

Silvia Acocella

## Tra i lembi della ferita: la frattura del trauma come spazio d'aria per le voci del *Canzoniere*

Seguendo la natura incline alle arie del melodramma e alla voce universale di un mondo creaturale, *Il Canzoniere* si rivela una sorta di culla d'aria, capace di raccogliere, nel mezzo della scissione, nelle fratture della psiche e tra i lembi delle ferite, le voci di figure capaci di unire i due poli di pesantezza e leggerezza, restando con tutto il loro peso gravitazionale come incastonate in un azzurro dominante, che ricorda quello delle tele di Chagall, abitate anch'esse da capre, sposi e dalla «calda vita degli altri». In un movimento oscillante tra poli opposti, *Il canzoniere* diventa una membrana acustica, tesa tra *Canti* e *Figure*.

*Embracing a natural inclination towards melodramatic airs and the universal voice of a creaturely world, Il Canzoniere unfolds as a sort of airy cradle, capable of gathering, amidst the splits, in the fractures of the psyche and along the edges of wounds, the voices of figures able to unit the two poles of heaviness and lightness. These figures, with all their gravitational weight, seem set in a dominant blue, reminiscent of Chagall's canvases, also inhabited by goats, brides, and the "warm life of others." Oscillating between opposite poles, Il Canzoniere transforms into an acoustic membrane, stretched between Canti e Figure.*

### 1. *Uno spazio tra due mondi*

Lo spazio in cui Saba mette radici mentre continuamente va a capo, scrivendo e riscrivendo *Il Canzoniere*, è uno spazio bipolare, attraversato da opposte tensioni, non solo per la dimensione di città di frontiera di Trieste, ma anche per una bipartizione tra alto e basso, tra arroccamento e socialità, tra leggerezza e abisso che si converte in oscillazione; e si fa riflesso della sua stessa nevrosi, innescando una corrispondenza intempestiva, in pieno Novecento, tra paesaggio e interiorità, tra *parole* e (*ultime cose*).<sup>1</sup>

Se la soglia è la «figura del moderno»,<sup>2</sup> allora abitare una frontiera tra due mondi diventa un privilegio ottico, un'intensificazione dell'immaginario, dentro «una sorta

<sup>1</sup> Adattiamo il titolo di Michel Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, con un saggio di Georges Canguilhem, Milano, Rizzoli, 2006 a quello di due sezioni del *Canzoniere: Parole (1933-1934) e Ultime cose (1935-1943)*.

<sup>2</sup> Sia per il discorso sulla *soglia* che per l'uso successivo del termine *figura* facciamo riferimento al percorso epistemologico delineato da Franco Rella intorno al tema della modernità: «[...] il *Gleichnis*, la "figura", l'immagine, è la mossa del pensiero che può "abitare" la *Zwischenwelt*, il "mondo di mezzo", il regno intermedio e complementare che Benjamin ha detto essere lo spazio in cui si muove l'opera di Kafka, e che Klee ha teorizzato come il luogo in cui si muovono le sue figure. [...] Se dovessi oggi indicare la figura del moderno indicherei la figura della soglia: della frontiera che si fa fluida e sfrangiata; che si fa transito». (Franco Rella, *Miti e figure del moderno. Letteratura, arte, filosofia*, Nuova Edizione, Milano, Feltrinelli, 2003; le citazioni sono a p. 26 e p. 15).

di microclima estremamente favorevole alla letteratura».<sup>3</sup> Estremo margine di un impero declinante, Trieste è anche il bordo geografico di un'Italia, «distratta nazione-madre, più putativa e adottiva che realmente naturale»,<sup>4</sup> percepita soprattutto come radice letteraria nella formazione dell'identità, sdoppiata, di una *città di carta*.<sup>5</sup> L'impervia bipartizione predispone a dissidi, a squilibri, a sentimenti di dissociazione per quella «che era in realtà una non identità tra tanti specchi, [...] una piccola città artificiale [...] senza radici nell'ambiente e nella sua storia [...] che mancava anche di un vero e proprio territorio, di uno spazio naturale concretamente suo». <sup>6</sup> Proprio in virtù di questa «eclissi del sistema di riferimenti naturali», si potrebbe parlare di una «“rivoluzione triestina” della soggettività narrativa» in anticipo sull'eco freudiana del modernismo italiano.<sup>7</sup>

Abitare dentro questa soglia spinge di continuo a movimenti pendolari, come quello che nel *Canzoniere* dà forma al doppio ritratto di Trieste, sospesa tra un «cantuccio» in alto, fatto per la vita «pensosa e schiva»<sup>8</sup> di Saba, e una strada in basso della *Città vecchia*, dove il «detrito» degli uomini rima con «infinito».<sup>9</sup>

Nella sua verticalità scoscesa, esposta al vento, Trieste è avvolta da un'«aria strana, un'aria tormentosa»,<sup>10</sup> soprattutto sonora, che riempie lo spazio tra i poli opposti: il tessuto lirico del *Canzoniere*, continuamente lavorato,<sup>11</sup> diventa così una sorta di membrana acustica, percorsa dalle voci delle sue figure e da una musica naturale, «non scritta, ma di cui l'aria serba la presenza, l'impronta».<sup>12</sup>

Quando, nel febbraio 1931 uscì su «Solaria» *Il piccolo Berto*, Saba stava pensando a una nuova raccolta che sostituisse il titolo precedente con quello di *Figure e canti*,<sup>13</sup>

<sup>3</sup> Stefano Carrai, *Saba*, Roma, Salerno Editrice, 2017, p. 9.

<sup>4</sup> Giancarlo Mazzacurati, *Lo strabismo di Svevo*, in Id. *Stagioni dell'apocalisse*, Introduzione di Matteo Palumbo, Torino, Einaudi, 1998, p. 185. In una panoramica tracciata a volo d'uccello sui diversi ritratti storici e culturali di Trieste, Mazzacurati accosta gli scritti di Saba al romanzo *Quasi una fantasia* di Ettore Cantoni e ai suoi racconti *Vita a rovescio*, aggiungendo che «andrebbero finalmente ristampati e riletti» (*Ibidem*). Molti dei miei studi prendono forma dalle preziose note a piè di pagina di Mazzacurati, un luogo ideale per il suo metodo critico, dove acutizzava la spinta centrifuga del commento, le sue aperture a orizzonti inattesi e la visione simultanea di varie piste critiche, indicate con prontezza d'intuito e generosità a chi, dopo di lui, le avrebbe percorse. Di *Vita a rovescio*, che aggiunge un nuovo taglio prospettico all'immagine di Trieste, ho curato un'edizione (Ettore Cantoni, *Vita a rovescio*, introduzione e note di Silvia Acocella, Roma-Salerno, «Le Faville», 2002).

<sup>5</sup> Angelo Ara, Claudio Magris, *Trieste. Un'identità di frontiera*, Torino, Einaudi, 1982.

<sup>6</sup> Giancarlo Mazzacurati, *Lo strabismo di Svevo*, cit., pp. 188-189.

<sup>7</sup> Ivi, p. 199.

<sup>8</sup> Umberto Saba, *Trieste*, in Id., *Il canzoniere*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di Arrigo Stara con un'Introduzione di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1988, p. 89.

<sup>9</sup> Umberto Saba, *Città vecchia*, in Id., *Il canzoniere*, cit., p. 91.

<sup>10</sup> Umberto Saba, *Trieste*, cit., p. 89.

<sup>11</sup> Lo studio filologico delle varianti continua a rivelare nuove fasi del lavoro continuo di revisione, da parte di Saba, del *Canzoniere*. Si rinvia all'edizione critica di Giuseppe Emiliano Bonura (Umberto Saba, *Il Canzoniere (1945) - Oltre il Canzoniere (1946-1957)*, ediz. critica e introduzione a cura di Giuseppe Emiliano Bonura, Padova, libreriauniversitaria.it, 2019) e anche al suo intervento raccolto in questi atti, dove è posta in risalto la nuova luce che giunge dagli archivi Mondadori ed Einaudi.

<sup>12</sup> Giacomo Debenedetti, *Ultime cose su Saba*, in Id. *Saggi critici*, progetto editoriale e saggio introduttivo di Alfonso Berardinelli, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1999, p. 1083.

<sup>13</sup> Un indice di questo progetto è conservato presso il Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia: sulla soglia del dattiloscritto compare l'indicazione: «Umberto Saba/Figure e canti/Raccolta completa di tutte le mie poesie/(1900-1930)». Anche in una lettera a Eugenio Montale del 26 aprile 1931 riaffiora il progetto di questa ristrutturazione per

per dare rilievo alla «duplice inclinazione figurativa e melica»<sup>14</sup> della sua forma poetica. In *Storia e cronistoria* sarebbe tornato a parlare di questa forma ancipite, dicendo «che egli non solo canta dei sentimenti, ma anche dipinge figure e racconta fatti», indicando di nuovo in «*Figure e Canti*, meglio ancora *Canti e Figure* [...] il titolo più appropriato al complesso della sua opera)».<sup>15</sup> Il percorso che proponiamo all'interno del *Canzoniere* è scandito da questo movimento pendolare tra il rilievo corposo e antinovecentista dei *personaggi*, così come li intendeva Debenedetti, e un effetto da aria di melodramma, secondo l'indicazione che lo stesso poeta fornisce in *Storia e cronistoria*: «Saba è stato un appassionato lettore di libretti d'opera, nei quali pretendeva di trovare una specie di “humus” formato dai detriti della grande poesia del passato».<sup>16</sup>

La compresenza di questi due campi, figurale e musicale, ha spinto la critica ad accostare a Saba il nome di Verdi, entrato nel suo cuore scisso «come un fulgore azzurro».<sup>17</sup> Un bagliore di cui va colta innanzitutto l'indicazione cromatica: l'azzurro è, infatti, una traccia da seguire nella psiche sabiana, che diventa un labirinto a cielo aperto quando la coscienza tocca il suo fondo.<sup>18</sup>

In una lettera a Sandro Penna, nel 1933, raccontando la cura con Weiss, con questo colore descriveva i traguardi degli scavi psicanalitici: «Oltre alle profondità dell'Es, mi riappariva l'azzurro del cielo».<sup>19</sup>

Azzurra è Trieste e la sua aria che riempie gli occhi di Saba, riflettendosi in quelli del padre e della figlia Linuccia; unita da una *Somiglianza* con quest'ultima, azzurra è

---

un'eventuale ristampa di Treves, già editore nel 1926 di *Figure e canti*, dell'intera opera con «lo stesso titolo di “Figure e canti”, col sottotitolo “Raccolta completa delle mie poesie 1900-1930”» (*Lettere di Umberto Saba a Montale*, con una nota di Maria Antonietta Grignani, «Autografo», 3, 1984, p. 61).

<sup>14</sup> Stefano Carrai, *Saba*, cit., p. 37.

<sup>15</sup> Umberto Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, in Id., *Tutte le prose*, a cura di Arrigo Stara, con un saggio introduttivo di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2001, p. 119.

<sup>16</sup> Ivi, p. 237.

<sup>17</sup> Umberto Saba, *Verdi*, in Id., *Seconde scorciatoie*, in Id., *Scorciatoie e raccontini*, in Id., *Tutte le prose*, cit., p. 26. Nel solco di Giacomo Debenedetti e poi di Mario Lavagetto, si muovono le proposte critiche di Pietro Cataldi, *Saba e Verdi*, in «L'ombra di Argo», fasc. 5-6, 1985, pp. 45-55 e di 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 26 ottobre 2024]; Id., *Echoes of Opera in Modern Italian Poetry: Eros, Tragedy, and National Identity*, New York, Palgrave MacMillan, 2020. Si rinvia anche alla relazione presentata in questi atti, in cui la dominante melodica è vista riaffiorare evidente, con trame musicali e grazia armonica, in *Ernesto*.

<sup>18</sup> «Dalle lettere di Saba, dalle tracce nella prosa e nella poesia», del resto, come nota Elena Lowenthal, «emerge una biografia completa, niente affatto inconscia» (Elena Lowenthal, *Scrivere di sé, identità ebraiche allo specchio*, Torino, Einaudi, 2007, p. 70).

<sup>19</sup> Umberto Saba, *Lettere a Sandro Penna 1929-1940*, a cura di Roberto Deidier, Milano, Archinto, 1997, p. 11.

anche la canarina scelta «a compagna»,<sup>20</sup> in quel «teatrino privato delle gabbie» dove si assiste «all'ultimo ripiegamento dell'io su sé stesso».<sup>21</sup>

Seguendo la matrice ebraica, si può approfondire l'accostamento - *ut pictura poesis* - con le tele di Chagall,<sup>22</sup> per la stessa consistenza materica dei suoi sfondi azzurri, dove i corpi sospesi a mezz'aria conservano tutto il loro peso gravitazionale.

Antinovecentista come Saba, in piena avanguardia, tra Kandinsky, Klee e Mondrian, Chagall dipingeva sospese nel cielo, ma con una commovente gravità terrestre, le stesse figure del *Canzoniere*: sposi, violini, capre, animali<sup>23</sup> e tutte «le creature della vita e del dolore».<sup>24</sup>

Il mondo poetico di Saba, un cerchio di presenze ricorrenti, modellatesi nel «cavo delle forme» dei primi versi,<sup>25</sup> si condensa a mezz'aria, «rose a nascondere un abisso»,<sup>26</sup> quasi un punto di sella nel movimento oscillatorio tra due opposti che caratterizza il suo universo: lo definisce «sollievo», estendendolo a una spinta generale di «gratitudine alla vita».<sup>27</sup>

Tra terra e cielo, a tenere tutto sospeso è il tessuto azzurro di un'aria sonora, «un'aria di incontri e di vibrazioni musicali»,<sup>28</sup> che eseguiamo nella nostra mente, leggendo una raccolta di versi, come ricorda Fausto Curi, «in cui la parola non esercita esclusivamente una funzione letteraria ma è anche portatrice di un'occulta e palese

<sup>20</sup> Umberto Saba, *Canarina azzurra e Somiglianza*, in Id., *Quasi un racconto*, in Id., *Il canzoniere*, cit., p. 595 e p. 597. Sul motivo della leggerezza che si incarna nella figura del canarino e percorre sia *Uccelli* che *Quasi un racconto*, in contrapposizione alla pesantezza esistenziale, si veda lo studio di Marina Paino, *La tentazione della leggerezza. Studio su Umberto Saba*, Firenze, Olschki, 2009: in prospettiva diacronica la disarmonia della psiche è associata a forme e stili di derivazione leopardiana, mentre la spinta desiderante alla leggerezza è ricondotta all'ascendenza nietzschiana e paterna.

<sup>21</sup> La definizione è di Nunzia Palmieri ed è tratta dalla sua accurata *Introduzione al Canzoniere*, dove l'irreparabilità delle fratture della vita di Saba e la sua tendenza incoercibile a isolarsi è seguita nel tempo con abilità da raddomante, registrando tutte le vibrazioni della forma e le svolte dello stile, illuminando spesso il percorso con formule fulminanti (Nunzia Palmieri, *Introduzione a Umberto Saba, Il canzoniere (1900-1954)*, Torino, Einaudi, 2014).

<sup>22</sup> Il nome di Chagall, proprio per i «personaggi [...] trattati drammaturgicamente», è fatto anche da Giacomo Debenedetti, per dare a entrambi «un diritto di contemporaneità e di coesistenza» con gli sperimentalismi novecenteschi. (Giacomo Debenedetti, *Saba*, in Id., *Poesia italiana del Novecento*, con una prefazione di Alfonso Berardinelli e un'introduzione di Pier Paolo Pasolini, Milano, Garzanti, 2000, p. 131).

<sup>23</sup> «Gli animali (come sempre in Saba) non sono controfigure umane né corpi di categorie morali, ma portatori di un enigma che Saba interroga nelle profondità di questi numi tutelari, di questi pazienti testimoni sprovvisti – sempre – del dono (o del vizio) di parlare e – sempre – legati organicamente al mondo dell'infanzia». Mario Lavagetto, *La gallina di Saba*, Torino, Einaudi, 1987, p. 66).

<sup>24</sup> Umberto Saba, *Città vecchia*, cit.

<sup>25</sup> Giacomo Debenedetti, *Ultime cose su Saba*, cit., p. 1058.

<sup>26</sup> Umberto Saba, *Secondo congedo*, in Id., *Il canzoniere*, cit., p. 401.

<sup>27</sup> Umberto Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 118.

<sup>28</sup> Giacomo Debenedetti, *La poesia di Saba*, in Id., *Saggi*, cit., p. 194.

vocalità».<sup>29</sup> Perché questo campo acustico può anche essere percorso solo dal *flatus vocis*<sup>30</sup> o dal silenzio di aria che avvolge la grandezza solitaria di Nietzsche.<sup>31</sup>

*Ut musica poesis*, Carrai intitola un paragrafo della sua monografia.<sup>32</sup>

Se «le sue liriche [...] sono sempre “composizioni”», l'impronta da melodramma - e fu Muscetta a notarlo per primo -,<sup>33</sup> è un effetto da ricondurre soprattutto a Heine, al suo *Buch der Lieder*, nella traduzione di Bernardino Zendrini: sotto il titolo *Canzoniere*, il filo d'oro della tradizione italiana era continuamente intrecciato con quello dei libretti d'opera. Come ha ipotizzato Arrigo Stara, Saba aveva già letto in un'edizione precedente Heine, perché quella in suo possesso, l'edizione di Zendrini conservata nell'archivio di Lionello Gorni, rivela sul frontespizio la data di acquisto (10/6/1913), ma l'influenza di Heine è già visibile nei *Nuovi versi alla Lina* del 1912.<sup>34</sup> La «misteriosa affinità» tra le due raccolte è destinata a farsi feconda con prestiti da un *Canzoniere* all'altro non solo lessicali, ma anche ritmici.<sup>35</sup> Quando, dopo l'arrivo degli alleati, sarebbero riprese le trasmissioni di Radio Firenze, chiamato a una lettura di poesie, Saba avrebbe scelto di iniziare leggendo proprio i versi di Heine, nella traduzione di Zendrini.<sup>36</sup>

Accostando tutti i suoni, soprattutto quelli lamentosi, dal belare di una capra alla voce chioccia di Lina, si sente circolare nell'aria del *Canzoniere* un'unica voce, quella universale del dolore eterno che collega tutte le creature, umane e animali: una musica soave, ma di sfere terrestri. Saba dice di «avere orecchio» per alcune verità profonde «captate nell'aria»,<sup>37</sup> anche perché i suoi versi sono composti al centro di una scissione: sono proprio i lembi di ferite insanabili, di traumi, di polarità inconciliabili del carattere, e la tensione continua per congiungerli, a rendere vibrante l'aria che circola in mezzo.

<sup>29</sup> «È una musica incorporea, immateriale, ma reale, di cui non abbiamo difficoltà a immaginare nella nostra mente l'esecuzione. [...] Ci rende consapevoli che stiamo ascoltando meglio che leggendo un testo in cui la parola non esercita esclusivamente una funzione letteraria ma è anche portatrice di un'occulta e palese vocalità». Fausto Curi, *Gli stati d'animo del corpo. Studi sulla letteratura italiana dell'Otto e del Novecento*, Bologna, Pendagrone, 2005, p. 126.

<sup>30</sup> Il riferimento è a quella dimensione della vocalità circoscritta da Corrado Bologna, in uno spazio antecedente e indipendente dall'oralità. (Corrado Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Nuova edizione con una prefazione di Paul Zumthor, Roma, Luca Sossella editore, 2022).

<sup>31</sup> Umberto Saba, *Nietzsche*, in Id., *Uccelli*, cit., p. 581.

<sup>32</sup> Stefano Carrai, *Saba*, cit., p. 160.

<sup>33</sup> «La classicità di Saba è insita nella concezione stessa di ogni sua lirica, mai presentata al lettore come una frammentaria “allegria” musicale scampata dal silenzio di un naufragio, o un “osso di seppia” divenuto preziosa e isolata presenza al sole che l'ha inaridito. Le sue liriche [...] sono sempre “composizioni”» (Carlo Muscetta, *Saba triestino d'Europa*, in Umberto Saba, *Antologia del «Canzoniere»*, Torino, Einaudi, 1987, p. XLVI). L'importanza di Heine è stata messa in luce la prima volta proprio da Carlo Muscetta, nella sua *Introduzione all'Antologia del Canzoniere*, Torino, Einaudi, 1963.

<sup>34</sup> Arrigo Stara, *Cronistoria del Canzoniere e del Canzoniere apocrifo*, in Umberto Saba, *Tutte le poesie*, cit., p. 1017.

<sup>35</sup> In particolare, è in *Nuovi versi alla Lina* che compaiono citazioni quasi letterali del *Buch der Lieder*, nella traduzione di Zendrini. Una puntuale ricostruzione di questa influenza è in una delle pagine, accurate e preziose di Arrigo Stara. (Ivi, pp. 1017-1018). È Saba stesso a dichiarare di aver letto «quell'altro *Canzoniere* con l'amore che solo una misteriosa affinità può rendere fecondo» (Umberto Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 185).

<sup>36</sup> Cfr. Stefano Carrai, *Saba*, cit., p. 48 e Stefano Dal Bianco, *Appunti su Saba e Heine con una postilla sull'uso delle 'fonti'*, «Comunicare letteratura», n.1, 2008, pp. 117-142.

<sup>37</sup> Liana Cellerino, *Sentieri per capre. Percorsi e scorciatoie della prosa d'invenzione morale*, L'Aquila, Japadre, 1992, p. 171.

Si potrebbe intendere il lungo *durare* della scrittura in versi di Saba come il gesto di una cucitura impossibile e tuttavia ripetuta per un'intera vita. «Quante pene durai», scrive Saba in *Secondo congedo*, per fare di quel cuore scisso un'unità.

È un «tempo cronologico», come dice Fortini,<sup>38</sup> al centro di quei tre versi che, posti in chiusura di *Preludi e fughe*, sembrano anticipare, quasi fare da varco allo spazio cruciale che sta per aprirsi nella sezione successiva de *Il piccolo Berto*:<sup>39</sup> un giorno per giorno, quel *durare* di Saba (così lontano dalla *durée* bergsoniana di Ungaretti), cucito nella trama dei versi che, in un continuo andare a capo con il filo autobiografico del suo «“romanzo psicologico”»,<sup>40</sup> diventa il tessuto di una «“cronaca azzurra”». <sup>41</sup>

Anche in questo senso può essere interpretato il tornare a distanza di anni sui suoi versi giovanili, «quei periodici “ritorni alle origini” che, a scadenze irregolari, costellano l'intero arco della sua esistenza e preludono molto spesso a un'imprevedibile avventura creativa». <sup>42</sup> La formula di «archeologo-restauratore» di Lavagetto<sup>43</sup> ci induce a leggere lo spazio d'aria che si apre tra gli orli delle fratture, insieme alla condensa di versi che tenta di «nascondere un abisso»,<sup>44</sup> attraverso l'idea di *riparo*. <sup>45</sup>

La scrittura poetica, dentro l'incurabilità delle ferite, andando incessantemente a capo davanti lo «spazio bianco delle lontananze»,<sup>46</sup> può acquistare, infatti, la consistenza preziosa delle «gocce d'oro» di Nietzsche.<sup>47</sup> Le «tristezze immedicabili» gravano raramente nel *Canzoniere*; maggiore è la sensibilità per «quelle poche gocce d'oro che cadono talvolta sulla nostra lingua», destinate a diventare tanto più numerose quanto più si allargano le crepe, fino a riempire «quasi tutta l'ultima poesia di Saba». <sup>48</sup> Così, se «tonda» era la «cella» di un Saba prigioniero nei *Nuovi versi alla*

<sup>38</sup> Franco Fortini, *Le poesie italiane di questi anni*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, Milano, Mondadori, 2003, p. 559.

<sup>39</sup> «*Il piccolo Berto* soffre, in larghe zone, di uno squilibrio psicologico» al quale Saba riparerà «coi suoi libri immediatamente successivi, con *Parole* cioè e con *Ultime cose*, alla limpidezza e universalità dei quali egli non sarebbe potuto giungere se non fosse passato prima attraverso la “crisi di narcisismo” del *Piccolo Berto*». Umberto Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 278.

<sup>40</sup> Ivi, p. 325.

<sup>41</sup> Ivi, p. 255.

<sup>42</sup> Mario Lavagetto, *L'altro Saba*, in Umberto Saba, *Tutte le prose*, cit., p. XII.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> Umberto Saba, *Secondo congedo*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 401.

<sup>45</sup> Il termine *riparo* acquista in Saba un vasto campo semantico fino al riflessivo *ripararsi*. Ricordiamo la memorabile descrizione di Debenedetti di Saba, della sua «atavica angoscia di perseguitato: di un uomo che automaticamente abbozza il gesto di ripararsi dal diluvio, anche quando il cielo è ancora sereno». Giacomo Debenedetti, *Ultime cose su Saba*, cit., p. 1072).

<sup>46</sup> Nunzia Palmieri, *Introduzione* a Umberto Saba, *Il Canzoniere (1900-1954)*, cit., p. L.

<sup>47</sup> Nel riparare vasi rotti, lasciando cadere gocce d'oro nello spazio delle fratture, consiste la tecnica giapponese dell'arte del Kintsugi, rivelando in questo modo di riparare, senza tentare di cancellare la traccia del danno, una radice antropologica, un archetipo: il vaso riparato con l'oro diventa più prezioso della sua originaria forma intera, comunque irrecuperabile, come insanabili sono la scissione e le ferite di Saba. L'immagine della goccia d'oro torna anche in una lettera a Linuccia del 22 dicembre 1945, riferita forse ad *Amai*: «È una goccia d'oro che mi è caduta improvvisamente sulla lingua». Umberto Saba, *Atroce paese che amo. Lettere famigliari (1945- 1953)*, a cura di Gianfranco Lavezzi e Rosanna Saccani, Milano, Bompiani, 1987, p. 28.

<sup>48</sup> Umberto Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 172. La contrapposizione è scelta come titolo da Matteo Palumbo per illuminare l'operazione mitopoietica di *Storia e cronistoria* (Matteo Palumbo, «*Gocce d'oro*» e «*tristezze*

*Lina*,<sup>49</sup> in *Quasi un racconto*, il sonno di un uccello in gabbia lo chiuderà, tra le due soglie del titolo e dell'ultimo verso, in una «palla d'oro»: il più perfetto, il più irraggiungibile dei ripari.<sup>50</sup>

Più visibile appare, nell'ultima stagione della poesia di Saba, «l'architettura aerea»<sup>51</sup> delle sue composizioni e le gabbie degli uccelli, l'oscillare del loro canto tra cielo aperto e sbarre, ne sembrano il riflesso.

Nello spazio della scissione, tra poli inconciliabili, sempre più si crea una «culla d'aria», come la definì Debenedetti nella sua analisi di *Canto a tre voci*, caricando questa sua formula del significato di uno spazio da grembo, dove le voci precedono l'incarnazione del «personaggio».<sup>52</sup> Si tratta di uno stato intermedio tra dimensione sonora e figurale, una gestazione di straordinaria potenzialità.

Il punto nevralgico di questo nostro percorso, pertanto, non può che coincidere con il centro della scissione, con il trauma più profondo e anche con il cuore rilegato della raccolta: quell'inserimento dei versi del *Piccolo Berto* che ristrutturarono e diedero la sua forma al *Canzoniere* della seconda edizione del '45.

Nelle *Tre poesie alla mia balia*, Saba tocca, attraverso la cura psicanalitica con Edoardo Weiss, il fondo e la verità che vi giace, attraverso un sogno tripartito, come è nel suo stile, tenuto insieme da una circolarità lirica.

La prima poesia inizia dalla fine, da un Saba padre che sentendo la figlia addormentarsi sul suo petto, si abbandona anch'egli al sonno, regredendo ai «verdi paradisi dell'infanzia», «all'amoroso seno» della balia.<sup>53</sup> Per il sistema di rimandi, di analogie che scandiscono la circolarità del trittico, per quella «palla d'oro» - per dirla con Saba - che comporranno, va tenuta a mente questa situazione iniziale che, come involucro della «culla d'aria», si farà gestazione delle voci e dei personaggi, congiungendo ancora una volta *figure e canti*.

Un sogno nel sogno apre la seconda poesia, dove riaffiora l'infanzia di Berto, illuminata dal «misterioso» sorriso di Peppa, ma l'ultima apparizione è quella di un fanciullo ormai «perduto».<sup>54</sup> I puntini sospensivi, che riaffiorano nel primo verso della terza poesia, uniscono come una cerniera quel «...Un grido», tutto spostato a destra, con il verso finale della seconda poesia, componendo un endecasillabo. La voce che lacera il tessuto onirico e la sostanza aeriforme delle *Tre poesie* è quella di

---

*immedicabili*», in Umberto Saba, *Storia e cronistoria del «Canzoniere»*, in *Umberto Saba au carrefour des mondes*, a cura di Massimiliano Carminati, Hamburg, DOBU Verlag, 2008, pp. 195-205). Si veda anche Rosita Tordi, *Le "gocce d'oro" di Saba e di Nietzsche*, in Ead. (a cura di), *Umberto Saba, Trieste e la cultura mitteleuropea*, Milano, Mondadori, 1986.

<sup>49</sup> Umberto Saba, *Nuovi versi alla Lina*, 6. *La fatica ch'io duro è vana cosa*, in Id., *Il canzoniere*, cit., p. 128.

<sup>50</sup> Umberto Saba, *Palla d'oro*, in Id., *Quasi un racconto*, cit., p. 593.

<sup>51</sup> La definizione è di Saba stesso, nelle pagine di *Storia e cronistoria* dedicate a *Canto a tre voci* e all'analisi che ne fece Giacomo Debenedetti. (Umberto Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., p. 255).

<sup>52</sup> Giacomo Debenedetti, *Saba*, in Id., *Poesia italiana del Novecento*, cit., p. 153.

<sup>53</sup> Umberto Saba, *Tre poesie alla mia balia*, in Id., *Il piccolo Berto*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 405.

<sup>54</sup> Ivi, p. 406.

Berto, nell'istante del trauma maggiore, quello che «frange per sempre»<sup>55</sup> il suo cuore: quando la balia lo restituisce alla sua madre naturale.

Il vuoto d'aria che sentì Berto, probabilmente ancora addormentato - come Linuccia lo è tra le sue braccia, nella prima poesia che le altre due contiene - improvvisamente staccato dal seno di Peppa, da quel punto in cui si erano congiunti due dolori: l'abbandono di una madre e la perdita di un figlio,<sup>56</sup> diventa spinta per quel grido che gli avrebbe per sempre reso «sospetto» e «nemico» il mondo.<sup>57</sup>

Tuttavia, nel tessuto dei versi, in quel sollievo che raccoglie gocce d'oro, il vuoto del distacco è avvolto nella «culla d'aria» della poesia, matrice di un nuovo campo acustico: è questo l'unico spazio dove è possibile ascoltare una voce che allora non fu udita e che, sollevandosi nella pagina, raggiunge la solitudine impenetrabile di Saba: il pianto di Peppa, quel dolore uguale al suo che, almeno in questo punto centrale del *Canzoniere*, nel suo cuore, chiude il cerchio.

---

<sup>55</sup> Ivi, p. 407.

<sup>56</sup> Gioseffa Gabravich, moglie di Ermenegildo Shobar, aveva perso il proprio figlio. La coincidenza tra le due fratture del cuore renderà il legame tra Saba e la balia profondissimo.

<sup>57</sup> *Ibidem*.