

Mattia Acetoso

Ernesto e la teatralità musicale della memoria

Con *Ernesto* (1975), Umberto Saba rievoca alcuni episodi-chiave della propria adolescenza, esplorando al contempo le origini della sua passione per la poesia. Questo saggio esamina le ascendenze musicali e teatrali di questo breve romanzo di formazione. L'autore evidenzia l'impatto che musica e teatro ebbero sull'immaginazione e sulla produzione creativa di Saba, interpretando l'ultimo capitolo del romanzo come la messa in scena dell'incontro con la poesia e la nascita del dono poetico all'insegna della musica.

With Ernesto (1975), Umberto Saba recalls some key episodes of his own adolescence, while simultaneously exploring the origins of his passion for poetry. This essay examines the musical and theatrical influences of this short coming of age novel. The author highlights the impact that music and theater had on Saba's imagination and creative production, interpreting the novel's final chapter as the dramatization of the poet's encounter with poetry and the birth of his poetic gift, made possible by music.

1. Origini musicali

Al termine della sua vita, gravato da enormi difficoltà, Umberto Saba concentra i suoi sforzi su un'insolita opera letteraria, un romanzo breve su cui lavora nel corso di una manciata di anni. Ancora incompiuto all'epoca della morte del poeta, *Ernesto* viene pubblicato postumo grazie allo sforzo editoriale di Linuccia Saba nel 1975.¹ Un episodio inconsueto all'interno dell'opera sabiana, questo testo presenta ad oggi numerose sfide interpretative. La critica si è a lungo soffermata sugli aspetti autobiografici, mettendo in particolare evidenza il tema omoerotico che viene esplorato nella prima parte del romanzo.² In questo saggio ci si concentrerà invece sui riferimenti musicali e teatrali del quinto e ultimo capitolo, nel contesto più ampio degli studi del rapporto tra poesia del

¹ Umberto Saba, *Ernesto*, Torino, Einaudi, 1975. In questo saggio si fa riferimento per le citazioni all'edizione curata da Maria Antonietta Grignani (Torino, Einaudi, 1995). Per una storia del testo cfr. il saggio di Grignani *Storia di «Ernesto»*, in *ivi*, pp. 131-145 e la sua "nota filologica" in *ivi*, pp. 147-156. Per un ulteriore studio filologico del testo cfr. Mario Lavagetto, *Ernesto* in Umberto Saba, *Tutte le prose*, a cura di Arrigo Starà, Milano, Mondadori, 2001, pp. 1292-1305. Tra i contributi più recenti sulla storia del testo cfr. Alessandro Cinquegrani, *L'officina di Ernesto*, in «Rivista di letteratura italiana», XXVI, 2-3, 2008, pp. 406-410.

² Cfr. Stefano Carrai, *Saba*, Roma, Salerno Editrice, 2017, pp. 257-268. Per una lettura di *Ernesto* come romanzo di formazione cfr. Laura Mancinelli, *Ernesto nell'ottica del "Bildungsroman"*, in Umberto Saba, *Trieste e la cultura mitteleuropea. Atti del convegno*, Milano, Mondadori, 1986, pp. 217-224. Per la tematica omoerotica cfr. Pietro Frassica, *Gli 'alleati' di Saba*, «Rivista di letteratura italiana», XXVI, 1, 2008, pp. 55-63.

Novecento italiano e melodramma. Questa chiave di lettura offre la possibilità di comprendere alcuni obiettivi dell'ultima stagione della poesia di Saba, non altrimenti evidenti attraverso uno studio della sola opera poetica. In particolare, si tenterà di spiegare attraverso quali modalità Saba rivive e rivisita in *Ernesto* la nascita della sua vocazione poetica.

Come è noto, Saba amava enormemente l'opera e i libretti d'opera. Numerosi elementi testuali – citazioni, misure versali, tentativi di riprodurre in poesia forme e formule musicali – attraversano il corpus poetico sabiano per intero. Non si tratta soltanto di un'influenza testuale, ma anche e soprattutto tematica, filosofica e teorica.³ Saba, ad esempio, identifica nella musica di Verdi un simbolo di italianità.⁴ Attraverso i numerosi riferimenti ai libretti e alle opere di questo compositore, Saba esprime il proprio desiderio di affermare la propria appartenenza alla tradizione culturale italiana. Nel tentativo di riprodurre forme musicali in poesia, come fughe e duetti, Saba mette in scena i propri conflitti interiori, ricercando un equilibrio formale tra voci e personaggi in opposizione tra loro, come possiamo verificare in numerose sezioni del *Canzoniere*, da *Trieste e una donna* a *Preludio e fughe*. In ultima istanza, l'utilizzo di tropi operistici e melodrammatici diventa fondamentale per Saba nella rappresentazione dell'erotico. È possibile evidenziare un simile utilizzo di elementi musicali in *Ernesto*.

Nella sua ultima stagione Saba esprime una prospettiva chiaramente autoreferenziale, in particolare nelle sue prove in prosa: *Scorciatoie e raccontini* (1946) e *Storia e cronistoria del Canzoniere* (1948) sono gli esempi più evidenti di tale approccio, attraverso cui il poeta riflette attivamente sul proprio percorso artistico e biografico. *Ernesto* partecipa al medesimo sforzo di riflessione e analisi, consentendo a Saba di indagare le origini e la natura della propria vocazione poetica. Grazie a questo percorso a ritroso, il poeta ritrova con il suo romanzo una musicalità che sembrava in parte persa nella sua stagione più matura, dimostrando fino a che punto immagini musicali e riferimenti all'opera abbiano sempre influenzato la sua officina poetica. Questo tipo di analisi consente di comprendere *Ernesto* non soltanto come un romanzo di formazione, bensì come la messa in scena della nascita del dono poetico, immortalato come l'incontro tra due personaggi, Ernesto ed Ilio. Questa unione è descritta all'insegna della musica, per mezzo di una scrittura teatrale composta di voci discordanti e definita da un tono votato eminentemente all'eccesso melodrammatico.

³ Sul rapporto tra Saba e l'opera cfr. i capitoli dedicati a Saba in Mattia Acetosio, *Echoes of Opera in Modern Italian Poetry: Eros, Tragedy, and Romance*, New York, Palgrave MacMillan, 2020. Tra i contributi principali sul rapporto Saba-melodramma: Giacomo Debenedetti, *Ultime cose su Saba*, in «Nuovi argomenti», 30, Gen-Feb 1958, pp. 1-19; Gianandrea Gavazzoni, *Fra poesia e musica*, in «Nuova rivista musicale», 2, 1968, pp. 1089-1091; Piero Cataldi, *Saba e Verdi*, in «L'ombra d'Argo», 5-6, 1985, pp. 45-55; Edoardo Sanguineti, *Saba e il melodramma*, in Id. *La missione del critico*, Genova, Marietti, 1987, pp. 150-158; Gilberto Lonardi, *Il fiore dell'addio: Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, Bologna, Il Mulino, 2003, pp. 20-33.

⁴ Cfr. Mattia Acetosio, *Come un fulgore azzurro: Umberto Saba and the Verdian Sound of Italy*, «California Italian Studies», 4.1, 2013, pp. 1-21, <http://escholarship.org/uc/item/8nh1s4c1> [ultimo accesso 6 ottobre 2024].

Sebbene il poeta lo neghi, la storia di Ernesto presenta degli elementi autobiografici.⁵ Alter ego del giovane Saba, Ernesto incarna molti tratti del poeta maturo e cristallizza temi cruciali del *Canzoniere*, su tutti la vocazione all'onestà poetica. È giusto quindi considerare *Ernesto*, in primo luogo, come un romanzo di formazione, nonostante il protagonista non segua un preciso percorso cronologico di crescita personale e non realizzi una rigorosa evoluzione psicologica. La formazione di Ernesto avviene principalmente tramite una serie di esperienze-chiave, altamente simboliche, che delineano un processo traumatico e il suo superamento, segnalando un'effettiva crescita, in particolare per quanto concerne la sfera dello sviluppo emotivo e sessuale. Nel primo capitolo, Ernesto viene iniziato alla sessualità grazie al rapporto clandestino con il manovale che lavora nella sua ditta. Il secondo stadio della sua crescita è definito dall'amplesso con la prostituta Tanda, che lui descrive come un "ritorno a casa",⁶ nonostante un profondo senso di colpa e la perdita di innocenza che ne consegue. La terza fase è rappresentata dall'episodio del «taglio dei capelli», in cui Ernesto percepisce la sua iniziazione simbolica al mondo adulto come un atto di violenza: Mario Lavagetto interpreta psicoanaliticamente questo episodio come la sublimazione da parte dello stesso Saba della sua paura della circoncisione.⁷ La fase successiva dell'iniziazione di Ernesto è la confessione alla madre dei propri peccati, che porta sollievo e liberazione dalle azioni precedenti. Il culmine di questo percorso è però l'incontro con il giovane Ilio, coetaneo di Ernesto e come lui studioso di violino, un incontro che il giovane protagonista definisce «fatale».⁸ Quest'ultimo episodio occupa il quinto capitolo del romanzo ed è introdotto da una breve nota intitolata «Quasi una conclusione», in cui Saba sottolinea come questa sezione rappresenti il vero e proprio centro tematico del romanzo. Qui viene messo in scena il primo incontro tra Ernesto e Ilio, all'interno di un auditorio, luogo pregno di simbolismi. Questa ambientazione incarna infatti la passione di Saba per il teatro e conferma la teatralità che definisce molte sue prove poetiche.⁹ Nel romanzo, Ernesto fa sua la passione del poeta:

Vado in teatro quasi ogni domenica dopo pranzo. Me piassi assai le tragedie . . . El teatro me piassi assai – continuò Ernesto, che come tutti i ragazzi (e non solo i ragazzi) del mondo, pensava più a sé che agli altri. – domenica gò visto I masnadieri de Schiller. Iera assai bel.¹⁰

⁵ Per l'autobiografismo di *Ernesto* cfr. Davide De Camilli, *Da Umberto ad Ernesto*, in «Rivista di letteratura italiana», XXVI 2-3, 2008, pp. 23-29.

⁶ «Ernesto provò un grande piacere, ma che non gli riuscì nuovo. Gli parve di averlo provato già altre volte, di saperlo da sempre, da prima ancora della sua nascita. Si sentiva come un uomo che, dopo un viaggio avventuroso, ritorna nella sua casa, di cui conosce e ritrova tutto» in Umberto Saba, *Ernesto*, cit., p. 57.

⁷ Mario Lavagetto, *Introduzione*, a Umberto Saba, *Tutte le prose*, cit., p. LXVIII.

⁸ Umberto Saba, *Ernesto* in Id., *Tutte le prose*, cit. p. 105.

⁹ Sul rapporto di Saba con il teatro cfr. Bruno Maier, *Umberto Saba: Poesia e teatro*, Modena, Mucchi, 1991; Stefano Carrai, *La tentazione del teatro*, in *Saba*, cit., pp. 232-236.

¹⁰ Umberto Saba, *Ernesto* in Id., *Tutte le prose*, cit., p. 94.

Per comprendere le aspirazioni teatrali della poesia di Saba è utile ritornare al suo primo e unico tentativo di scrittura per il teatro. Nel 1911 il poeta compone infatti un dramma in un solo atto intitolato *Il letterato Vincenzo*, messo in scena una sola volta a Trieste (22 settembre 1913), in occasione di un concorso bandito dal Teatro Minimo di Trieste.¹¹ Questo dramma riassume alcuni temi centrali che avevano definito le prime prove poetiche di Saba: l'ipocrisia della società borghese, l'anti-dannunzianesimo, le ambizioni letterarie e il tormentato rapporto con la moglie. Come puntualizza Arrigo Stara, per la sua posizione cronologica, *Il letterato Vincenzo* dovrebbe essere considerato l'immagine speculare di *Coi miei occhi* (1912) e come tale reputato parte integrante dell'opera sabiana.¹²

Bruno Maier spiega inoltre come la passione di Saba per il teatro, in particolare questo suo unico contributo al genere, offra un'importante chiave di lettura per comprendere la sua poesia, a partire da *Versi militari*, in cui il poeta sublima il proprio dialogo interiore attraverso una serie di figure e personaggi.¹³ Questo approccio è evidente in numerose prove delle raccolte successive, soprattutto nei primi due libri del *Canzoniere*. Ma l'idea di teatro che Saba ha in mente è più ampia rispetto a quanto evidenziato da Maier, come si evince nelle pagine di *Ernesto*. Non è un caso che, tra le sue passioni, il personaggio Ernesto citi *Mefistofele* (1868), un'opera composta da Arrigo Boito (1842-1918), il librettista degli ultimi anni verdiani.¹⁴ Il teatro a cui Saba fa riferimento è perciò da intendersi come un teatro musicale, operistico. L'amore sabiano per l'opera pervade quindi anche questo romanzo, influenzando la prosa del poeta e segnalando un ritorno a delle pratiche espressive che erano sfumate nella sua ultima poesia, in seguito alla svolta novecentesca di *Parole*.

2. Teatro e identità nazionale

¹¹ Umberto Saba, *Il letterato Vincenzo. Dramma inedito in un atto*, a cura di Rosanna Saccani, Bari, Piero Manni, 1989, ora in Umberto Saba, *Tutte le prose*, cit., pp. 688-719. Il testo del dramma rimase inedito fino alla sua scoperta nel 1989 e alla pubblicazione di Saccani. Per una storia del testo cfr. Arrigo Stara, *Un dramma in un atto: «Il letterato Vincenzo»*, in Umberto Saba, *Tutte le prose*, cit., pp. 1323-1325.

¹² Scrive Stara: «Come sempre nel caso di Saba, bisogna fare la massima attenzione alle date: se l'opera, come aveva scritto a Papini, era già pronta nell'agosto del 1911, essa dovrebbe precedere le due successive trasposizioni artistiche che egli tenterà di quella dolorosa vicenda biografica tanto il capovolgimento che di essa effettuerà nella novella *Un uomo*, attraverso la sagoma posticcia del pittore Scipio Ratta, quanto lo splendido melodramma narrato nell'ultima sezione di *Coi miei occhi*, *Nuovi versi alla Lina*», *Un dramma in un atto: «Il letterato Vincenzo»*, cit., p. 1324.

¹³ Per quanto riguarda il legame de *Il letterato Vincenzo* con l'opera di Saba, scrive Maier: «È questo un dramma importante, non tanto in sé stesso, perché non aggiunge nulla alla gloria poetica di Saba, ma perché ci consente di capire alcuni aspetti della personalità e dell'opera di Saba, in un periodo cruciale della sua vita, in cui egli scriveva *Quello che resta da fare ai poeti*, e veniva via via componendo quelle poesie che avrebbero costituito le due raccolte più famose del Saba giovane, cioè *Casa e campagna* e *Trieste e una donna*», Bruno Maier, *Umberto Saba: Poesia e teatro*, cit., p. 32.

¹⁴ Umberto Saba, *Ernesto*, cit., p. 94.

Il quinto capitolo del libro è certamente quello maggiormente intriso di trame musicali. La grazia armonica della prosa sabiana risulta qui inversamente proporzionale alla fatica che Saba ha affrontato per scriverlo. Ernesto condivide molte somiglianze con il giovane Saba nella sua concezione della musica; in maniera più evidente, il patriottismo che esprime attraverso le sue preferenze musicali. Come già anticipato, la musica rappresenta per Saba uno strumento per articolare un'idea di identità nazionale, in ottica non soltanto irredentista ma anche e soprattutto culturale. Questo si evince anche nelle pagine di *Ernesto*. Gli esempi sono numerosi, ma possiamo capire meglio questo aspetto in relazione all'antagonismo del ragazzo nei confronti del suo direttore.

Il signor Wilder è descritto come una figura paterna, che Ernesto ama e detesta allo stesso tempo. La principale distanza tra i due è determinata da visioni diametralmente opposte della questione irredentista. Nella Trieste di fine Ottocento, provincia marginale di un impero asburgico in decadenza, Ernesto si sente pienamente italiano e ne fa vanto. Al contrario, il signor Wilder è un ebreo tedesco, orgoglioso dei suoi antenati teutonici, che evita il teatro Filarmonico di Trieste per le sue posizioni irredentiste. Non a caso Ernesto definisce la sua distanza politica dal signor Wilder per mezzo dei loro diversi gusti musicali: «Il signor Wilder [...] amava e capiva un'arte sola: la musica, e la musica tedesca».¹⁵ Il narratore descrive poi il triste destino del suo padrone con il tono caustico delle sue migliori *Scorciatoie*:

Il signor Wilder [...] doveva ancora prendere parte, in qualità di ufficiale della riserva (non combattente) alla prima guerra mondiale, lasciare Trieste dopo l'occupazione italiana (interpretata come un'offesa personale), assistere, nelle condizioni che si possono immaginare, alla seconda, e finire, già decrepito, in un'infornata di ebrei ungheresi, sollecitata prima, messa in atto poi dalla sua tanto amata Cermania [*sic*], che vedeva in lui, allora più che ottantenne, un pericoloso nemico del III Reich millenario.¹⁶

Ma il tema della musica permea questo romanzo anche in forme più compiute. Ernesto è un giovane di grandi ambizioni e, come il giovane Saba, ama scrivere poesie. Tuttavia, nonostante il suo talento per la poesia, il suo vero sogno è diventare un violinista. Il violino ricorre come motivo centrale del romanzo ponendosi come il legame più evidente tra il personaggio Ernesto e il Saba autore. Nel quinto capitolo, il giovane assiste a un concerto di František Ondříček (1857-1922), un rinomato violinista boemo che considera il suo idolo, anche e soprattutto per le sue posizioni irredentiste. Il romanzo descrive in dettaglio l'esecuzione del violinista della *Ciaccona* di Johann

¹⁵ Ivi, p. 27.

¹⁶ Ivi, p. 66.

Sebastian Bach (1685-1750), uno dei compositori più cari a Saba – come è noto, le poesie di *Preludio e fughe* sono un tentativo di riprodurre in poesia le fughe di Bach.¹⁷ Anche questo dettaglio sembra confermare la contiguità tra personaggio e autore. Come sappiamo da *Storia e cronistoria*, lo stesso Saba ha rivelato che, in gioventù, sognava di diventare violinista. In *Ernesto* Saba rappresenta sé stesso adolescente agli albori del suo sogno, prima che la poesia venisse a sostituire un'impossibile ambizione musicale. Quando Ernesto menziona per la prima volta la sua passione per lo strumento, la descrive come un capriccio, non nascondendo il suo desiderio di diventare un violinista come il suo idolo Ondříček:

Intanto il giovanetto si era ostinato a proseguire, sebbene con scarso esito, lo studio del suo odiato-amato violino; qualche volta sognava perfino di diventare concertista e di emulare col tempo in celebrità il violinista boemo, del quale aveva letto, e leggeva, nei giornali, i trionfi, e che aveva fatto nascere in lui – come diceva suo zio – quel «capriccio de muli».¹⁸

Mentre le sue ambizioni sembrano intrise di vanità, al centro del sogno del ragazzo è possibile verificare una profonda conoscenza della musica e delle radici filosofiche dell'espressione musicale. Ernesto, ad esempio, è intimamente convinto dei poteri taumaturgici di questa forma d'arte, evocando pur debolmente il mito di Orfeo, che secondo la tradizione vince la morte con la sua lira – il giovane crede che sia stato proprio il suo amore per il violino a salvarlo dalla tisi e da un'ossessione morbosa per la morte.¹⁹

3. *Musica della lingua e immaginazione melodrammatica*

Alla luce di queste considerazioni, è però importante sottolineare come la musica non abbia soltanto valore tematico all'interno delle pagine di *Ernesto*. Una precisa musicalità è infusa nella prosa di Saba. Innanzitutto, il poeta usa quasi esclusivamente il dialetto triestino per i dialoghi dei suoi personaggi.²⁰ Il suono stesso di questo contribuisce al realismo e definisce l'autenticità autobiografica della storia, rimanendo per quanto possibile fedele al cronotopo e dando voce a Trieste, uno dei personaggi del romanzo. Inoltre, l'uso del dialetto è per Ernesto espressione di quella onestà poetica che Saba

¹⁷ «Si proponeva, in una parola, di eseguire al piano i pezzi – gli studi – che, da ragazzo, non era riuscito a eseguire sul violino; fra questi la famosa Fuga di Bach [...] Per Saba quella di “suonare il violino sul piano” si trasformò – altre circostanze aiutando – nel libro che adesso si intitola *Preludio e fughe*», in Umberto Saba, *Tutte le prose*, cit., p. 249.

¹⁸ Ivi, p. 48.

¹⁹ Ivi, p. 52.

²⁰ Sull'uso del dialetto, oltre all'introduzione di Antonietta Grignani, cfr. Antonio Daniele, *Lingua e dialetto nell'Ernesto di Saba*, in «Studi Novecenteschi», 6, 1977, pp. 95-108; Elvira Favretti, *La prosa di Umberto Saba. Dai racconti giovanili a «Ernesto»*, Roma, Bonacci, 1982, pp. 79-104; Martino Marazzi, *L'Ernesto di Saba su «ali di colomba»*, in «Belfagor», 49, 2, 1994, pp. 171-183.

identifica come premessa della sua poesia.²¹ Tuttavia, ci sono implicazioni musicali più profonde in questo particolare uso di forme dialettali.

Come dimostra Maria Antonietta Grignani, Saba elabora con cura i dialoghi del suo romanzo, elaborando nell'alternarsi di italiano e dialetto una sua polifonia.²² Grignani esamina la misura versale di alcuni passaggi in dialetto e segnala un uso accorto dell'ottonario, una scelta metrica che rivela una profonda sensibilità musicale: non solo si tratta del metro che Saba usa con maggiore ricorrenza nelle sue *Fughe*, ma è anche la forma metrica più comune nelle arie del melodramma ottocentesco, soprattutto quelle verdiane della trilogia popolare tanto cara a Saba.²³ Il suono di questi dialoghi spinge indirettamente i lettori all'interno di un territorio melodrammatico e operistico. È possibile rilevare in queste pagine, tuttavia, un legame più sottile con il melodramma. Uno degli elementi stilistici che definiscono la rappresentazione dell'amicizia tra Ernesto ed Ilio è la tendenza all'eccesso. Possiamo interpretare questo tratto come uno sforzo mimetico di riprodurre la voluttà del personaggio principale, ma anche come ad un segnale dell'ascendenza operistica del romanzo: l'esuberanza dei sentimenti e la recitazione eccessiva, cifre espressive che definiscono gran parte della recitazione operistica, trovano riscontro nelle straripanti emozioni contrastanti che agitano l'animo del giovane Ernesto. Molti momenti della vita del ragazzo vengono presentati con dei contorni 'tragici': le possibili conseguenze del rapporto con l'uomo più anziano, la reazione del ragazzo all'impossibilità di assistere al concerto, il rapporto conflittuale con la madre. A proposito di quest'ultimo punto, si prenda in considerazione il seguente passaggio:

Come dirlo a sua madre? Come farglielo capire? In quell'istante – come Faust, quando Margherita condannata a morte si rifiuta di seguirlo fuori del carcere, e preferisce attendere il carnefice – si domandò, per la prima volta nella sua vita: «Perché son nato?».²⁴

Questa scena riassume le preoccupazioni di Ernesto e il loro carico emotivo: per il ragazzo, il pensiero di non poter andare al concerto è una questione di vita o di morte, mentre il riferimento faustiano enfatizza la tensione drammatica di questo momento.

²¹ «Con quella frase netta e precisa, il ragazzo rivelava, senza saperlo, quello che, molti anni più tardi, dopo molte esperienze e molto dolore, sarebbe stato il suo "stile": quel giungere al centro delle cose, al centro arroventato della vita, superando resistenze ed inibizioni, senza perifrasi e giri inutili di parole; si trattasse di cose considerate basse e volgari (magari proibite) o di altre considerate "sublimi", e situandole tutte – come fa la Natura – sullo stesso piano», cfr. Umberto Saba, *Ernesto*, in Id. *Tutte le prose*, cit., pp. 13-14.

²² A proposito della polifonia di questo testo, Grignani distingue due voci nella narrazione di *Ernesto*: uno è il narratore, l'altro è la voce «primitiva» dello stesso Ernesto. La prima voce usa l'italiano moderno, la seconda adotta il dialetto triestino. Saba riscrisse più volte la seconda voce, fino a realizzare una musicalità che somiglia molto a quella della sua poesia. Cfr. Antonietta Grignani, *Ernesto*, in Umberto Saba, *Tutte le prose*, cit., p. XII.

²³ Cfr. Friedrich Lippman, *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*, Napoli, Liguori Editore, 1986, pp. 161-232.

²⁴ Umberto Saba, *Ernesto* in Id., *Tutte le prose*, cit., p. 94.

Una simile tendenza all'eccesso melodrammatico è evidente in una scena cruciale tra Ernesto e Ilio, quando il primo chiede al secondo se vuole fare una passeggiata domenicale:

«Allora fissiamo per domenica» disse in fretta, come per paura che l'altro cambiasse idea, Ernesto. «Ti piace più Barcola o Sant'Andrea?» [...] Era la sua domanda fatale [...] quando Ernesto voleva farsi un'idea di una persona, sapere se era, o no, adatta a conversare con lui, le faceva inevitabilmente questa domanda [...] se l'interrogato rispondeva Barcola, era finito, e finito per sempre.²⁵

Una banale preferenza implica conseguenze inenarrabili agli occhi del giovane. Questo dimostra come Ernesto ragioni in termini assoluti, rivelando un universo morale profondamente manicheo. Questo gusto per l'eccesso offre allora la possibilità di leggere *Ernesto* attraverso la prospettiva di un particolare modello critico che ha goduto di ampia popolarità negli Stati Uniti nel contesto di studi letterari e filmici. Mi riferisco alla formula di *immaginazione melodrammatica* elaborata da Peter Brooks.²⁶ Questi descrive il melodrammatico come una modalità dell'eccesso che subentra come alternativa alla fede religiosa in un mondo di post-sacralità. Questo approccio teorico implica una visione polarizzata dell'universo, che trae le sue origini dal melodramma francese del XVIII secolo, una tendenza che ha influenzato i romanzi di Henry James e Honoré de Balzac, ma che si manifesta in disparate forme d'arte e di intrattenimento. Anche se il romanzo di Saba non riflette esattamente la visione di Brooks, questi offre un convincente paradigma interpretativo.

Possiamo notare affinità con tale modalità nell'approccio che Saba adotta nel descrivere i principi morali che guidano il giovane protagonista. Ernesto è sempre combattuto tra il tentativo di provare la propria innocenza di fronte ad una presunta corruzione morale e il senso di colpa per un atto innominabile. L'universo morale del romanzo, per quanto semplicistico, riflette la percezione di Ernesto dell'esistenza umana, come di un contrasto tra la purezza dell'infanzia e la corruzione del mondo adulto. Il romanzo gravita quindi verso un eccesso espressivo che sembra trarre le sue origini dal melodramma ottocentesco, seguendo modalità che ricordano la dimensione morale ed estetica delineata da Brooks e rivelando un'ulteriore sfaccettatura del debito di Saba con l'opera.

4. Eterni ritorni

²⁵ Ivi, p. 118.

²⁶ Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination*, New Haven and London, Yale University Press, 1976 (trad. It. *L'immaginazione melodrammatica*, Milano, Il Saggiatore, 2023).

Il concerto di Ondříček rappresenta la realizzazione dei desideri di Ernesto e una tappa fondamentale del suo percorso formativo. Saba descrive questo momento come un sogno che diventa realtà, o meglio: il punto di incontro di fantasia e realtà. Questo concerto è però solo la premessa per un avvenimento ben più importante, in cui la realtà supera il sogno, ovvero l'incontro con Ilio, che Saba identifica come l'evento centrale della vita di Ernesto:

Due ragazzi che, sulle scale del loro maestro di violino, s'intrattengono a parlare dei loro studi, e si stringono, congedandosi, la mano, sarebbe parso, a chiunque l'avesse osservato, un fatto banale della vita d'ogni ora. Invece – per la particolare costellazione sotto cui nacque, e per le conseguenze remote – era (ogni altra considerazione a parte) un avvenimento raro, quale può prodursi, si e no, una volta sola in un secolo e in un solo paese.²⁷

L'incontro tra Ernesto e Ilio è descritto come predestinato. Oltre ogni banalità, la nascita di un'amicizia tra due adolescenti sembra essere guidata da una forza superiore. È chiaro allora che il personaggio di Ilio indichi quindi qualcosa di più grande del sogno originario di diventare musicista.

Ernesto vede Ilio per la prima volta nell'atrio della Filarmonica di Trieste, un luogo adornato di specchi, che evoca atmosfere mitteleuropee. Lo specchio rappresenta un'immagine ricorrente e centrale nelle poesie di Saba:²⁸ simbolo ambiguo, è spesso associato al sogno e a un senso di rivelazione. La *Fuga a tre voci*, per esempio, trae ispirazione dall'immagine di una fanciulla che si guarda allo specchio, mentre incorniciati accanto a lei, due fanciulli suggeriscono opposte idee sull'amore.²⁹ È ragionevole interpretare questa immagine riflessa come l'incarnazione dell'idea stessa della poesia di Saba, una poesia che cerca equilibrio tra voci contrastanti.³⁰ Non è quindi un caso che Ernesto incontri Ilio davanti ad uno specchio: il ragazzo è un riflesso, una proiezione del sé idealizzato di Ernesto. In tal modo, possiamo leggere il quinto capitolo come una rivisitazione del mito di Narciso, ma non solo. Nella cornice di uno specchio, nello sdoppiamento di Ernesto incarnato in Ilio, Saba osserva l'immagine stessa della sua poesia. Nell'incontro fatale Ernesto-Ilio, possiamo quindi riconoscere la scoperta di Saba della poesia e la nascita del suo dono poetico.

²⁷ Umberto Saba, *Ernesto*, in Id., *Tutte le prose*, cit., p. 118.

²⁸ Cfr. Ernesto Livorni, *Il sogno e lo specchio. La 'poesia onesta' e la poesia ermetica di Umberto Saba*, in «Rivista di letteratura italiana», XXVI, 2-3, 2008, pp. 423-427.

²⁹ In *Storia e cronistoria* scrive Saba a proposito delle origini di questa poesia: «Egli vide una fanciulla molto giovane ancora, molto [...] amante di sé stessa, e solo di se stessa. Sedeva davanti ad uno specchio [...] le stavano accanto, uno alla sua destra ed uno alla sua sinistra, due amici [...] Parlavano senza farle direttamente la corte, d'amore. Ed uno di essi, il primo, vantava dell'amore le facili delizie; l'altro i (per lui) deliziosi tormenti», in Id., *Tutte le prose*, cit., p. 254.

³⁰ Saba spiega che «*Il piccolo Berto* è una specie di "amoroso colloquio", non solo fra il poeta e la sua nutrice, ma, e più ancora, fra il poeta prossimo alla cinquantina e il bambino – quel particolare bambino – ch'era stato (o immaginava di essere stato) tanti anni prima» in *ivi*, p. 260.

Tramite questa messa in scena della scoperta narcisistica del sé, Saba elabora però anche una precisa visione del tempo. La conclusione di *Ernesto* confluisce idealmente nell'inizio del *Canzoniere*, suggerendo una circolarità del tempo biografico e artistico, con evidenti ascendenze nietzschiane. Se volessimo comprendere visivamente questo modo sabiano di raccontare il tempo, potremmo pensare al *Narciso* comunemente attribuito a Caravaggio.³¹ In questo dipinto, la storica dell'arte statunitense Elizabeth Cropper rileva l'influenza musicale delle riflessioni di Giambattista Marino sulla musica barocca, suggerendo una nozione circolare del tempo.³² Nel dipinto, un giovane Narciso, figura androgina stranamente evocante tanto il giovane Ernesto quanto la sua controparte ideale Ilio, è inginocchiato sulla riva di un fiume. Mentre fissa la sua immagine riflessa nell'acqua, le sue braccia cingono la riva del fiume e si incontrano con il loro riflesso a formare una forma circolare, al centro della quale poggia il ginocchio destro del ragazzo. Proprio come nel quadro di Caravaggio, in *Ernesto* Saba osserva il proprio riflesso su uno specchio e si riconnette con il sé stesso più giovane, oltre i confini del tempo. Saba dipinge una concezione armonica dell'universo, dichiarando senza riserve la sua assoluta fede nella natura musicale della poesia e nel suo potere di imprimere un ordine alla realtà fenomenica. L'universo ha cospirato nel fatidico incontro di un giovane con il suo dono più prezioso.

In ultima istanza, abbiamo almeno due modi per comprendere quest'opera unica. In primo luogo, come romanzo di formazione: *Ernesto* è un romanzo breve dove il poeta Umberto Saba rivive la sua infanzia nella Trieste di fine Ottocento, mettendo in primo piano la sua iniziazione erotica. In secondo luogo, si può guardare a questo romanzo formativo come una guida alle origini della poesia di Saba. In questa seconda interpretazione è però fondamentale concentrarci sulle modalità rappresentative, che offrono indizi sulla natura della sua poesia. Il poeta triestino drammatizza la nascita del suo dono tramite l'incontro di due adolescenti. Nel romanzo, la musica unisce questi due giovani fanciulli, che evocano Berto, Chiaretta e i tanti personaggi e le numerose voci che popolano il *Canzoniere*. Il loro incontro è descritto come un concerto che porta pace e armonia a un protagonista altrimenti tormentato. La musica è ciò che muove la poesia di Saba e aiuta a domarne l'animo inquieto. Scritto alla fine della vita del poeta, *Ernesto* conferma i fondamenti musicali della poesia di Saba, intesa come ricerca continua di un armonico equilibrio di conflitti interiori.

³¹ Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Narciso*, (1597-1599), Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Roma.

³² Elizabeth Cropper, *The Petrifying Art: Marino's Poetry and Caravaggio*, in «Metropolitan Museum Journal», 26, 1991, pp. 193-212.