Canzoniere* è lì, nelle figure e nei luoghi che popolano le prime poesie.

Figure e luoghi nascono contestualmente o, più di frequente, gli spazi emergono *prima* delle figure, che prendono corpo e sostanza dallo sfondo. Così, ad esempio, gli elementi della geografia simbolica legata alla prima infanzia precedono l'ingresso in scena vero e proprio del personaggio della balia e, allo stesso tempo, concorrono a caratterizzarlo. La casa della balia fa la sua apparizione già nella seconda poesia, intitolata appunto *La casa della mia nutrice*. Lo spazio descritto è quasi un'«estensione metonimica»²¹ della donna, che però di fatto resta assente sulla pagina:

²⁰ Ivi, p. 1148.

²¹ Elio Gioanola, *Saba: la «madre» e l'ombra di Oreste*, in *Psicanalisi e interpretazione letteraria*, Milano, Jaca Book, 2005, p. 208. La «relazione metonimica» tra le immagini della donna e della casa è stata studiata da Weiss nel libro *Elementi di psicanalisi* del 1932, la cui pubblicazione è dunque successiva alla terapia psicanalitica cui Saba si sottopone dal 1929 al 1931. Nel testo di Weiss il lettore della poesia sabiana s'imbatte in un brano di cui non tarda a cogliere l'importanza: «Un altro mio paziente colse, si può dire, sul fatto il passaggio fra l'immagine donna e l'immagine casa. Egli pensava ad una donna, quando fu colto (come egli stesso si espresse) da un principio di «dolce sonnolenza». A un tratto e senza sensibile trapasso la donna era divenuta una cassetta adagiata tra il verde della collina. Egli provava per quella cassetta lo stesso affetto che sentiva per la donna» (Edoardo Weiss, *Elementi di psicanalisi*, a cura di A. M. Accerboni Pavanello, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, p. 35). Per una messa a fuoco della rilevanza di questo passo, cfr. Ferdinando Pappalardo, *Il patto con Narciso. Poesia, malattia e psicanalisi nel «Canzoniere» di Saba*, in *Clericus vagans. Saggi sulla letteratura italiana del Novecento*, Roma, Aracne, 2014, pp. 79-104, e Jacopo Galavotti, *Saba tra Orfeo e Pery: l'«ultimo bellissimo verso» di Ceneri*, in *L'ultimo Umberto Saba: poesie e prose*, a cura di J. Galavotti, A. Girardi, A. Soldani, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, p. 19.

La casa della mia nutrice posa
tacita in faccia alla Cappella antica,
ed al basso riguarda, e par pensosa,
da una collina alle caprette amica.

La città dove nacqui popolosa
scopri da lei per la finestra aprica;
anche hai la vista del mar diletiosa
e di campagne grata alla fatica.

Qui – mi sovviene – nell’età primiera,
del vecchio camposanto fra le croci,
giocavo ignaro sul far della sera.

A Dio innalzavo l’anima serena;
e dalla casa un suon di care voci
mi giungeva, e l’odore della cena.

«Lei» (v. 6), la casa antropomorfizzata, è il centro di un paesaggio che racchiude in sé tutti gli altri spazi di un’infanzia felice ritrovata nel ricordo. Qui Saba fonda un “mito” permanente che viene assunto e amorosamente coltivato in tutto *Il canzoniere*, fino a costituire, come nota Scaffai, «una realtà alternativa», e – si potrebbe aggiungere – compensativa, «che persiste in una sorta di presente assoluto»²². La «Cappella antica», la «collina alle caprette amica», la finestra che abbraccia la «vista del mar diletosa», la campagna, il «vecchio camposanto» e, rispettivamente evidenziate in posizione iniziale nelle due quartine, «la casa» e «la città»: nel giro di soli 14 versi sono enucleati gli scenari dell’infanzia più cara e più remota. I dettagli che compongono il quadro dei «verdi paradisi dell’infanzia»²³ si arricchiscono di nuove sfumature nei componenti successivi delle *Poesie dell’adolescenza e giovanili*: l’«amata casa» e la «collina» sono di nuovo descritte in *Da un colle*, mentre in *La cappella chiusa* ritornano le immagini della cappella, del cimitero, del prato in cui «bruca una capra l’erba» (v. 17), dell’«erta amica alla mia infanzia» (v. 28). Tutte le rappresentazioni dei luoghi dell’infanzia, che da qui in avanti riappariranno nell’opera di Saba, sono variazioni di quell’unico paesaggio “perduto” delineato in *La casa della mia nutrice*. È questo sonetto a definirne, una volta per tutte, la caratterizzazione di fondo.

La poesia ha una scansione eccezionalmente nitida e compatta, in cui ogni strofa termina con un limite sintattico netto, che coincide con

²² Niccolò Scaffai, *Introduzione*, in Umberto Saba, *Poesie scelte (da Giovanni Giudici)*, Milano, Mondadori, 2018, p. VI.

²³ Umberto Saba, *Tre poesie alla mia balia*, in *Il canzoniere*, cit., p. 389.

la fine di un periodo. La sintassi paratattica e l'utilizzo di un lessico quotidiano, impreziosito da pochi arcaismi («apriva», v. 6), contribuiscono a sottolinearne l'andamento narrativo. La prima quartina descrive la posizione della casa che sorge sopra una collina, «in faccia alla Cappella antica». In questi versi la casa acquista la consistenza di un vero e proprio personaggio, e quasi di un doppio del poeta: è «tacita» e «pensosa», si adagia e riposa sul colle, rimira il panorama che si estende «al basso». Fa sua una postura che nelle *Poesie dell'adolescenza e giovanili* è tipica del soggetto lirico: in più circostanze anche il personaggio del poeta si rappresenta «pensoso»²⁴, mentre sosta e riflette, guardando dall'alto il paesaggio sottostante²⁵. L'uso del diminutivo «caprette» al verso v. 4 restituisce il senso dell'intimità e dell'immediatezza affettuosa che caratterizza il rapporto tra il poeta e la natura circostante. Tra la casa e l'esterno si stabilisce infatti una perfetta continuità. La casa della balia è un rifugio intimo, immerso e integrato nel paesaggio. Un «cantuccio» che s'incontra con il mondo. È il luogo «sacro» e familiare del «ricordo-sogno»²⁶. Il verbo «riguarda» (v. 3), introdotto dal prefisso «-ri», l'uso insistito del presente, il ricorrere dell'aggettivo «antica», il senso diffuso di quiete e di immobilità: tutti questi elementi indicano inequivocabilmente il ritorno ad una condizione pregressa, ad uno spazio mitico, ad un tempo senza durata in cui la cronologia ha un valore relativo e reversibile.

Nella seconda quartina cambia il punto d'osservazione e la prospettiva si allarga. Ora il mondo è visto dalla finestra della casa, e lo sguardo del lettore si spinge fino all'orizzonte: compaiono la città, il mare, le campagne. Il quadro si fa più mosso. Al presente senza tempo della prima strofa dapprima si sostituisce la perentorietà storica del passato remoto del verso 5 («nacqui»); quindi la scena torna dal passato al presente e lo scrittore si rivolge con il «tu» a un interlocutore, che coincide con il lettore ma è anche un doppio di sé.

Il presente che riappare nell'inciso del verso 9 («Qui – mi sovviene →») ha una funzione diversa dal presente dei versi precedenti, perché si riferisce al momento di composizione della poesia, quando riaffiora

²⁴ Si rileggia, tra gli altri possibili esempi, l'*incipit* petrarchesco di *Nella sera della domenica di Pasqua*: «Solo e pensoso» (v. 1).

²⁵ Cfr.: «Ed io sosto, ed un poco / anche qui siedo, e guardo» (*La cappella chiusa*, vv. 18-19); «Io siedo alla finestra, e guardo» (*Meditazione*, v. 2).

²⁶ Si veda quanto scrive, in altro contesto, Bachelard parlando del tema letterario della «casa onirica, una casa del ricordo-sogno», in virtù della quale «l'infanzia resta viva in noi e poeticamente utile» (Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 44).

la memoria del luogo dimenticato. Come si legge nella *Prefazione* del 1953 alle *Poesie dell'adolescenza*, le ultime due strofe nascono infatti dalla rielaborazione di un ricordo antico, che però il poeta giudica «falso» e «inesatto»: l'immagine «di un fanciullo inginocchiato a pregare fra le croci di un vecchio cimitero»²⁷. Poi «tolsi la preghiera, e la sostituii col gioco»²⁸, aggiunge Saba, riferendosi ad una «seconda ricostruzione» della poesia, effettuata nel 1944. La posta in gioco è alta, e non riguarda semplicemente la riuscita di un singolo testo: ripristinare le parole dimenticate equivale a riacciuffare ciò che è vitale ed è morto, a riesumare una parte di sé perduta. E nelle terzine l'infanzia risorge. S'impone la dimensione atemporale dell'imperfetto durativo e il poeta mette in scena il personaggio di sé bambino, contraddistinto da una vitalità serena e innocente («giocavo ignaro», v. 11), animato da una sorta di purezza creaturale («A Dio innalzavo l'anima serena», v. 12). La casa si popola ora delle voci e dell'operosità domestica di chi la abita: «e dalla casa un suon di care voci / mi giungeva, e l'odor della cena» (vv. 13-14).

4. *Tutto in un punto*

Il tema della casa della balia, la dimora primigenia che esisteva nel tempo arcaico dell'infanzia, si espande nelle sezioni successive del *Canzoniere* disegnando una costellazione di immagini che si distribuisce in modo funzionale fino a comporre una lunga storia. La parte iniziale di questa storia culmina nella sezione *Cuor morituro*, e qui ci limiteremo a ripercorrerne il primo tratto, analizzandone gli snodi più significativi.

Gli elementi portanti della narrazione dell'infanzia felice riaffiorano nella «poesia centrale di *Trieste e una donna*»²⁹, *Tre vie*, e in particolare nella descrizione di Via del Monte, la «via dei santi affetti» (v. 35) in cui, al numero 15, abitava Peppa Gabrovich:

²⁷ Umberto Saba, *Prefazione a Poesie dell'adolescenza*, 1953, in *Tutte le prose*, cit., p. 1148. Per comprendere la centralità che Saba assegna alla poesia *La casa della mia nutrice*, basta rileggere questa *Prefazione* del 1953 alle *Poesie dell'adolescenza*, in cui lo scrittore ormai anziano ripercorre passo passo la lunga vicenda compositiva del testo, per dimostrare che la logica delle varianti obbedisce all'intento di ricostruirne la forma originaria.

²⁸ Ivi, p. 1149.

²⁹ Umberto Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, in *Tutte le prose*, cit., p. 154.

A Trieste ove son tristezze molte,
e bellezze di cielo e di contrada,
c'è un'erta che si chiama Via del Monte.
Incomincia con una sinagoga,
e termina ad un chiostro; a mezza strada
ha una cappella; indi 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.
Pure, a fianco dell'erta, è un camposanto
abbandonato, ove nessun mortorio
entra, non si sotterra più, per quanto
io mi ricordi: il vecchio cimitero
degli ebrei, così caro al mio pensiero,
se vi penso ai miei vecchi, dopo tanto
penare e mercatare, là sepolti,
simili tutti d'animo e di volti.
(*Tre vie*, vv. 20-34)

La cappella, il camposanto, l'«erta», il prato, il mare in lontananza: i luoghi passati in rassegna sono gli stessi del sonetto del 1901. Con un'eccezione eclatante: non viene nominata la casa della nutrice. Saba oblitera un dato cruciale. La «parallissi»³⁰ è significativa, e l'omissione verrà colmata a tempo debito, quando Saba ricaverà dalla psicanalisi una lente diagnostica con cui esplorare la «verità che giace al fondo» (*Amai*, v. 5).

Lavagetto ha dimostrato che Saba conosceva gli scritti di Freud già nel 1925³¹. L'incontro con la psicanalisi è determinante. Tra il 1925 e il 1930, lavorando alle poesie di *Cuor morituro*, il poeta ritorna a confrontarsi in modo più consapevole con il grande tema dell'infanzia. Il primo testo di *Cuor morituro*, *Sonetto di paradiso*, dialoga a distanza con *La casa della mia nutrice*. Entrambi sono sonetti: l'identità della forma metrica è la spia di una corrispondenza ben più profonda, sicché le quartine di *Sonetto di paradiso* possono considerarsi una sorta di riscrittura sintetica della poesia più antica.

³⁰ Il termine «parallissi» è ripreso da Genette, che lo impiega per definire «un genere d'ellissi laterale», per cui la narrazione elide volutamente «un elemento costitutivo della situazione, in un periodo teoricamente coperto dal racconto» (Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 2003, p. 100).

³¹ Mario Lavagetto, *L'altro Saba*, in Umberto Saba, *Tutte le prose*, cit., p. XXVI.

Mi viene in sogno una bianca casetta,
sull'erto colle, dentro un'aria affatto
tranquilla; e il verde del colle è compatto
e solitario, e l'ora è benedetta.

Mi viene in sogno una dolce capretta,
che mi sta presso, e mi sogguarda in atto
placido umano, quasi un muto patto
ne legasse. Poi pasce ancor l'erbetta.

Volge il sole al tramonto; un luccichio
cava dai vetri, un dorato splendore,
della casetta su in alto romita.

E tutto il dolce che c'è nella vita
in quel sol punto, in quel solo fulgore
s'era congiunto, in quell'ultimo addio.

La «casetta» («quella forse della sua nutrice», commenta Saba)³², l'«erto colle», la «capretta» sono le ombre di un passato che riemerge, come «in sogno», «in quel sol punto». Attraverso la mediazione della grande tradizione letteraria, che viene citata in modo diffuso, mirato e strategico, Saba riporta a galla le schegge di una iperbolica mitologia personale. I luoghi dell'infanzia conservano l'incanto del «paradiso»: non è un caso che questo testo avrebbe dovuto far parte di un ciclo di quindici sonetti, speculare al ciclo della sezione *Autobiografia*, e intitolato *Il Paradiso* o *Il mio Paradiso*³³. Ma la stesura va avanti «assai lentamente» e infine il progetto naufraga, perché - si sa - «il paradiso è un posto dove chi vive può andarci assai di raro»³⁴.

Eppure Saba non si arrende e torna ad affrontare il tema dell'infanzia «paradisiaca» nella poesia che definisce, se non la più bella di *Cuor morituro*, «quella in cui, a preferenza di qualunque altra, egli ha più completamente espresso il proprio mondo», una «poesia difficile, anche e soprattutto, per motivi esteriori alla poesia stessa»³⁵. Si tratta del trittico in tre movimenti *La casa della mia nutrice*, il cui titolo ricorda alla lettera quello del secondo testo delle *Poesie dell'adolescenza*

³² Umberto Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, in *Tutte le prose*, cit., p. 220.

³³ Ivi, p. 220.

³⁴ Umberto Saba, lettera a Soffici del 9 dicembre 1923, in Aglaia Paoletti, *Gli anni del Canzoniere (1922-1924)*, in «Nuova Antologia», CXXVI (1991), 2180, p. 219.

³⁵ Umberto Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, in *Tutte le prose*, cit., p. 224.

e giovanili. «Nessun altro che Saba avrebbe potuto scriverla», si legge ancora in *Storia e cronistoria del Canzoniere*³⁶. Solo Saba, del resto, poteva avventurarsi in un’impresa tanto ambiziosa quanto insidiosa. Il testo ricapitola temi, luoghi e figure delle poesie adolescenziali, assemblandoli attraverso il montaggio di continue autocitazioni e il reimpiego di materiali precedenti. Così il poeta condensa vertiginosamente in una narrazione unica il racconto prima frammentato del suo privato paradiso infantile. In nome dell’«onestà» e dall’assoluta aderenza ad una verità interiore, con i detriti di quel passato lontano Saba costruisce una storia inattendibile, che ai suoi occhi ha però il pregio di essere unica e coerente. A prezzo di qualche forzatura tutto ritorna e tutto si tiene: la «casina» (I, v. 4) «ridente» (I, v. 3), «cara» (I, v. 22), «amata» (I, v. 22), «immaginata a lungo come un mito» (I, v. 1), la «Cappella antica» (I, v. 6), la «finestra aprica» (I, v. 7), il riferimento al «paradiso» (I, v. 8), gli «odori di cena» (I, v. 10), «Glauco» (il giovanissimo protagonista dell’omonima poesia giovanile che qui viene introdotto a partire dall’*incipit* del secondo movimento), la «nuvoletta infuocata» (II, v. 55) che «all’alba scolora» (II, v. 56), il «mar natio» (II, v. 66), l’«erta / alle caprette amica» (II, vv. 73-74) che «stava in faccia all’antica / Cappella, e giù mirava» (II, vv. 75-76), e ancora il personaggio del poeta fanciullo, malinconico e meditabondo, e, nel terzo movimento, la balia e suo marito. «Oggi che ai giorni mesti / torno dell’età prima», si legge nella conclusione del secondo movimento, «l’unità sublima / tutto ciò che era disperso» (II, vv. 93-96).

Nella sua complessa articolazione narrativa *La casa della mia nutrice* insegue un tempo e uno spazio perduti, che si svelano attraverso il recupero del formulario dell’«età prima». Questo «minuscolo romanzo» che, come scrive Debenedetti, «Saba inventa per connettere le sue diverse commemorazioni»³⁷, ha però qualcosa di imperfetto e di monco. Non c’è traccia della deuteragonista della storia: manca il personaggio della madre.

5. La madre nella «casa deserta»

Facciamo un passo indietro, e ritorniamo alle origini. Nelle *Poesie dell’adolescenza e giovanili* le rappresentazioni della casa della balia

³⁶ *Ibidem*. È significativo che, come epigrafe a *Storia e cronistoria del Canzoniere*, Saba scelga questi versi tratti dalla poesia *La casa della mia nutrice* di *Cuor morituro*: «S’io non lo so, non lo saprebbe alcuno / oggi nel mondo dire».

³⁷ Debenedetti, *Per Saba, ancora*, cit., p. 152.

convivono con una catena di apparizioni di segno opposto. Le immagini degli spazi domestici si articolano in due serie continue, giustaposte e parallele, ma antitetiche. Da una parte stanno le poesie che svolgono il tema del paesaggio della prima infanzia, legato al ricordo della casa della balia; dall'altra ci sono i testi ambientati nella «casa materna».

Questa seconda serie si sviluppa attraverso tre punti di svolta. Gli spazi «materni» sono rappresentati con tagli e modalità differenti in *Lettera ad un amico pianista studente al Conservatorio di...*, in *Sonetto di primavera* e nella poesia *A mamma*. In *Lettera ad un amico pianista studente al Conservatorio di...* sono evocati gli spazi esterni della casa. La struttura coesa e circolare del componimento è scandita dal duplice ritorno dell'immagine del «cortile / della casa materna» (vv. 3-4 e 59-60), che riallaccia la prima strofa all'ultima. In *Sonetto di primavera*, invece, la stessa casa è rappresentata dall'interno. Mentre «fuori» la città sorride al «sol di primavera» (v. 2), il personaggio del poeta adolescente piange recluso nella sua «stanza» (v. 8), seduto sul «letticciolo» (v. 9), e intanto ascolta la voce di sua madre «appressarsi e poi morire» (v. 13). Ma è nella poesia *A mamma* che Saba restituisce al lettore il ritratto più compiuto dell'universo materno. Il componimento ha l'andamento di una lunga litania scandita dalle fitte invocazioni rivolte dal figlio alla «mamma». In *Storia e cronistoria del Canzoniere* lo scrittore spiega:

Essa [*A mamma*] rimane ugualmente la prima poesia nella quale Saba abbia tentato di esprimere interamente (ed in parte anche espresso) il proprio mondo.

Infinte sono le varianti che di questa poesia egli ci offre³⁸. Per venti, per trenta, per più anni, essa fu come una fissazione. Saba sentiva di aver detto qualcosa di fondamentale, qualcosa che, da lui, non poteva non essere detta, ma di averla detta, almeno in parte, male. Quindi i continui ritocchi. [...] Comunque, se è ancora possibile correggere finché dura lo stato d'animo - la costellazione - sotto la quale una poesia è nata, come farlo quando tutto, in noi e fuori di noi è mutato³⁹?

Se la casa della balia è il luogo dell'incontro con il mondo esterno, la casa materna è contraddistinta dalla chiusura e dalla solitudine. È una

³⁸ Per un'analisi della storia delle varianti di *A mamma*, cfr. Alessandra Giappi, *La parabola di un testo. «A mamma»*, in «Rivista di letteratura italiana», 2008, 1, pp. 195-198.

³⁹ Umberto Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, in *Tutte le prose*, cit., p. 129.

prigione. L'«idolo silenzioso»⁴⁰ che abita questo spazio claustrale è la madre, sola e divisa dal mondo «come sugli ultimi mari i naviganti, / dentro l'orride celle i prigionieri» (*A mamma*, vv. 109-110). La «costellazione» materna nasce dunque all'insegna della solitudine, del pianto («tu piangi», v. 50; «lacrimi», v. 52; «una sola / lacrima», vv. 60-61; «incerto fra il riso e il pianto il ciglio / tuo», vv. 94-95), del silenzio («la tua bocca muta», v. 74), dell'«indicibile angoscia» (v. 80), del senso di vuoto (la casa è «deserta», come si legge ai versi 21, 22 e 51), della «malinconia» (il termine ritorna ai versi 2, 18 e 102). La malinconia ha uno statuto plurimo: al tedium di un pomeriggio domenicale si affiancano la malinconia dell'io lirico, relegato lontano da casa, e il «male» che «strugge» (v. 100) la madre.

L'impianto narrativo è orientato attorno a poli antitetici. Una prima dicotomia riguarda la posizione dei due personaggi: la madre è nella casa, il figlio è «in un ambiente non suo»⁴¹. Inoltre il piano spaziale è attraversato da una opposizione verticale tra alto e basso, e da una contraddizione orizzontale tra interno ed esterno: la madre, chiusa in casa, guarda dall'alto di una finestra la folla che si raccoglie giù per strada nel «giorno di festa» (v. 9), per poi sciamare via quando scende il buio. Il punto di contatto tra «dentro» e «fuori» è la finestra che però, all'arrivo della notte, viene chiusa («non più aperta / finestra», vv. 52-53), quasi a sancire la condizione contratta di isolamento e di non-vita in cui si trincera la madre.

Anche l'asse del tempo ha un andamento frastagliato. Il tempo del racconto poetico avanza in modo lineare: dal pomeriggio si giunge alla sera, e poi alla notte «dolce» (v. 55), «insonne» (v. 56), «gelida» (v. 56), che si addensa fino a oscurare il mondo intero («Ad ogni tocco più verso la notte / è roteato il mondo», vv. 57-58). Questa progressione cronologica è però lacerata dall'irrompere dei ricordi di un tempo che «fu» («Mamma, un tempo ci fu», v. 59; «Mamma, un tempo fu ancora», v. 72; «Mamma, il tempo fu», v. 83) e dall'ansia del futuro («e il tempo fugge», v. 96; «Mamma, il tempo che fugge / t'ansia», vv. 97-98; «Mamma, il tempo che fugge / cure con cure alterna», vv. 116-117). Il tempo esistenziale è anch'esso doppio: la fuggevolezza dell'*hic et nunc* (l'«oggi» festivo del verso 8) è contraddetta dalla immobilità di una vita monotona, intrappolata nel dolore, estranea al flusso della «vita bella» (v. 119) e all'allegria della folla cittadina.

⁴⁰ Lavagetto, *La gallina di Saba*, cit., p. 137.

⁴¹ Umberto Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, in *Tutte le prose*, cit., p. 130.

6. Apparizioni ed epifanie dei luoghi

La cifra costitutiva del *Canzoniere* è quella autobiografica. *Il canzoniere* viene presentato dall'autore come la «storia di una vita»⁴². A contare per Saba sono soprattutto le ripercussioni che i fatti, i luoghi, gli incontri hanno prodotto sulla sua psiche. Spesso queste ripercussioni non sono immediatamente percepibili, ma si definiscono e si chiariscono nel tempo.

Il canzoniere, dunque, impone una lettura lineare e progressiva. È esplicitamente costruito come un «romanzo psicologico» con un'architettura narrativa. Per comprenderne a fondo il significato, il lettore è obbligato a ripercorrerne passo passo l'intero svolgimento, tramato di echi, di rimandi interni, di simmetrie tra una poesia e l'altra. In questa struttura coesa nessuna poesia è irrilevante: i singoli componimenti, anche quelli giovanili e meno riusciti, svolgono una precisa funzione nel disegno complessivo.

La casa della balia e la casa materna fanno la loro prima apparizione nelle *Poesie dell'adolescenza e giovanili*; poi ritornano più avanti in alcuni snodi nevralgici del *Canzoniere*. I valori associati alle case abitate nell'infanzia e nell'adolescenza acquistano densità e spessore solo nel loro ripresentarsi poesia dopo poesia. La modalità di rappresentazione dei luoghi resta sempre pressoché identica anche a distanza di anni, ma il loro significato si rivela via via. In particolare i luoghi dell'infanzia vissuta con la balia assumono una nuova rilevanza in *Cuor morituro*, in concomitanza con il progressivo avvicinamento di Saba alla psicanalisi. Il poeta interroga il passato, vi ricerca una verità segreta, convinto che il suo destino sia legato a quella casa perduta. I luoghi descritti nei primi componimenti, una volta riproposti sulla pagina e riguardati dalla prospettiva del poeta adulto, acquistano la valenza di epifanie⁴³. Ogni spazio appartiene all'esperienza vissuta e tuttavia, nel suo ripresentarsi, allude e insieme ricorda al lettore qualcosa che è già stato detto una volta. Il suo significato è il bagliore di un riflesso che filtra dal passato, da ciò che esisteva nel tempo dell'infanzia.

⁴² Cfr. ivi, p. 325.

⁴³ Qui, per ovvie ragioni di spazio, si accenna soltanto a una questione molto complessa, che meriterebbe una trattazione assai più ampia, relativa al valore di rivelazione e di epifania che Saba nel *Canzoniere* assegna alle immagini e ai ricordi del «tempo perduto».

Eppure, ancora all'altezza di *Cuor morituro*, la storia che Saba racconta ha un punto opaco. C'è un "anello che non tiene". Il mondo «ridente» della balia e quello «deserto» della madre non s'incontrano mai. Ma intanto Saba ha intrapreso la cura con Weiss. Ri emerge allora quel nodo mancante, la narrazione del *Canzoniere* si riavvolge su se stessa e per il lettore si prepara un "colpo di scena". E sono *Le tre poesie alla mia balia*.

