



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in Filologia Moderna Classe LM-14

Tesi di laurea

«Un lavoro non breve e non facile»
Itinerari variantistici nel *Canzoniere 1921* di Umberto Saba

Relatore
Prof. Andrea Afribo

Laureando
Jacopo Galavotti
n° matr. 1037030

Anno Accademico 2013/2014

Indice

Capitolo primo. Storia e poetica delle varianti	7
1. Storia del primo Saba e dei testimoni delle sue poesie: 1902-1921 (con una segnalazione)	9
2. Forme originali, riscritture e oblii: la poetica di Saba e le varianti	17
Capitolo secondo. Dinamiche di una nuova lingua antica	25
1. Grafia, fonetica, morfologia, microsintassi	30
2. Lessico, sintassi e stile: caratteri salienti delle varianti raccolta per raccolta	43
2.1. <i>Poesie dell'adolescenza</i>	47
2.2. <i>Voci dai luoghi e dalle cose</i>	55
2.3. <i>Poesie fiorentine</i>	65
2.4. <i>Versi militari</i>	79
2.5. <i>Casa e campagna e Trieste e una donna</i>	92
2.6. <i>La serena disperazione</i>	109
2.7. <i>Poesie scritte durante la guerra</i>	125
2.8. <i>Cose leggere e vaganti, L'amorosa spina, Intermezzo quasi giapponese e qualche conclusione</i>	144
Capitolo terzo. Varianti e percorsi intertestuali	163
1. Recupero di lezioni cassate in nuovi contesti	166
2. Varianti, ripetizioni, legami intertestuali e sviluppi tematici	179
3. Le varianti di Carmen	193
4. La disposizione dei testi liminari	198
5. Fonti e citazioni, un percorso pedagogico	208
Bibliografia	223

Sigle e abbreviazioni

In questa tesi utilizzo alcune sigle, da sciogliere come segue. Per tutti i riferimenti che non figurano in questa *legenda* rimando alla bibliografia.

Sezioni che compongono il *Canzoniere 1921*:

PA = *Poesie dell'adolescenza*

VLC = *Voci dai luoghi e dalle cose*

PF = *Poesie fiorentine*

VM = *Versi militari*

CC = *Casa e campagna*

TD = *Trieste e una donna*

SD = *Poesie fiorentine*

PG = *Poesie scritte durante la guerra*

CLV = *Cose leggere e vaganti*

AS = *L'amorosa spina*

Opere di Umberto Saba:

P11 = *Poesie*, Firenze, Casa editrice fiorentina, 1911

CMO12 = *Coi miei occhi. Il mio secondo libro di versi*, Firenze, Edizioni della «Voce», 1912

C19 = *Canzoniere 1919*, manoscritto Trieste, Biblioteca Civica Hortis, RP Ms. 1-18

C21 = *Il Canzoniere. 1900-1921*, Trieste, La Libreria Antica e Moderna, 1921

A32 = *Ammonizione e altre poesie*, Trieste, La Libreria Antica e Moderna, 1932

C45 = *Il Canzoniere. 1900-1945*, Roma, Einaudi, 1945

C48 = *Il Canzoniere. 1900-1947*, Torino, Einaudi, 1948

C57 = *Il Canzoniere. 1900-1947*, Torino, Einaudi, 1957

C61 = *Il Canzoniere. 1900-1954*, Torino, Einaudi, 1961

C65 = *Il Canzoniere. 1900-1954*, Torino, Einaudi, 1965

Col tempo ogni cosa va variando.

LEONARDO DA VINCI

«Ogni verità è semplice». –

Non è questa una doppia menzogna? –

FRIEDRICH NIETZSCHE

Per finire di regolare i conti, allora, con Sainte-Beuve:
quel che condanno sottoscrivendo a Proust è soltanto,
fra vita e opera di uno scrittore, la confusione.

FRANCESCO ORLANDO

Capitolo primo

Storia e poetica delle varianti

Lo studio delle varianti d'autore difficilmente potrebbe trovare campo d'indagine più ostico e insieme più prolifico dell'opera di Umberto Saba. Prescindendo dalla cospicua (e spesso stupefacente) produzione in prosa, il triestino ha voluto essere l'autore di un solo libro, *Il Canzoniere*, che oggi leggiamo in una stesura ultimata nell'immediato dopoguerra¹, ma che raccoglie un cinquantennio di produzione poetica, continuamente rimaneggiata tramite soppressioni, spostamenti, varianti e recuperi. Il primo volume dell'edizione *ne varietur*, reca gli estremi cronologici «1900 – 1920», e, nell'intenzione dell'autore, andrebbe a soppiantare l'ingombrante precedente costituito dall'autoedizione del 1921. Diamo uno sguardo rapido a un dato numerico: il *Canzoniere 1921* è costituito da 265 testi in dieci raccolte, il primo volume di quello definitivo da 145 testi in nove raccolte. Quasi la metà delle poesie inizialmente presenti viene quindi eliminata dalla selezione successiva. L'analisi che qui propongo non terrà conto, se non in alcuni casi, dell'edizione definitiva, concentrandosi sulla genesi testuale e sulla storia delle varianti che porta alla pubblicazione del 1921, tentando di leggerla per ciò che è: la prima opera complessiva e matura del poeta nato a Trieste nel 1883.

Il primo paragrafo di questo capitolo è dedicato alla sintetica descrizione della storia compositiva² lungo l'arco del ventennio preso in considerazione, i vari stadi di composizione delle singole raccolte, con particolare riferimento ai momenti di maggiore prolificità. Tenendo conto del fatto che i testimoni superstiti non consentono di seguire

1 L'edizione definitiva, che oggi leggiamo in Saba-Stara 1988, è identica, salvo la posizione di *Epigrafe*, a C65 che a sua volta ripete, con pochissime varianti, per le poesie precedenti alla data di pubblicazione, C48.

2 Per un'analisi più completa da un punto di vista filologico vedi l'introduzione e l'apparato di note approntato da Castellani per l'edizione critica (Saba-Castellani 1981, VII-CXXXVII e 459-530).

organicamente tutta la produzione del primo ventennio di attività poetica di Saba, il mio punto di vista sarà sempre incentrato sull'esito definitivo del 1921. Non mi soffermerò, dunque, tanto sull'evoluzione della poetica nel corso degli anni, quanto sugli interventi che sono effettuati nel momento della stesura di quel testo – principalmente tra il 1919 e il 1921 – di cui la sistematicità è attestata e verificabile. Per quanto riguarda l'evoluzione delle varie fasi delle stesure precedenti gli anni che prendo qui in considerazione, non posso, ancora una volta, che rimandare all'introduzione dell'edizione critica, che, per l'appunto, si ferma proprio sulla soglia del lavoro che intendo qui svolgere.

Un secondo aspetto che intendo trattare, prima di illustrare alcuni specifici aspetti dell'*iter* variantistico, è il rapporto di Saba con la propria poesia precedente e con le varianti. È notorio, infatti, che Saba pretese sempre di aver reso le proprie poesie non solo secondo la lezione migliore, ma secondo quella «originale», pur ammettendo egli stesso, specie per le poesie adolescenziali, che «non esiste, purtroppo, il manoscritto di quelle poesie: in un certo senso non è mai esistito»³.

Le mie ricostruzioni, poggiando su alcuni lavori che hanno seguito la pubblicazione dell'edizione critica di C21⁴, cercano di individuare nel *Canzoniere* nel suo insieme alcune linee di tendenza, ma riconoscendo le peculiarità delle singole raccolte. L'individuazione dell'oggetto dell'indagine è favorita non solo dalla disponibilità degli adeguati strumenti di studio (leggi apparato critico e concordanza⁵), ma anche dall'assoluta non sovrapponibilità dell'edizione del '21 rispetto a quelle successive. Quest'opera rimossa dal suo stesso autore rappresenta un approdo fondamentale per la comprensione adeguata della sua figura e anche un'opera straordinaria nel panorama letterario in cui è uscita, dove la poesia italiana ha attraversato D'Annunzio e Pascoli, ha avuto gli ultimi epigoni di Carducci, ha sperimentato il crepuscolarismo, il frammentismo vociano, ha bruciato tutto (compresa la poesia) con il futurismo. Pochi poeti della generazione di Saba hanno attraversato quest'epoca confusa con la coscienza di avere un'identità poetica precisa, e C21 è, come

3 Saba-Stara 2001, 1147.

4 In particolare: Grignani 1986, per gli aspetti metodologici; Gavagnin 2001, per l'evoluzione di VM; Cucinotta 2005, su alcuni testi delle poesie giovanili. Tra i primissimi studi che hanno cercato di restituire le dinamiche evolutive dei testi vedi Maier 1972 e Pinchera 1974, 3-25.

5 Cfr. Savoca-Paino 1996.

si vedrà meglio nei prossimi capitoli, anche un regolamento di conti con le tradizioni e i modelli della formazione, capace di far confluire suggestioni culturali diverse entro una storia, un libro.

1. *Storia del primo Saba e dei testimoni delle sue poesie: 1902-1921 (con una segnalazione)*

Nonostante abbia detto di non voler fare una storia della poetica sabiana⁶, per poter seguire la storia variantistica è necessario conoscere le linee fondamentali dei primi anni dell'attività di Saba. Quella che segue non vuole essere tanto una biografia, quanto una sintetica rassegna dei momenti in cui è scandita l'attività poetica di Saba fino alla pubblicazione di C21, inseguita attraverso la selva di testimoni censiti da Castellani⁷, ma anche grazie alle ricostruzioni biografiche e testuali realizzate in particolare da Arrigo Stara, Carlo Lajolo e Stelio Mattioni⁸. L'edizione critica di Castellani resta evidentemente il riferimento principale di questo lavoro di ricognizione, e alla sua introduzione sono particolarmente debitore. L'ordine che seguo è cronologico e non mancano i riferimenti biografici, per evidenziare su quali raccolte si concentri, anno dopo anno, l'attività creativa e correttoria di Saba.

Le prime testimonianze che abbiamo dell'attività poetica del giovane Umberto, che allora non aveva ancora assunto lo pseudonimo Saba, ma si firmava «Umberto Chopin Poli», risalgono al carteggio con Amedeo Tedeschi, reso noto da Bruno Maier nel 1960⁹, dove si rinvengono le primissime versioni di molte delle poesie che entreranno a far parte delle PA¹⁰ (*Sul canto di un violino, Sonetto di primavera, La sera*

6 Come profili complessivi segnalo le ottime monografie: Portinari 1963; Caccia 1967; Pinchera 1974; Senardi 2012

7 Cfr. Saba-Castellani 1981, LVIII-XCIII. Per tutto quanto Saba ha scritto fino al 1921 quello posto in apertura dell'edizione critica resta il più attendibile e completo censimento dei testimoni. Si possono consultare con profitto anche Saba-Stara 1988, 1005-1159 e Saba-Baioni 2008.

8 Cfr. Saba-Stara 1988, LXI-XCII, Lajolo 2007, *passim* e in particolare 77-114 e Mattioni 1989.

9 Cfr. Maier 1972.

10 Preciso qui che le raccolte sono citate col titolo che hanno in C21. Lo stesso vale, per comodità, anche per i titoli dei singoli componimenti, anche dove in un primo momento avessero un titolo differente (di specifici tratti evolutivi nella titolazione parlerò più diffusamente in seguito).

della domenica di Pasqua, *Tra la folla*, *Glauco*, *Canzoncine*, 1^a) nonché diversi componimenti giovanili poi cassati (*Eravamo seduti in riva al mare*, *Addio!*, *Piccole ingiustizie*, *Un pensiero*). Sulle primissime composizioni di Saba, che secondo le sue dichiarazioni risalirebbero al 1900, non abbiamo testimonianze dirette. A quell'epoca apparirebbero testi in versi brevi come *Ammonizione* e *Canzonetta*¹¹.

Delle poesie scritte durante il periodo trascorso a Pisa nel 1903, tra cui *La Sera*, che concluderebbe l'«adolescenza poetica» sabiana¹² non restano testimonianze d'epoca, ma solo stesure posteriori.

Negli anni che precedono l'opera d'esordio, Saba trascorre un periodo a Firenze, tra l'autunno del 1904 e il 1907, partecipando, tra le altre cose, ad alcune letture pubbliche di poesie, con lo pseudonimo di Umberto da Montereale¹³. Tra il 1907 e il 1908 presta servizio militare, prima presso Monte Oliveto (Firenze) – con alcuni periodi di convalescenza trascorsi a Trieste – e poi a Salerno (dall'aprile 1908). A questi anni risalgono le poesie di PF e di VM, nonché le prime pubblicazioni: *Il borgo* (VLC) pubblicata su «Il Lavoratore» il 1° maggio 1905; *L'osteria di fuori porta* (VM) pubblicata su «Il Palvese» l'8 dicembre 1907; *La cappella* su «Poesia» nel luglio 1908. Della poesia *San Giovanni*, che la testimonianza di Giorgio Marussig farebbe risalire all'ottobre del 1904, due frammenti sono pubblicati postumi su «Il Piccolo» nel 1958. Purtroppo l'autografo da cui la pubblicazione sarebbe derivata è andato perduto¹⁴.

Nel febbraio 1909, dopo il rientro a Trieste, avviene il matrimonio con Carolina Wölfler (Lina). Saba in questo periodo scrive CC, di cui ci resta un testimone d'epoca: *Dopo la vendemmia* (CC) in un manoscritto datato 1909. Il 12 gennaio 1909 compare anche, sul «Piccolo», un sonetto sul terremoto di Messina, ripubblicato da Castellani solo molti anni dopo l'edizione critica¹⁵. È un momento di intensa attività creativa e correttoria che prelude alla pubblicazione della prima raccolta in volume, P11, uscita nel novembre 1910, ma con la data del 1911: la raccolta contiene titoli che confluiranno in

11 Cfr. Saba-Stara 2001, 1147-51 e Lajolo 2007, 77-78.

12 Cfr. Saba-Stara 2001, 129.

13 L'origine dello pseudonimo è probabilmente il nome del paese natale del padre, Montereale Val Cellina. Saba infatti lo conobbe nel 1905 (cfr. Saba-Stara 1988, LXXVI).

14 Cfr. Saba-Castellani 1981, 521-22.

15 Cfr. Castellani 2008.

diverse raccolte di C21: PA, VLC, PF, VM, CC. È la prima pubblicazione firmata con lo pseudonimo che resterà poi definitivo di Umberto Saba¹⁶. Alcuni componimenti erano già stati anticipati sul «Piccolo della Sera» tra il 1910 (*Preghiera*, 29/07, firmata «Umberto Lopi») e il 1911 (*Il maiale*, 25/03), compreso uno che però non rientra nel canone di P11 e non viene mai più edito in vita dall'autore (*Il sogno*¹⁷, 25/10).

L'opera d'esordio non soddisfa il poeta, che vi farà riferimento sempre in termini negativi¹⁸ e tenterà subito di rifarsi una verginità scrivendo *Quello che resta da fare ai poeti*¹⁹, il famoso saggio in cui rivendica il primato dell'onestà poetica contro tutte le affettazioni letterarie. Lo scritto viene inviato alla «Voce», ma Slataper lo rifiuta. Vedrà la luce solo postumo, nel 1959²⁰.

Dopo P11, in seguito ad una crisi coniugale, Saba si dedica alla stesura di CMO12, la futura TD, che esce nelle edizioni della «Voce» nel 1912. Alcune liriche compaiono tra il 1910 e il 1913 su «Il Piccolo della Sera» (*Trieste*, 23/12/1910; *Il torrente*, 24/01/1911; *Tre vie*, 15/11/1911; *Via della pietà*, 27/12/1911; *Dopo la tristezza*, 25/01/1912; *Il fanciullo e il bersagliere*, 23/02/1912), «La Voce» (*Tre vie*, *Il maiale*, *Il fanciullo appassionato*, 7/11/1912), «La Riviera Ligure» (*Trieste*, *Verso casa*, *Città vecchia*, *Il torrente*, 07/1911; *Tre vie*, *Intorno ad una casa in costruzione*, *L'ora nostra*, 02/1912; *Il molo*, *Dopo la tristezza*, *Dopo una passeggiata*, 07/1912; *A uno scultore fiorentino*, *L'arboscello*, *Il faro*, 01/1913). Nel 1914, nell'antologia curata da Giuseppe Picciòla, *Poeti italiani d'oltre i confini*²¹, escono alcune poesie tratte dai primi due volumi, senza varianti (*Dormiveglia*, *Fantasie di una notte di luna*, *Intermezzo a Lina*, *L'insonnia in una notte d'estate*, *Trieste*, *La bugiarda*).

16 Per le varie ipotesi sull'origine dello pseudonimo vedi Saba-Stara 1988, LXXVII-LXXVIII. Basti segnalare qui che la *vulgata* che lo vorrebbe legato al nome della balia Peppa Sabaz, è da ritenersi senz'altro falsa, dato che il nome della balia era quasi certamente Gioseffa Gabrovich (o Gabravic) Schobar (su questo vedi anche Mattioni 1989, 13-14 e Semacchi Gliubich 2008).

17 Di questo testo, Saba riporta alcune varianti in *Quello che resta da fare ai poeti* (1911), ora in Saba-Stara 2001, 679-80.

18 Nell'introduzione *Ai miei lettori* di C21, Saba parla di «empietà contro me stesso», «eclissi della mia coscienza» (Saba-Castellani 1981, 6), in *Storia e cronistoria del Canzoniere* lo definisce «primo – sbagliatissimo – libro di versi» (Saba-Stara 2001, 144).

19 Cfr. Saba-Stara 2001, 674-81.

20 La prima edizione è Umberto Saba, *Quello che resta da fare ai poeti*, Trieste, Edizioni dello Zibaldone, 1959.

21 Cfr. Picciòla 1914. Questa antologia non è censita da Castellani, ma, come detto, i testi qui presenti non hanno varianti. La riporta invece Saba-Stara 1988, 1165.

Tra il maggio del 1912 e il 1913, Saba vive con la sua famiglia a Bologna, mentre nel 1914 si trasferisce per lavorare come segretario in un Caffè Concerto a Milano. Tra il 1915 e il 1918 viene richiamato alle armi, prestando servizio prima a Casalmaggiore (Cremona), poi a Roma, di qui a Milano, e infine a Taliedo (Milano), svolgendo sempre compiti amministrativi e di retrovia. Di tutta l'opera successiva a TD le testimonianze sono fittissime, tra carteggi e pubblicazioni estemporanee su varie riviste. Sostanzialmente, le poesie composte tra il 1913 e il 1918 vanno a costituire due raccolte, SD e PG, che rappresentano un momento di passaggio, di ricerca, ma anche di incertezza creativa, dopo gli esiti spesso altissimi di CMO12. Procedendo con un po' d'ordine nel seguire le testimonianze superstiti di poesie di SD, possiamo sintetizzare dicendo che, tra quelle che precedono l'opera di sistemazione del 1919, le prime risalgono al 1913 e le ultime al 1917, e si ritrovano nei carteggi con Aldo Fortuna²² (*Al panopticum, I muratori, Oddone, Veduta di collina, Il patriarca, Nostalgia, Attraversando l'appennino toscano, Caffè Tergeste, Il caffè dei negozianti, Il ciabattino, De profundis, Dicembre 1914*) e Giuseppe Carlo Paratico²³ (*Dopo la giovinezza, Còttalo, Il caffè dei negozianti, Dicembre 1914*) e in pubblicazioni di singoli componimenti su «La Riviera Ligure» (*Osteria «All'Isoletta», La ritirata in Piazza Aldrovandi a Bologna, Al panopticum, 04/1913; Guido, 08/1913; Il caffè dei negozianti, 12/1914; Dopo la giovinezza, Còttalo, 05/1914; In morte di un fattorino telegrafico²⁴, 12/1914; Piazza Castello, Il fanciullo fiorentino, Il sigarai della Taverna Rossa, 10/1915; A mia zia Regina, 06/1917*), «La Grande Illustrazione» (*I muratori, Oddone, Nostalgia, Caffè Tergeste, Il primo amore, Nel chiasso, Il garzone con la carriola, Attraversando l'Appennino toscano, 05/1914; Guido, A proposito di Guido, 11/1914*), «Sobborgo» (*Veduta di collina, La greggia, Il patriarca, 18/01/1914*), «La Diana» (*Decembre 1914, 07/1915*), «Il Giornale del Mattino» (*Decembre 1914, 3/08/1915*), «Almanacco della Voce» 1915 (*Caffè Tergeste*).

Non diverso il discorso sulle PG, delle quali restano redazioni manoscritte che vanno dal 1915 al 1918 in lettere a Francesco Meriano²⁵ (*La sveglia* [due versioni nel

22 Cfr. Saba-Castellani 1981, LXIV-LXIX. Ora vedi anche Fortuna-Saba 2007.

23 Cfr. Saba-Castellani 1981, LXXIV-LXXVII.

24 Poi rimasta fuori da tutti i canzonieri.

25 Cfr. Saba-Castellani 1981, LXXI-LXXIV. Vedi anche Meriano 1982.

1915], *Addio ai compagni* [due versioni nel 1915 e una terza nel 1916], *Vita di guarnigione* [due versioni nel 1915], *Accompagnando un prigioniero*, *Nino*, *I piantoni*, *Ricordo della zona di guerra*, *Il trombettiere della territoriale*, *Sera d'autunno*, *L'invasore*, *Per la morte d'un volontario: Enrico Elia*, *Ancora Nino*, *Il coltello*), a Paratico (*La sveglia* [la seconda versione], *Addio ai compagni*, *Vita di guarnigione*, *Accompagnando un prigioniero*, *La stazione*, *Il vino*), a Fortuna (*La sveglia* [la seconda versione], *Addio ai compagni*, *Vita di guarnigione*, *Accompagnando un prigioniero* [due versioni nel 1916], *L'innocente*, *I soldati che hanno preso Gorizia*, *Il soldato che va a Salonico*, *Due ombre*, *Per la morte d'un volontario: Enrico Elia*, *In treno*). A queste, vanno aggiunti due manoscritti sabiani, uno del 1916 (*Pioggia*²⁶) e uno del 1918 (*Accompagnando un prigioniero*²⁷) e numerose pubblicazioni in rivista tra il 1916 e il 1917 su «La riviera ligure» (*La sveglia* [seconda versione], 02/1916; *Accompagnando un prigioniero*, 05/1916; *L'innocente*, *I soldati che hanno preso Gorizia*, *In treno*, *Il soldato che va a Salonico*, *La felicità*, 01/1917; *Primavera 1917*; *La stazione*, *Dalla trincea alle officine Caproni*, 08-09/1917), «La Brigata» (*La sveglia* [seconda versione], *Addio ai compagni*, *Vita di guarnigione*, *Il trombettiere della territoriale*, *Sera d'autunno* [poi esclusa], *L'invasore*, *Nino*, 06/1916). Nel volume antologico *Tutta la guerra*²⁸, curato da Prezzolini, esce, nel 1918, *In treno*. Anni dopo su «La Nazione della domenica» esce *Tutto il mondo*, il 6 giugno 1920.

Da segnalare che già dal 1913, Saba ha cominciato a pensare a una ripubblicazione antologica della propria produzione poetica, a partire da quella adolescenziale. Negli anni della guerra, infatti, dove abbiamo già visto sovrapporsi pubblicazioni relative a momenti compositivi diversi, compaiono su rivista poesie scritte anche diversi anni prima: su «La Brigata» nell'aprile del 1917 escono alcune poesie adolescenziali, tra cui alcune poi escluse dal canone di C21 (*La casa della mia nutrice*, *Lettera ad un amico pianista studente al conservatorio di Liegi*, *Tra la folla*,

26 Unico testimone precedente il 1919 dell'*Intermezzo quasi giapponese*.

27 Questa versione insieme a una redazione con varianti di *In treno* fu inviata da Saba a Giuseppe Prezzolini, perché la includesse nella sua antologia *Tutta la guerra* (Prezzolini 1918). Prezzolini ignorerà queste varianti per pubblicare la sola *In treno* nella redazione già uscita su «La Riviera Ligure» nel gennaio del 1917.

28 Cfr. Prezzolini 1918.

Sonetto di primavera, Da un colle, Glauco, Nella sera della domenica di Pasqua, Nella notte di Natale, A una stella, Alla morte, Sul canto di un violino, Così passo i miei giorni). Tra i testimoni di quest'epoca ci restano: *Canzonetta spalatina* (VLC), manoscritta in due lettere del 1918, una a Meriano e una Fortuna; in un'altra lettera a Fortuna del 1918 c'è *Sereno* (PF). Particolarmente interessante il caso dei VM, che, data anche la nuova condizione di soldato che Saba si trova a rivestire, subiscono diversi ritocchi proprio negli anni del primo conflitto mondiale, e, anzi, Castellani avanza l'ipotesi che due componimenti, *La sentinella* e *Congedo*, siano dei rifacimenti realizzati nei primi anni della guerra. Tra le testimonianze di questa rielaborazione abbiamo alcuni manoscritti, databili 1914-15 (*La sentinella* e *Congedo*, in due manoscritti di Paratico) e 1917 (*Monte Oliveto*, 1^a, in lettera a Fortuna) e una pubblicazione su «La Diana» dell'ottobre 1915 (*Il prigioniero*, a, b, c, d).

Siamo arrivati alla faticosa data del 1919. Faticosa non solo perché Saba acquista a Trieste la libreria antiquaria «Antica e Moderna», ma anche perché questo è l'anno di nascita del suo primo *Canzoniere* organico. Ne è rimasto il manoscritto, oggi alla Biblioteca Civica Hortis di Trieste (segnatura RP MS. 1-18²⁹), che per moltissimi testi, anche risalenti agli esordi, resta la prima testimonianza. È un documento di fondamentale importanza, non solo – in quanto testimone unico di molti testi – per la ricostruzione della preistoria del *Canzoniere*, ma anche come riserva ricchissima di varianti, cassature e annotazioni che rendono conto dello strenuo processo correttivo cui Saba fa fronte in quegli anni, prima di approdare alla pubblicazione del 1921. A quanto pare, il *Canzoniere* del 1919 sarebbe stato già pronto per la stampa³⁰ ma, naufragato il tentativo, il manoscritto è rimasto come quaderno di lavoro. Castellani ci informa anche del fatto che Saba, tramite Giotti, è in contatto nel 1919 con Vallecchi per pubblicare tutte le poesie posteriori a CMO12 col titolo collettivo di *La serena disperazione*³¹. Dopo la rinuncia di Vallecchi, il titolo passerà in C21 a designare le poesie che in C19 costituivano per la maggior parte la sezione di *Fanciulli e garzoni*.

29 La scoperta di questo manoscritto si deve a Giordano Castellani. Per la descrizione completa, vedi Saba-Castellani 1981, LVIII-LXII.

30 Castellani, fa notare la presenza di un foglietto allegato al manoscritto intitolato «Avvertenze per lo stampatore» (Saba-Castellani 1981, LIX-LX).

31 Vedi Saba-Castellani 1981, XLVIII. Cfr. anche Saba-Stara LXXXI e Castellani 1992.

Proseguendo con la rassegna dei testimoni veniamo alle ultime due raccolte. Di CLV³², restano: un quaderno manoscritto autografo, illustrato da Virgilio Giotti, datato 1919, acquistato da Natale Mazzolà e ora di proprietà della Biblioteca comunale di Treviso; la pubblicazione quasi completa della raccolta su «Il Convegno», nel maggio del 1920; l'autoedizione in 35 copie curata (o almeno firmata) da Virgilio Giotti e realizzata dalla «Libreria Antica e Moderna» nell'agosto 1920.

Di AS restano due volumetti rilegati in pelle a mano da Virgilio Giotti, uno appartenuto a Virgilio Doplicher, l'altro a Aldo Fortuna.

Nel 1920, alcuni testi (da CC, TD, SD) escono in una redazione che reca alcune varianti su *Poeti d'oggi*³³, la storica antologia curata da Papini e Pancrazi.

Concludendo questo *excursus* cronologico, C21 esce presso «La Libreria Antica e Moderna» nel settembre del 1921. Da un punto di vista biografico, occorre segnalare che nel giugno di quell'anno è avvenuta la morte della madre di Saba, Felicità Rachele Coen.

Il censimento dei testimoni redatto da Giordano Castellani contiene anche diverse testimonianze posteriori al 1921, per tutti quei testi la cui data di composizione sia, anche solo per ipotesi, compresa negli estremi cronologici del primo *Canzoniere* (1900-1920) e che non siano testimoniati prima. Questi testi, esclusi quindi sia da C19 che da C21, sono riportati nell'appendice dell'edizione critica³⁴: uno di essi (*Autunno*), è compreso in A32, raccolta antologica uscita nel 1932, in cui Saba, per l'ennesima volta ripercorre i suoi primi passi, dopo l'esperienza psicanalitica e la composizione del *Piccolo Berto*; *Carnovale* è in un foglio manoscritto del 1947; *San Giovanni*, come ricordato sopra, è pubblicata postuma su «Il Piccolo» nel 1958; *Sopra un adagio di Beethoven* è ricostruita a memoria dall'attore e amico Edgardo Rossaro nel 1944; *Quando vidi per la prima volta amore* è pubblicata in «L'Orto» nel 1935; *A un aviatore* è riportata in due manoscritti, l'uno certamente posteriore al 1935, l'altro datato 1948, e nella prefazione alla raccolta *Uccelli*, uscita nel 1950; *Fulvietto* è un testo pubblicato su

32 Per la storia editoriale di CLV, cfr. anche Saba-Castellani 1992 e Castellani 1992.

33 Cfr. Papini-Pancrazi 1920.

34 Cfr. Saba-Castellani 1981, 391-458. L'appendice, ovviamente, include anche i testi delle raccolte precedenti espunti da C21.

«Circoli» nel 1932, recato anche in una lettera ad Antonio Debenedetti del 1950. A questi testi esclusi farò cauto riferimento nei prossimi capitoli, dove ricostruisco le dinamiche intertestuali che presiedono ad alcune delle varianti e che potrebbero aver motivato le esclusioni.

A proposito dell'intensa fase correttoria che intercorre tra il 1919 e il 1921 devo segnalare la preziosa testimonianza costituita da dieci libretti dattiloscritti e rilegati a mano con illustrazioni di Virgilio Giotti, recentemente rinvenuti³⁵ dal libraio antiquario Simone Volpato a Trieste, che testimoniano un ulteriore stadio intermedio tra il manoscritto del 1919 e la stampa della «Libreria Antica e Moderna». In questa fase, Saba prevedeva di pubblicare la propria opera completa in dieci volumetti distinti, corrispondenti alle raccolte poi incluse nella stampa complessiva del 1921. Purtroppo, data la vicinanza cronologica della scoperta e la conseguente mancanza di un'edizione, non mi è stato possibile consultarli³⁶. Pur senza (almeno presumibilmente) stravolgere il ritratto che uscirà dal presente lavoro³⁷, questi testimoni senz'altro saranno utili per una futura ed ormai indifferibile edizione critica di “tutto Saba”³⁸.

35 Cfr. Mezzena Lona 2013.

36 Esiste comunque un catalogo della mostra documentaria tenutasi a Milano dal 14 al 22 novembre 2013 (Aa. Vv. 2013).

37 L'unica conseguenza che posso per il momento trarre dalla notizia di questo ritrovamento è l'ipotesi che le varianti apposte al manoscritto del 1919 siano state realizzate nell'arco di pochi mesi. Giordano Castellani (Saba-Castellani 1981, L) ipotizza che si siano estese tra la primavera-estate 1919 fino alla prima metà del 1920. A questo punto non sarebbe impossibile immaginare che le varianti apposte su quel manoscritto si siano interrotte prima, magari alla fine del 1919, se solo i libretti ritrovati fossero contemporanei (o di poco precedenti o di poco successivi) a quelli che ci erano già noti, riportanti AS (cfr. *supra*). Un indizio è costituito dal fatto che la redazione di *Tutto il mondo* pubblicata su «La Nazione della Domenica» nel giugno del 1920 (la prima pubblicazione dopo la stesura del manoscritto del 1919), riporta diverse varianti sostanziali rispetto a quella di C19, che lo avvicinano invece al testo del 1921. Lo stesso si può dire dei testi pubblicati in *Poeti d'oggi*, l'antologia curata da Papini e Pancrazi uscita nel 1920. In ogni caso, se gli allegati aggiunti e le varianti apportate al quaderno 1919 dopo il naufragio della prima ipotesi di pubblicazione si fossero protratti anche nel 1920, si sarebbero sovrapposti a un cambiamento di progetto nella veste editoriale da dare al *Canzoniere*. Tutto questo resta, ovviamente, una mera ipotesi in attesa di conferme dalla pubblicazione dei volumetti ritrovati.

38 Sull'opportunità di una nuova edizione critica complessiva vedi Castellani 1982 e Bonura 2013. Segno di passaggio che in uno dei libretti pare esserci un testo finora completamente inedito intitolato *Meriggi carsici*. Cito il testo così come riportato da Vuono 2013: «L'afa, quel nuvolo infetto / ronzante... Balzai di sul letto / dov'era giaciuto. / E spalancai le finestre. / Con un calore di forno, / con una luce accecante, / in quelle orribili stanze / entrò il mezzogiorno. / Giacinto ero insonne, malato. / Or, con in me una sì grande / stizza d'esser nato; / l'oro del grano, fra tutto / quel verde, nel verde le ascose / cicale, il giovane frutto, / intollerabili cose / parvero, e meglio la morte.».

2. *Forme originali, riscritture e oblii: la poetica di Saba e le varianti*

La critica ha scritto molto sulla natura delle varianti di Saba³⁹ e disponendomi ad aprire C21 per studiarne appunto le varianti, non posso evitare di prendere le dovute precauzioni. La costituzione di quest'opera comporta interventi occorsi in momenti diversi, fino a complete riscritture, con cui però l'autore ha un rapporto controverso. Già la prefazione ci mette al centro del problema:

Non tutte le poesie di questa raccolta vi riusciranno egualmente nuove; alcune [...] sono già state stampate nei precedenti volumi «Poesie» e «Coi miei occhi». Ma per quanto riguarda il primo (Poesie) esse vi apparvero non solo in una *disposizione cronologicamente falsa*, così da togliere ogni linea al lavoro, ma molte (tutte per esempio quelle dell'adolescenza, e le giovanili e le fiorentine; così necessarie a comprendere la *genesì* e i *graduali sviluppi* gli *svincolamenti* ed i *ritorni alle origini* della mia arte) vi furono ommesse; altre poi (che è peggio ancora) siffattamente *alterate dalla loro forma primitiva*, da essere diventate tutta un'altra cosa, e non una cosa migliore. Come abbia potuto compiere questa empietà contro me stesso, non so precisamente: fu un'eclissi della mia coscienza? [...] Voglio insomma che si sappia che *dove ci sono modificazioni profonde*, e tali che potrebbero senza questo chiarimento, riuscire stupefacenti, *non è ora che le ho apportate*; ho dovuto anzi compiere un lavoro non breve e non facile per *ritrovare nella memoria i versi originali*.⁴⁰

Dunque C21 è – o vorrebbe essere – la *summa* di un ventennio poetico in tutta la sua ampiezza, dalla «genesì» e lungo i suoi «graduali sviluppi». Le varianti che riscontriamo nelle edizioni precedenti sarebbero frutto di un tradimento, di una vera e propria «empietà». La nuova struttura è distribuita in blocchi narrativi contrassegnati da estremi cronologici precisi, superando, perciò, la disposizione antologica che il poeta aveva scelto per P11 (da quella raccolta erano infatti escluse le poesie adolescenziali, e le altre costrette in una «disposizione cronologicamente falsa»⁴¹). È più vicina alla forma «libro» sia di CMO12 sia di CLV20: un nucleo macrotestuale composto in un

39 Vedi, oltre all'edizione critica, soprattutto Maier 1972; Pinchera 1974, 3-25; Lavagetto 1974, 205-247; Lavagetto 1989, 5-60; Grignani 1986; Gavagnin 1999 e 2001; Brugnolo 1995, 499-508.

40 Saba-Castellani 1981, 5-7. Corsivi miei.

41 Non così grave in realtà: aveva anticipato *Passaggiando la riviera di Sant'Andrea*, posticipato *Il ritorno ne le sere d'estate* (poi *La sera*) e *L'intermezzo della prigione*, modificato in parte l'ordine dei futuri VM. Cfr. Saba-Castellani 1981, CV-CXXVII.

lasso di tempo circoscritto (come aveva per un attimo sperato anche per SD con Vallecchi). Per darci un quadro completo della propria opera, Saba avrebbe effettuato una ricerca mnemonica estenuante per ricostruire i testi nella loro veste «originale». Eppure, a scorrere l'apparato critico di Castellani, facciamo fatica a convincerci che quelle «ristrutturazioni, riplasmazioni, risculture»⁴² cui vanno incontro quasi tutti i testi, e in particolare i più antichi, siano frutto di un miracoloso ripescaggio memoriale. In relazione alla documentazione in nostro possesso, la questione della «forma originale» si presenta in modo complesso. Viene da chiedersi se è proprio vero che per Saba «la letteratura sta alla poesia come la menzogna alla verità»⁴³. In particolare per le prime raccolte (fino a VM) riscontriamo differenze a volte notevoli tra le varie stesure, e la base documentaria che abbiamo non consente di salvare Saba dall'accusa di aver creato una finzione letteraria. Solo uno sprovveduto poteva pensare che l'idea di rendere a memoria la lezione di una poesia composta vent'anni prima, a un lettore smaliziato non sarebbe suonata da subito falsa.

Prevedibilmente, da un articolo di Maier del 1960⁴⁴, sappiamo che, almeno per le poesie adolescenziali, le cose non stanno affatto come Saba le racconta. Dei testi rimasti nel carteggio con Amedeo Tedeschi, la forma che essi hanno nel 1902 sarà, se non la prima, senz'altro vicinissima alla prima, la quale è molto lontana da quella pubblicata in C21. Lungo il corso della carriera di Saba, le poesie adolescenziali e giovanili attraversano diversi stadi di «canonizzazione»: le poche incluse in P11, quelle ripubblicate nel 1917 su «La Brigata», quelle inserite in C19, quelle incluse in C21. Ancora in A32, Saba rivede le proprie origini e stende un nuovo canone, questa volta motivandolo con una «severa scelta» e «opportuni [...] ultimi ritocchi»⁴⁵. Il canone nuovamente cambierà approdando a C45. Persino nel 1953, a pochi anni dalla morte, Saba si accingeva a rivedere le sue poesie adolescenziali, anzi a recuperarle «intatt[e] nella memoria», come ci testimonia la prefazione edita postuma a una edizione non realizzata⁴⁶. La realtà dei dati ci consegna un quadro molto confuso, che si ripete

42 Zanzotto 2001, 358.

43 Saba-Stara 2001, 120.

44 Maier 1972.

45 Saba-Stara 2001, 1130. «Ritocchi» che, a dire il vero, si rivelano drastici e copiosi tagli.

46 Cfr. Saba-Stara 2001, 1147-51.

sostanzialmente lungo tutte le sezioni che lo compongono: quello che accade più spesso in C21 è che Saba, dopo aver tentato una revisione complessiva nel 1919, ritorni a una lezione precedente, magari proprio quella dell'odiato libro del 1911, o magari ne introduca una ancora diversa; in altri casi conserva la lezione del 1919; in altri ancora la lezione a testo risulta da una commistione di elementi appartenenti a momenti compositivi diversi. Insomma, il variantismo di Saba disegna, scrive Castellani, «un tracciato elicoidale: una successione di allontanamenti e ritorni all'origine»⁴⁷.

Perché dunque mentire? A cosa serve la finzione letteraria della «forma originale»? Poco fruttuoso tentare, come è stato fatto per alcune singole varianti⁴⁸, di retrodatare alcuni interventi prescindendo dai testimoni in nostro possesso. Inutile anche accordare fiducia senza riserve alla ricostruzione d'autore. La risposta a questi interrogativi coinvolge problemi che riguardano la poetica di Saba e che, pur esulando da uno studio per lo più storico-linguistico, non si può evitare di affrontare, appoggiandosi all'autorità dei suoi maggiori interpreti, e, con cautela, alle parole dello stesso Saba.

Il primo testo programmatico di poetica risale al 1911 e s'intitola *Quello che resta da fare ai poeti*. In sintesi il poeta dichiara che la poesia deve saper essere «onesta», la sua ricerca deve riuscire a consegnare ai versi la «verità» della vita, senza tradirla in nome di qualsiasi pretesa assolutezza estetica:

A chi sa andare ogni poco oltre la superficie dei versi, apparisce in quelli del Manzoni la *costante e rara cura di non dire una parola che non corrisponda perfettamente alla sua visione*: mentre vede che l'artificio del d'Annunzio non è solo formale ma anche sostanziale, egli si esagera o addirittura si finge passioni ed ammirazioni che non sono mai state nel suo temperamento [...].⁴⁹

[...] solo quando i poeti, o meglio il maggior poeta di una generazione, avrà rinunciato alla degradante ambizione propria – purtroppo! – ai temperamenti lirici, e lavorerà con *la*

47 Castellani 1983, 79.

48 Per esempio da Voghera 1985 per *Il bersaglio* e da Lavagetto 1989, 28-29 per *A mamma*.

49 Saba-Stara 2001, 674.

scrupolosa onestà dei ricercatori del vero, si vedrà quello che non per forza d'inerzia, ma per *necessità* deve ancora essere significato in versi.⁵⁰

Cominciando a progettare il *Canzoniere*, questa «scrupolosa onestà» si innesta su un intento autobiografico ai limiti del diarismo: riconoscere nella propria vita, con i suoi alti e bassi, con i suoi episodi anche minori, con le sue storie, i sentimenti che rivelano la necessità di essere trasposti in versi, cercando di farne (o di farla apparire) un'operazione meno letteraria possibile. Però C21 è caratterizzato già dall'inizio, come abbiamo visto, da una mascheratura letteraria. Su questa volontà di nascondere i propri interventi sui propri testi giovanili possiamo leggere le parole di Debenedetti, che richiama per Saba la metafora del salmone, il quale «per andare a compiere il suo atto più vitale intraprende un cammino opposto al corso delle acque»⁵¹, e quelle conseguenti di Lavagetto:

Tutte le volte che Saba intraprende la pubblicazione del *Canzoniere*, avverte la necessità di risalirne il corso, di rivisitare le proprie origini [...]. Saba nei momenti decisivi torna indietro e sembra cercare un oroscopo al viaggio che gli sta davanti. Interroga i suoi numi, si fabbrica un destino; poi, ripercorre pian piano la sua opera, ne ridiscende il corso [...].⁵²

Lavagetto sottolinea poi che Saba, come del resto tutti farebbero, nel ridiscendere il corso della propria opera, deposita qualcosa del suo io più maturo, rende più omogenei i propri scritti secondo una visione nuova. Lo stesso scrive Castellani:

La consapevolezza che la sua poesia si può imporre solo come autobiografia «totale» si sviluppa in un particolare momento della carriera artistica del poeta, e questo fa sì che la sensibilità e il gusto di quel momento agiscano sul passato filtrandolo e adattandolo.⁵³

Quel che lo distingue è che Saba non accetta pacificamente questa possibilità di riscrittura, non vuole ammettere la possibilità di ritoccare testi così antichi, resta gelosamente attaccato alla successione cronologica, alle date di composizione, al mito

50 Saba-Stara 2001, 678. «necessità» in corsivo nell'originale, gli altri miei.

51 Debenedetti 1999b, 1076.

52 Lavagetto 1989, 39-40.

53 Saba-Castellani 1981, XLV.

di una sempre attingibile forma archetipica di ogni singolo componimento. Ha capito che la peculiarità della propria vocazione artistica risiede nel saper raccontare attraverso la propria vita alcune esperienze sentimentali universalmente ricevibili. Parrebbe quindi contraria a questa ricerca di «autobiografia “totale”» la caduta da C21 di alcuni dei testi inclusi nelle raccolte precedenti e in C19. In realtà, come vedremo meglio più avanti, Saba intuisce che per dire la verità occorre tacere qualcosa, o meglio che la poesia è un filtro attraverso il quale la realtà si distilla per darci la sua verità: «Nelle sue pagine il frammento di diario voleva essere trasceso in autobiografia esemplare, ricca di moralità e risonanze sopraindividuali»⁵⁴. Non c'è spazio, ad esempio, per battute, epigrammi o componimenti d'occasione che non siano in grado di rappresentare di taglio verità universali e universalmente condivisibili. Cito ancora da Castellani:

Per Saba la poesia non vale in sé, ma come canto d'amore, legame tra gli individui, consolazione per l'artista e per gli altri. La sua visione della vita è astorica: l'uomo, le stagioni dell'esistenza e i tipi umani hanno caratteristiche fisse; per questo ogni lettore si può specchiare nel *Canzoniere*.⁵⁵

Leggendo il *Canzoniere* e i suoi sviluppi in questo modo, possiamo cercare di spiegare perché Saba insista nel dire (*dirci* e *dirsi*) che quella delle sue poesie, specie le più lontane, è la forma «originale». Evolvendo la propria conoscenza di se stesso (non la propria essenza umana), il poeta sente di avvicinarsi alla piena e perfetta rappresentazione di quel sentimento, scoprendo il velo che impediva di vedere in «fondo»: «In fondo scavo, in fondo è il mio tesoro; nel cuore della Terra, un cuore d'oro» (PG, *L'egoista*). Proviamo a leggere il riferimento alle varianti di *A mamma*, una delle poesie più tormentate, in *Storia e cronistoria del Canzoniere*:

Infinite sono le varianti che di questa poesia egli ci offerse. Per venti, per trenta, per più anni, essa fu come una sua 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. Ma i ritocchi – *le varianti* – *non sono mai un buon segno: non si ritorna su quello che si sente perfettamente riuscito.* Comunque, se è ancora possibile correggere

54 Girardi 1987, 24. Su questo aspetto è tornato recentemente Senardi 2012, 37-38.

55 Saba-Castellani 1981, XLV.

fino che dura lo stato d'animo – *la costellazione* – sotto quale una poesia è nata, come farlo quando tutto, in noi e fuori di noi, è mutato? (Forse una parola, un termine, ma non al di là.) Saba ebbe torto a ostinarsi, sia a proposito di questa che di qualche altra sua poesia; *ebbe ragione invece a ridarcela qui nella sua forma originale*.⁵⁶

La forma di una poesia sarebbe data per sempre, non andrebbe ricercata ostinandosi, cioè tentando di migliorare qual che si sente imperfettamente riuscito, ma trascritta quando si sta sotto la «costellazione» di quella poesia. La soluzione alla contraddizione (la forma di C45 non è certo la “prima”) si può cercare nel fatto che la costellazione, lo stato d'animo, non stanno, per Saba, nel tempo, stanno fuori dal tempo, immutabili e attingibili in momenti di particolare disposizione. Non a caso nella *Premessa* ad A32, raccolta che, come detto, rifà il canone dei suoi esordi, Saba fa riferimento a «un momento di grazia»⁵⁷ in cui gli è stato possibile riattingere quei testi. Scrive Castellani:

Se quindi ad ogni situazione biografica corrisponde in linea di principio la sua espressione poetica, la lentezza dell'elaborazione è solo prova di inadeguatezza sentimentale o artistica [...]. Credendo in una realtà oggettiva e sostanzialmente immutabile, anche l'occasione poetica è concepita da Saba come un progetto: la memoria può essere difettosa, ma con strumenti appropriati (anche psicanalitici a partire dal 1929) la verità deve affiorare.⁵⁸

La spiegazione più economica del concetto di «forma originale» è dunque che essa non è la prima in ordine cronologico, ma la più aderente alla risonanza interiore di una determinata occasione e credo sia in questo più che in qualsiasi dichiarazione esplicita, che si rivela «la [...] visione della vita [...] decisamente antistoricistica»⁵⁹ di Saba. A questo proposito Maria Antonietta Grignani scrive che «la sua idea di originale non coincide con quella di chi collaziona lezioni varianti disposte in sequenze lineari o cronologiche»⁶⁰. Conferme a questa visione possono essere ricercate ancora nella prosa

56 Saba-Stara 2001, 129. Corsivi miei.

57 *Ivi*, 1130.

58 Saba-Castellani 1981, XLV-XLVI.

59 Mengaldo 1978, 190. Cfr. anche Grignani 1986, 159: «L'antistoricismo sabiano si applica innanzi tutto ai propri prodotti e per questo intrica con l'andirivieni delle varianti in migrazione da strato a strato e da testo a testo».

60 Grignani 1986, 145.

di Saba, ad esempio nella *Scorciatoia* 94: «I FATTI preesistono. Noi li scopriamo, vivendoli.»⁶¹; e ancora nel già citato saggio del 1911: «Bisogna – non mi si prenda alla lettera – essere originali nostro malgrado»⁶². Dunque l'originalità dello stile è qualcosa che si deve «scoprire», diventando, con Nietzsche, se stessi.

La presenza di Nietzsche nell'orizzonte culturale di Saba è dato ormai acquisito e, anzi, qualsiasi studio sull'antistoricismo e sugli aspetti irrazionalistici della poetica di Saba deve partire ricercando le consistenti tracce che il suo pensiero (e in misura minore quello weiningeriano) ha lasciato su di lui, specialmente in relazione alla concezione ciclica del tempo, all'«aureo anello» studiato da Lorenzo Polato⁶³. Troppo fuori tema per proseguire questo discorso in questa sede, dovremo però accennare alle ricadute filologiche di una tale concezione, in particolare all'obiezione sollevata da Pinchera dopo aver inseguito le diverse “forme” di *La cappella*: «il testo definitivo di questa poesia [...] sarà allora un testo della sua piena maturità, non un documento del suo noviziato artistico»⁶⁴. L'impostazione più corretta del problema mi pare quella di interpretare anche le affermazioni di Saba circa la datazione delle proprie varianti come un testo letterario, da leggere alla luce delle annotazioni fatte sin qui, senza pretendere di far tornare i conti nella partita doppia tra la «realtà» dei documenti e la «verità» della poesia, rinunciando, come scherza Pinchera «alla condotta inquisitoria e fiscale, sempre un po' allarmante, del filologo»⁶⁵. Come ho già detto, infatti, rischia di non essere molto produttivo cercare di prescindere dai documenti, mentre sarebbe opportuno risolvere le incongruenze che la filologia, dissotterrando le varianti sepolte, rivela, su un piano critico, affrontando l'opera sabiana nel complesso come operazione letteraria, specie là dove più sembrerebbe una piana esplicazione. L'opera di Saba è integralmente letteraria,

61 Saba-Stara 2001, 45.

62 *Ivi*, 677. Da notare, di passaggio, che un elemento fondamentale per la comprensione della prosa (e in certi casi anche della poesia) di Saba sta proprio in quello che è messo tra parentesi o in inciso. Non a caso dopo la terapia analitica, specie nelle *Scorciatoie e Raccontini*, Saba userà intenzionalmente virgolette e trattini come strumenti di *mise en relief*. Vedi ad esempio, sul passo citato, interpretato come negazione che freudianamente afferma, il commento, con un geniale inciso *en abyme*, di Sanguineti 1986, 95: «Saba aggiunge, tra parentesi, un'altra cosa, che, posta come sta tra parentesi, – è inutile rilevarlo, mentre parliamo di un freudiano ortodosso, – merita una particolare attenzione».

63 Cfr. Polato 1994a, 31-45. Sulla presenza di Nietzsche in Saba si possono vedere Saba-Milanini 1981; Milanini 1985; Luperini 1985, 31-34; Tordi 1986a, 315-25.

64 Pinchera 1974, 14.

65 *Ivi*, 24-25.

pur l'autore negandolo: tutto quanto sta entro la copertina dei suoi volumi, tutto il cosiddetto paratesto, si dispone all'interpretazione, anche il colophon, anche le date, anche le prefazioni, anche le lettere private⁶⁶. Forse nessun altro autore è riuscito a sovrapporre con così complessa varietà di stimoli vita e letteratura, con l'unico appunto che se in qualche caso la letteratura ha respirato, più spesso la vita si è fatta un oggetto d'arte, in modo forse ancor più radicale che in D'Annunzio: si è trascritta in quello che il poeta Agostino Richelmy chiamava «l'alfabeto nero». Leggiamo ancora quanto scrive Castellani:

Il *Canzoniere* dev'essere letto quindi non come un'antologia ma come un'opera nella quale tutto, "il bene e il male", l'espressione autosufficiente e quella in parte mancata, "si tiene". A questa concezione della poesia e ai bisogni della struttura del *Canzoniere* sono finalizzate anche le date con cui puntigliosamente l'autore sembra voler catalogare ogni pezzo uscito dal suo *atelier*. Ma le sue date, se sono riferimenti oggettivi, dovrebbero essere fissate all'inizio, una volta per sempre, mentre a seguire le vicende dei componimenti e delle raccolte si scopre che vi sono frequenti oscillazioni. La realtà dev'essere un'altra: le date del *Canzoniere* non rinviano veramente alla Storia, né compongono una cronologia d'archivio, ma sono cifre dei rapporti fra gli elementi della struttura, hanno soprattutto un significato contestuale.⁶⁷

Dunque nelle pagine che seguono mi atterrò unicamente alle date incluse nell'apparato critico, senza tentare di ipotizzare sviluppi testuali diversi da quelli che è possibile ricostruire, ritenendo evidente che l'operazione di Saba sia fortemente improntata alla scrittura di un libro che sappia mantenere una tenuta complessiva al di là delle singole occasioni, e cercherò con le mie osservazioni, specialmente linguistiche, di verificare le motivazioni delle scelte correttive nell'esito complessivo di C21, entro l'accumulo creatosi con un talvolta ventennale lavoro di lima.

66 Va menzionata qui la perdurante assenza di un epistolario completo. Sul fallito progetto di edizione einaudiana vedi Palmieri 2007.

67 Castellani 1983, 71.

Capitolo secondo

Dinamiche di una nuova lingua antica

Dell'aver ereditato, o meglio scelto di ereditare, una lingua poetica Saba si fece sempre un vanto, esponendolo come il marchio del proprio valore e della propria diversità, anzi unicità. In tal senso arriva anche ad esagerare la posizione marginale della propria origine triestina¹, per sottolineare la fatalità di una sentimentale corrispondenza con i classici, raccontando una sorta di italianità istintiva. La già citata prefazione di C21, *Ai miei lettori* è diventata ormai proverbiale:

O ero forse troppo giovane ancora per compiacermi, come me ne compiaccio adesso, dell'inoppugnabile derivazione petrarchesca e leopardiana di quei primi sonetti e canzoni (non ho capito Dante che verso i ventitre, ventiquattro anni); quasi che l'aver ritrovato da solo nella mia stanzetta di Trieste, così beatamente remota da ogni influenza d'arte, e quando nessuno ancora aveva parlato a me di buoni e di cattivi autori, il filo d'oro della tradizione italiana, non sia il miglior titolo di nobiltà, la migliore testimonianza che uno possa avere di non essere un comune illuso verseggiatore.²

Si può citare ancora dall'autocommento apologetico più tardo *Storia e cronistoria del Canzoniere* (con la cautela dovuta al fatto che si riferisce a C45 e non a C21):

Si tratta del poeta [parla di se stesso] meno, formalmente, rivoluzionario che ci sia. C'era nella sua natura profonda qualcosa che aveva bisogno di appoggiarsi sempre al più solido, al più sicuro, a quello che aveva fatto le sue prove in un lungo, nel più lungo possibile, passato,

1 Cfr. ad esempio Senardi 2012, 7-25.

2 Saba-Castellani 1981, 6.

per poi partire da quello alla conquista di se stesso. È il cosiddetto «conservatorismo di Saba».³

[...] mentre gli altri poeti contemporanei (e non solo italiani) sembrarono fin dagli inizi, soprattutto preoccuparsi di trovare un nuovo mezzo espressivo (di compiere cioè una rivoluzione dall'esterno), per Saba il mezzo espressivo non lo preoccupò mai molto. Esisteva da prima della sua nascita (per lui quindi da sempre)⁴; era, tradotto in termini tecnici, il vecchio endecasillabo e gli altri metri triti e tradizionali [...].⁵

In merito alla scelta di una tradizione autorizzata si devono comunque tenere in considerazione le precise osservazioni di Deidier:

[...] l'ammissione della propria incapacità di «letteratura», da intendersi qui come possibilità di mascherare, facendo ricorso al modello altrui, l'assenza di un'ispirazione genuina, maschera a sua volta la necessità della tradizione, ovvero l'aver spostato la ricerca della propria identità estetica in una direzione decisamente italiana e nel senso più alto. Insomma, il bisogno psicologico dell'appartenenza a un gruppo, il superamento della propria alterità per via estetica, come insegna la lezione dei «Versi militari» è *in primis* riconquista di un *humus* espressivo, di una *koinè* nei cui confronti il rapporto resta ambivalente: attrazione e distanza, esibizione e occultamento, pena la messa in discussione della ribadita «onestà». È allora che il variantismo sabiano appare per quello che è, una finzione che concorre all'invenzione poetica di una vita. Anche letteraria.⁶

La lingua di Saba, dunque, è una lingua sempre poggiata su un solido impianto classico, pronta ad attingere a tutte le fonti in cui il linguaggio ha assunto una forma letteraria, dalla canzone petrarchesca al sonetto foscoliano, dalla saffica carducciana al recitativo del melodramma⁷: l'ampio spettro delle fonti rinvenibili in C21 rende conto di una non comune capacità di riuso di lessemi o sintagmi di provenienza alta.

3 Saba-Stara 2001, 115. Da sottolineare che questo percorso è simile a quello descritto da Debenedetti riguardo alle sue poesie adolescenziali. La lingua della poesia, come la poesia, almeno nelle sue dichiarazioni esplicite, mantiene una dimensione di archetipica e storica attingibilità.

4 Sulla dimensione prenatale come psicologia poetica (da legare anche al concetto di forma archetipica di cui parlo sopra, nonché all'influenza della cultura ebraica) vedi Mengaldo 1978, 190: «Figura fondamentale della poesia di Saba è [...] la tendenziale coincidenza fra “antico” e “nuovo” [...], il senso del dispiegarsi dell'esperienza individuale come ripetizione di un'esperienza già vissuta, individualmente nel proprio passato, archetipicamente nella vicenda dell'Uomo di sempre».

5 Saba-Stara 2001, 329.

6 Saba-Deidier 2003, 17-18.

7 Non a caso Sanguineti 1986 ha tentato una riduzione del suo linguaggio a «*sermo melodramaticus*».

Fatto non secondario per l'eccezionale vitalità della sua lingua è però la sua larga permeabilità a elementi del linguaggio quotidiano, necessaria alla resa della sua visione poetica. Mentre esalta i propri antecedenti, Saba vuole anche mantenere la propria «poesia» lontana dalla «letteratura», calare in essa il racconto di una verità, di quella che in *Cuor morituro* chiamerà la «calda vita». Questo si traduce per l'appunto nell'immissione di numerosi elementi narrativi, prosastici e quotidiani all'interno del suo impasto linguistico. Dal punto di vista del lessico compie un'operazione ancora più radicale di quella tentata dai crepuscolari, cercando gli strumenti adatti per una resa contemporaneamente mimetica e alta, quella che Senardi definisce «poetica dell'inclusione»⁸. Come dimostrerò con maggiore dettaglio in seguito, Saba nel processo correttorio si mostra perfettamente consapevole del valore delle sue opzioni linguistiche, e interviene in maniera critica sul «divario tra i più rilevati arcaismi e le punte estreme della quotidianità»⁹. «Lo scontro tra le opposte tendenze del “realismo” e della “letterarietà”»¹⁰, secondo Castellani, è già all'altezza di C19 il campo di tensioni più forte a cui Saba sottopone la sua opera.

Tutte queste premesse servono ad aprire un discorso sulle varianti che riguardano l'eredità della lingua poetica tradizionale in C21. C21 è un'opera in cui il viaggio verso l'equilibrata e sobria eleganza raggiunta in età matura, dove «Saba sembra ridurre il vocabolario poetico al suo minimo comun denominatore basico»¹¹, è ancora in corso. L'osservazione dell'evoluzione variantistica mette in luce la resistenza di alcuni elementi superficiali che approdano, a fronte di alcuni tentativi di revisione in C19, in C21. È vero, si può osservare una progressiva riduzione di alcuni tratti più esteriori, ma non si tratta quasi mai di evoluzioni perfettamente lineari, piuttosto di andate e ritorni, dove ad alcuni decisi scarti in direzione più moderna corrispondono spinte e resistenze in direzione contraria. Saba, in quest'opera, si appoggia ad un armamentario linguistico anche molto minuto, conservando tratti ancora vivi nel passaggio tra Otto e Novecento, e certo disponibili, ma declinanti all'altezza dei primi

8 Senardi 2012, 42.

9 Girardi 1987, 20.

10 Saba-Castellani 1981, XLVIII.

11 Mengaldo 1975b, 143.

anni Venti. Questo per evidenziare come sempre il rapporto con una tradizione, anche in un «conservatore» come Saba, non si configura, anche se così potrebbe sembrare, come trasmissione inerziale, ma come scelta di privilegiare man mano elementi diversi.

Alcuni elementi non vengono rimaneggiati sensibilmente nel passaggio a C21. Rapidamente: «i» prostetiche, come in «istoria», «istrada», «istesso»; ritrazioni d'accento come in «prèsago», «ippocàstano»; forme auliche come «rio», «tosco», «opra», «frale», «desio», «decembre»; assenza dell'articolo con l'aggettivo possessivo. Molti altri fenomeni però, come vedremo, sono oggetto di costante modifica e di altalenanti sviluppi. Non si può negare il fatto che la “piccola ferramenta” poetica di cui mi occupo qui di seguito rappresenti, nel complesso, un aspetto quantitativamente limitato nell'ambito della lingua di Saba, ma lo spoglio delle varianti consentirà di osservare quale peso abbiano elementi come apocopi, allotropi dotti, monottonghi aulici, all'interno di un laboratorio ventennale. In realtà, con questi elementi Saba si rapporta in modo vario, ora aggiungendo, ora togliendo, dimostrando che la sua ricezione di questi stilemi è attiva e consapevole, mai meccanica. Nei primi due paragrafi trascrivo i dati emersi dallo studio dei fenomeni significativi nell'evoluzione linguistica di fonetica e morfologia¹². In quelli successivi mi dedicherò allo studio delle varianti sostanziali (lessemi, sintagmi), concentrandomi specialmente su quelle che rappresentano la ricerca continua di un provvisorio equilibrio tra quei due poli, ormai assunti dalla critica come base per qualsiasi studio su questo autore, l'aulico-tradizionale e il prosastico-colloquiale. L'intenzione è, tramite il confronto serrato con i dati del testo, di uscire dal generico che tali categorizzazioni necessariamente implicano. Inoltre cercherò di illustrare, con dovizia di esempi, le dinamiche più frequenti nella storia dei testi, che vanno dalla soppressione o inserzione di versi, dalle varianti puntuali alle innovazioni grafiche, seguendo dinamiche ora lineari, ora invece perseguendo il recupero di lezioni antiche saltando gli stadi intermedi. Fondamentale sarà l'osservazione di campioni testuali più ampi, dov'è possibile studiare le evoluzioni sintattiche più rilevanti e dove osserverò, ad esempio, come strumenti collaudati della retorica come l'inversione e la rima si combinino assieme alla ricerca dell'*enjambement* con funzione strutturante. La verifica ha anche lo scopo di mettere in luce la capacità di

¹² Molte indicazioni preziose sono già in Saba-Castellani 1981. Sul linguaggio poetico tradizionale ho consultato Migliorini 1960; Serianni 1989 e 2009; Coletti 1993.

omologare le punte di aulico e di prosastico, facendole incontrare senza scontrarsi, perseguendo la «naturalizzazione delle opposte valenze stilistiche dell'aulico e del quotidiano»¹³.

Prima di entrare nel dettaglio dei testi e delle singole raccolte è necessaria un'ultima precisazione di metodo. Occorre tener conto del fatto che C21 è un'opera che include molte poesie che hanno avuto uno o più passaggi editoriali all'interno di precedenti libri, con diversi ordinamenti e differenti strutture di significato. Non ci troviamo, dunque, semplicemente di fronte a un rapporto tra testo e avantesto, in cui lo sviluppo delle varianti disegni una progressiva «approssimazione al “valore”»¹⁴, bensì alla successione di stati del testo (delle poesie) appartenenti a testi (libri) differenti, che subiscono adattamenti complessivi per comporsi entro un “libro di poesia”, diventando, di fatto, un'altra cosa: insomma, il «valore» cambia con i testi e grazie a loro. Per questo, la prospettiva da me adottata comporta di rapportarsi a C21 come ad un bilancio, con lo scopo di rendicontare quanto di peculiare degli stati di testo precedenti si è perduto e cosa invece si è guadagnato: si tratta, probabilmente, di una delle poche vie possibili per accedere a questo tipo di edizione critica, che rappresenta di per sé la fotografia di un ambito cronologico circoscritto, destinato a diventare una nuova cosa e ancora diversa, se visto da una prospettiva temporale più vicina a noi. Voglio dire che anche quando saremo in presenza di un'edizione critica definitiva, l'identità di ciascuna delle pubblicazioni di Saba manterrà il proprio interesse, come opera in sé compiuta e in relazione alle varianti che ogni compaginazione ha comportato. Da qui, dunque, la maggiore persuasività del concetto di “predilezione per” più che di “introduzione di” una variante, che spiega la disposizione che in molte serie ho scelto di dare alle varianti: se nel processo storico di ogni testo, una lezione ha introdotto un significativo cambiamento rispetto a un progetto precedente e questo cambiamento non viene accolto nel progetto successivo, questo sarà non l'esito di un'evoluzione lineare, ma il risultato di una scelta contestuale, da confrontare e mettere in serie con scelte simili. Il fatto che le varianti siano introdotte entro stati del testo diversi (cioè proprio perché “variante” è soprattutto il contesto che le poesie contiene) fa sì che tra di esse non si manifestino

13 Girardi 1987, 21.

14 Contini 1974b, 233.

processi in serie disposte cronologicamente. Ciascuna variante è, al momento della stesura di C21, virtualmente contemporanea all'altra, sebbene, com'è ovvio e inevitabile, i documenti le attestino in momenti diversi. Attingendo alla propria memoria poetica, Saba sembra far emergere tra le varie lezioni quella che meglio rappresenta la nuova posizione o il nuovo aspetto che testo deve assumere nel libro, nella raccolta, nella serie, e solo nel caso in cui tra queste nessuna soccorra alla necessità, riscrive, anche se lui avrebbe detto «riscopre».¹⁵

1. *Grafia, fonetica, morfologia, microsintassi*

Grafia del verbo avere

La grafia delle voci del presente indicativo del verbo avere con «h» iniziale è una conquista piuttosto tarda. Nei testimoni fino al 1917 la grafia è sempre con vocale accentata: «ò», «ài», «à», «àanno». Il passaggio da una forma all'altra si situa all'inizio del 1917: possiamo osservarlo tra le poesie militari pubblicate su «La Riviera Ligure» nel gennaio di quell'anno, che recano ancora la grafia senza «h», e le poesie giovanili pubblicate su «La Brigata» nell'aprile dello stesso anno, che invece hanno la grafia più moderna. Di lì in poi non ci sono eccezioni.

Particolarità grafiche (ed errori di ortografia)

Sappiamo che Saba ha avuto un'educazione scolastica poco continuativa e una formazione da autodidatta. A questo si dovranno le incertezze riguardo ad alcune grafie¹⁶, errori comunque corretti per la maggior parte nel corso della revisione

¹⁵ Negli spogli di varianti che seguono, indico solamente, accanto alla variante considerata, la data del testimone in cui compare. Nei casi dove ritengo che il contesto non renda il passaggio da me osservato immediatamente evidente, faccio ricorso al grassetto. Per l'elenco e la descrizione dei testimoni di ogni singola poesia si rimanda all'apparato dell'edizione critica. Nei componimenti soggetti nel corso degli anni a un radicale rifacimento, in particolare i testi che sono stati inclusi in P11, le varianti indicate di seguito si riferiscono, com'è ovvio, ai versi che possono essere confrontati sinotticamente. Dove da un testimone in poi non ci sono varianti lo indico ad es. con «dal 1919».

¹⁶ Su questo ha già richiamato l'attenzione Gavagnin 2001, 383.

complessiva del *Canzoniere*. Segnaliamo qui:

errori nel nesso -cq-: «Colloquio» (1919, poi cassato), VM, *Durante una marcia*, b, titolo; «conquidono» (1919) > «conquidono» (1921), PG, *L'egoista*, 11; «con cquista» (1919) > «con quista»¹⁷ (1921), PG, *Zaccaria*, 42;

sostituzioni della liquida: «scarpello» (1912-1919) > «scalpello» (1921), TD, *Il fanciullo*, 10;

«i» eufoniche ridondanti nel plurale: «traccie» : «faccie» (1921), PG, *Addio ai compagni*, 22-24; «traccie» (1911, componimento poi cassato), *Intermezzo*, 39;

assimilazioni: «panattiere»¹⁸ (1915-1916) > «panettiere» (dal 1918), *Accompagnando un prigioniero*, 6;

Alcuni imbarazzi riguardano il trattamento delle consonanti scempie e doppie, che genera tipicamente errori in Italia settentrionale, e in C21 non è esente da ripensamenti. Resta costante l'uso delle forme con doppia «b», come «abbominevole», «abborrire», «inebbriare», «obbietto», «ubbriaco», comunque ampiamente disponibili nella prima parte del Novecento. Sono invece da osservare nelle varianti:

«inondi» (1902) > «innondi» (dal 1917), PA, *Sul canto di un violino*, 3; «s'arricchisce» (1908-1911) > «s'arrichisce» (dal 1919), VLC, *La cappella*, 64; «rasseti»¹⁹ (dal 1919), VLC, *Bianca*, b, 13; «borraccia» (1911-1919) > «boraccia» (dal 1921), VM, *La fanfara*, 9; «berretti» (1911) > «beretti» (dal 1919), VM, *In cortile*, 14; «adolescenza» (1911-1912-1919) > «addolescenza» (1921), TD, *Verso casa*, 6.

Non sono particolarmente marcate al momento dei suoi esordi poetici, le grafie con scempia in luogo di doppia del tipo di «imensità», ma cominciano progressivamente a segnalarsi come preziosismo dannunziano-simbolista, e infatti Saba tende ad eliminarle:

«imagini» (1911, poi cassato), VLC, *La fonte*, 6; «imaginai» (1911, poi cassato), *ibid.*, 15; «imaginata» (1911) > «immaginata» (dal 1919), VM, *Bersaglio*, 5; «agghiaccia» (1912) >

17 Per gli errori di grafia voluti, come in questo caso la grafia scissa, vedi oltre.

18 È comunque la forma data come normale da TB, ma esce progressivamente dall'uso.

19 Per «rasseti».

«aghiaccia» (1919) > «agghiaccia» (1921), TD, *L'ultima tenerezza*, 22; rimane però un «imensità», SD, *Nostalgia*, 10; da notare poi in uno stesso componimento: «agghiacciava» (1917) > «aghiacciava» (1921), ma «adii» (1917) > «addii» (dal 1917), PG, *La stazione*, rispettivamente 6 e 2.

«Giovanezza» / «giovinezza»

Particolare rilievo tra le allotropie ha l'alternanza tra «giovanezza» e «giovinezza». La forma con -a-, è quella privilegiata da Saba in quanto percepita come più normale derivazione dall'aggettivo «giovane» e, non secondariamente, per influenza leopardiana²⁰. Se è vero che nelle pubblicazioni successive opta decisamente per questa, in C21 mostra ancora una certa indecisione. Dalla concordanza²¹ vediamo 32 casi di «giovane» e 8 di «giovanetto» contro solo 3 di «giovine», ma la maggioranza è meno schiacciante se confrontiamo i 6 casi di «giovanezza», coi 2 di «giovinezza». Osservando le varianti possiamo vedere come le forme in -i- tendano ad essere espunte in C19:

«giovine» (1911) > «giovane» (dal 1919), VLC, *Addio alla spiaggia*, 26; «una formosa giovinetta» (1911) > «una donna che t'aspetta» (dal 1919), PF, *Dopo una passeggiata*, b, 14; «giovine» (1911-1915) > «giovane» (dal 1919), VM, *Il prigioniero*, a, 5; «giovinetto» (1913-1919) > «giovanetto» (1921), CC, *L'arboscello*, 6; «giovine» (1911) > «giovane» (dal 1919), CC, *A mia moglie*, 1; «A un giovinetto» (1911) > «Il giovanetto» (dal 1919), titolo e «giovinetto» > «giovanetto», 5, TD, *Il giovanetto*; «giovinetto» (1913) > «giovanetto» (dal 1914), SD, *Veduta di collina*, 8;

mentre alcune occorrenze riemergono in C21, ma esclusivamente in TD e SD:

«giovine» (1912) > «giovane» (1919) > «giovine» (1921), TD, *Il fanciullo appassionato*, 18; «giovine» (1912) > «giovane» (1919) > «giovine» (1921), TD, *Nuovi versi alla Lina*, 14^a, 3; «giovanezza» (1919) > «giovinezza» (1921), TD, *Il ciabattino*, 1; «giovanezza» (1913-1919) > «giovinezza» (1921), SD, *Piazza Castello*, 13.

²⁰ Cfr. Mengaldo 1994, 198.

²¹ Qui e in tutti gli altri casi in cui parlo di occorrenze definitive, scorporo dalle occorrenze censite da Savoca-Paino 1996 quelle che si riscontrano nei testi dell'appendice, che non fanno parte di C21.

Dittonghi e monottonghi

Per quanto riguarda l'alternanza «ie»/«e» non ci sono casi particolari²². Diverso il caso di «uo»/«o». Tenendo conto non solo delle varianti dirette (del tipo «cuore» > «core»), ma anche dei cambiamenti di contesto o delle riscritture che portano alla scomparsa o all'introduzione di una delle forme prese in esame, lo spoglio delle varianti registra cambiamenti in sostanziale equilibrio:

inserisce una forma monottongata in: «cuore» (1917-1919) > «core» (1921), PA, *Da un colle*, 2 [+ 4, 5, 7]²³; «una gente ostile» (1902) > «in cor m'è ostile» (dal 1919), PA, *Fra chi dice d'amarmi*, 1; «in cor presentiva» (dal 1921), VLC, *La cappella*, 48; «nel mio cor s'avviva» (dal 1921), VLC, *Addio alla spiaggia*, 15; «in cor» (dal 1919), PF, *A mamma*, 39; «tu ardi» (1911) > «in cor m'ardi» (dal 1919), VM, *Durante una tattica*, c, 10; «nuova» (1919) > «nova» (1921) SD, *A proposito di Guido*, 10; «cori» (dal 1919), SD, *L'osteria «All'isoletta»*, 16; «cor» (dal 1921), SD, *Il caffè dei negozianti*, 48; «cuor» (1920) > «cor» (1921), AS, *L'amorosa spina*, 2^a, 20;

inserisce invece una forma dittongata (o elimina un monottongo) in: «core» (1902) > «cuore» (dal 1919), PA, *Fra chi dice d'amarmi*, 4 [+ 2, 5, 7]; «more» (1902) > «muore» (dal 1917), PA, *Nella sera della domenica di Pasqua*, 14; «fanciulli / novi» (1908-1911, poi cassato), VLC, *La cappella*, v. 18-19 e 24-25; «novissimo» (1911, poi cassato), VLC, *La fonte*, 113; «cor» (1911-1919, poi cassato), PF, *A mamma* 73 e 80; «cor» (1919) > «cuor» (1921), VM, *Monte Oliveto*, 5^a, 16; «cor» (1919) > «cuor» (1920), VM, *L'intermezzo della prigionia*, 53; «Stonano» (1911-1919) > «Stuonano» (1921), VM, *La fanfara*, 5; «cor» (1919, poi cassato), VM, *Il ritorno*, 10; «al cor t'agghiaccia» (1919) > «ecco, t'agghiaccia» (1921), TD, *L'ultima tenerezza*, 22; «ovo» (1913-1914-1919) > «uovo» (1921), SD, *Attraversando l'Appennino toscano*, 4; «cor» (1915-1919) > «cuor» (1921), SD, *Dicembre 1914*, 13; «in me ridesta» (1915) > «in cor mi desta» (1919) > «in me ridesta» (1921), *ibid.*, 27; «cor» (1919) > «cuor» (1921), PG, *Il mozzo*, 13.

Sono 10 i casi in cui Saba preferisce la forma monottongata, 15 quelli in cui preferisce il dittongo (2/2 PA, 2/3 VLC, 1/1 PF, 1/4 VM, 0/1 TD, 3/3 SD, 0/1 PG, 1/0 AS). Da segnalare il fatto che le uniche due occorrenze in rima tra quelle osservate,

²² L'unica forma monottongata è «melato» in PF, *Dopo una passeggiata*, b, 11, ma si tratta della forma normale.

²³ Con il segno «+» indico se l'occorrenza considerata è in rima con i versi indicati dai numeri che seguono.

entrambe in PA, presentano un comportamento contraddittorio: *Da un colle* introduce la forma dittongata «cuore» in una serie di rime in -ore («agricoltore» : «albore» : «fiore»), *Fra chi dice d'amarmi* introduce invece, sempre in una serie di rime in -ore («minore» : «ardore» : «dolore»), la forma con monottongo «core». In generale il monottongo è disponibile per pochi termini (in particolare per «core», spesso apocopato), come testimonia la variante iperreattiva «stonano» > «stuonano». L'esito definitivo ci restituisce 107 occorrenze di «cuore» contro 20 di «core», 36 casi di «nuovo» contro 3 di «novo», 10 occorrenze tra «muoio», «muore», «muoia», «muori» contro una sola di «moro», forma che potrebbe risentire, non solo della contestuale rima in -oro, ma anche di un'ascendenza genericamente dialettale, dato che il verso in cui compare, PG, *Il soldato che va a Salonico*, 4 «Pensi: tuo se ritorno, tuo se moro» riporta il pensiero di un soldato, e che, come vedremo più avanti, PG non è aliena da questi segnali di plurilinguismo.

Consonanti sorde e sonore

Anche il trattamento delle consonanti sorde e sonore non è univoco, ma la tendenza è a eliminare le forme più marcate:

verso la forma marcata: «qualche muto uccello» (1911) > «il muto vipistrello» (dal 1919), VLC, *Addio alla spiaggia*, 29;

verso la forma non marcata: «macra cammella» (1911, poi cassato), PA, *La sera*, 17; «magra» (1912) > «macra» (1919) > «magra» (1921), TD, *La gatta, I*; «cavriuola» (1911, componimento poi cassato), P11, *Il richiamo*, 11, ma conserva «discoverse» (dal 1911), PF, *A mamma*, 81; «lavoratorio»(dal 1911), CC, *Intermezzo a Lina*, 56;

La caduta di alcuni lemmi potrebbe celare la volontà di occultare certe fonti. «Cavriuola» in *Il richiamo* poteva forse risentire di «il richiamo del cavriuolo» del v. 100 della dannunziana *Versilia (Alcyone)*. Lemma dannunziano è anche «macra», ma prima ancora dantesco (*Pg.* IX, 138): la caduta del verso in cui compare la «macra cammella» di PA, *La sera*, è da vedere perciò insieme al parziale occultamento di un'altra fonte dantesca, *Pd.* III, 121-23: «Così parlommi, e poi cominciò 'Ave, [: Soave]

/ *Maria*' cantando, e cantando vanio / come per acqua **cupa** cosa **grave**». Nella poesia di Saba, i vv. 6-7 di P11 erano «sembra in quest'ora devota de l'**Ave** – / – **Maria**, che una dolcezza **oscura** e **grave**», ma diventano da C19 «sembra in quest'ora biblica [devota 1919] dell'**Ave** / che un inganno **soave**»: resta la ripresa di una rima, ma la citazione viene scorciata e rifiuta entro il contesto in modo molto meno visibile.

Palatalizzazioni

Non si segnalano come prettamente marcati né in senso letterario, né colloquiale, gli esempi seguenti di palatalizzazione:

«esiliai» (1909-1913) > «esigliai»²⁴ (dal 1919), CC, *Dopo la vendemmia*, 6; «biliardo» (1914) > «bigliardo» (dal 1915), SD, *Caffè Tergeste*, 16; «magnifico»²⁵, PG, *Tutto il mondo*, 46.

Apocopi ed elisioni

Delle apocopi Saba fa un uso molto diffuso, che ha una concentrazione particolare nelle poesie di metro breve, specialmente nella primissima parte di C21, ma che si prolunga in tutto l'arco dell'opera. Vediamo le varianti significative, tenendo conto, come per i monottonghi, anche delle varianti che derivano da un cambiamento anche parziale del contesto, che abbia causato la scomparsa o l'introduzione di una forma apocopata:

inserisce una forma apocopata in: «**sceso** a mezzo» (1919) > «presso a **scender**» (1921),

24 Non è una forma inusuale a questa altezza cronologica (cfr. Serianni 2009, 91), ma la segnalo per il fatto di essere introdotta solo in un momento più tardo, forse per imitazione foscoliana.

25 Castellani (cfr. Saba-Castellani 1981, 512) suggerisce possa trattarsi di una fusione di «magnifico» e «munifico», ma la spiegazione che mi pare più plausibile è che sia un errore nella resa della parola «munifico». Cfr. comunque il v. «Dove il gallo, magnifico sultano» con questo passo della novella *La gallina*, nella redazione pubblicata su «La Tribuna» nel 1913, pochi anni prima della composizione di *Tutto il mondo*: «Meno gli piaceva il **gallo**; la fierezza e la **magnanimità** di contegno di questo **sultano** dell'aia, quale apparisce chiaramente davanti a un bruco od altro squisito boccone lasciato, non senza visibile lotta interiore, alle femmine, non può essere gustata che da un uomo già esperto della vita, e capace d'intendere il valore superbo di quell'atto e la maschia signorilità ch'è in ogni vero sacrificio» (Saba-Stara 2001, 770).

PA, *Canzonetta*, 6; «Il **sole** già alto» (1917) > «All'orizzonte il **sol**» (1921), PA, *Da un colle*, 10; «Io **solo**, io **solo**» (1902) > «io **sol**, io **sol**» (dal 1917), PA, *Sonetto di primavera*, 5; «l'hai tu mai presente» (1917-1919) > «è al tuo **cor** presente» (1921), PA, *Lettera ad un amico pianista*, 29; «m'**hanno**, fuggendo, l'anima impaurita» (1917-1919) > «m'**han**, via fuggendo, l'anima impaurita» (1921), PA, *ibid.*, 33; «mio **soffrir** col tuo canto rispondi» (1902) > «mio **dolore** col pianto **ognor** rispondi» (1917) > «della vita col tuo canto rispondi» (1919) > «mio **dolore** col pianto **ognor** rispondi» (1921), PA, *Sul canto d'un violino*, 6; «Ucciderò» (1902) > «**Vincer** saprò» (dal 1919), PA, *Canzoncine*, 1^a, 6; «mare» (1917) > «mar» (1921), PA, *Così passo i miei giorni*, 12; «**vanno** gli amanti» (1905) > «**cercan** gli amanti» (dal 1919), *ibid.*, 44; «m'apparver» (dal 1921), VLC, *Addio alla spiaggia*, 2; «sonar» (dal 1919), *ibid.*, 8; «passeggiar» (dal 1919), *ibid.*, 9; «non ancora» (1911) > «nel mio cor» (dal 1919), *ibid.*, 15; «**fuggono** l'ombre» (1919) > «**fuggon** quell'ombre» (1921), PF, *I risvegli*, 1^a, 13; «Di quei» (1917) > «Eran» (dal 1919), VM, *Monte Oliveto*, 1^a, 16; «eragli a un tratto» (1907-1911) > «da un **suon** lontano» (dal 1919), VM, *L'osteria fuori porta*, 32; «al certo» (1911) > «il cor» (dal 1919), VM, *L'intermezzo della prigionia*, 54; «Qui» (1911) > «Son» (dal 1919), VM, *Durante una tattica*, a, 9; «tu ardi» (1911) > «in **cor** m'ardi» (dal 1919), VM, *Durante una tattica*, c, 10; «la gioia d'**amore**» (1911) > «della gioia d'**amor**» (dal 1919), CC, *Intermezzo a Lina*, 49; «ornavano» (1911-1919) > «a ornar» (1921), TD, *Intorno ad una casa in costruzione*, 15; «appartato e in ozio» (1913) > «beato d'ozio» (1914) > «tra l'erbe fruga» (1919) > «a **frugar** tra l'erbe» (1921), SD, *Guido*, 1; «Di vantarmi magnanimo» (1914) > «Di pensarmi magnanimo» (1915) > «**Dir** senza colpa il mio **dolor**» (dal 1919), SD, *Caffè Tergeste*, 10; «Forse, a scavare, troverei» (1913) > «Ma celata è d'ognuno in **cor**» (dal 1919), SD, *Caffè dei negozianti*, 48; «**animale** sozzo» (1915) > «**animal** cupido» (dal 1919), SD, *Piazza Castello*, 12; «vecchi soldati» (1918) > «correre s.» (dal 1919), PG, *Ricordo della zona di guerra*, 13; «attendendo» (1919) > «attender là» (dal 1920), CLV, *Dopo un mese*, 3;

elimina una forma apocopata in: «mal» (1902-1919, poi cassato), PA, *Tra la folla*, 1; «torna a **fi**orir» (1902) > «torna **serena**» (dal 1917), PA, *Sonetto di primavera*, 3; «devi **uscir** per il mondo» (1917) > «**lascera**i per il mondo» (1919) > «**s'apre** a te innanzi il mondo» (1921), PA, *Lettera ad un amico pianista*, 54; «**tornar** cinto d'alloro» (1919) > «**conquisterai** l'alloro» (1921), PA, *ibid.*, 56; «piè» (1902, poi cassato), PA, *Sul canto di un violino*, 12; «**volan** frattanto, né **s'arrestan**, l'ore» (1902) > «**rider** sento di me; in un vano ardore» (1919) > «**rider** sento di me; nel vano ardore» (1921), PA, *Fra chi dice d'amarmi*, 5; «mandan» (1905) > «sprizzan» (1911) > «fuman» (1919) > «sprizzano» (1921), VLC, *Il borgo*, 11; «penseran» (1905) > «vedran» (1911) > «vedranno» (dal 1919), *ibid.*, 35; «pensier mio» (1911) > «suo pensiero» (dal 1919), VLC, *La fonte*, 61; «cader» (1911, poi cassato), VLC, *Addio alla spiaggia*, 17; «ciel» (1918-1919) > «cielo» (1921), PF, *Sereno*, 7; «azzurreggian» (1919) > «azzurreggiano» (1921), VM, *Monte Oliveto*, 1^a, 4; «un biancheggiar di stole» (1919) > «in biancheggianti stole» (1921),

ibid., 2^a, 6; «di **lor** canzoni» (1919) > «delle canzoni» (1921), *ibid.*, 5^a, 11; «in quei **lor** occhi» (1919) > «in quegli» (1921), *ibid.*, 5^a, 18; «piè» (dal 1919 poi cassato), VM, *Ordine sparso*, b, 7; «nel petto al **cor** il pianto» (1919) > «salirmi agli occhi il pianto» (1921), VM, *Il ritorno*, 10; «Forse **son** tali» (1911) > «È come sono» (dal 1919), CC, *A mia moglie*, 11; «**allor** penso» (1911) > «**pur** p.» (1911) > «qui p.» (1912) > «**ancor** p.» (1919) > «ripenso» (1921), TD, *Il torrente*, 10; «dove **attinger** pare» (1912) > «celano le nebbie» (da 1919), TD, *Il faro*, 22; «**lor** grandi viaggi» (1912) > «immortali v.» (dal 1919), TD, *La bugiarda*, 10; «la mia fortuna di per di **an** pagata» (1917-1919) > «di per di la mia vita **hanno** pagata» (1921), SD, *A mia zia Regina*, 14; «Io, dove giaccio, ò un **sol**» (1914) > «Io giaccio; ed ho **solo** un» (dal 1919), SD, *De profundis*, 10; «il pensier d'esser» (1914) > «un pensier, d'esser» (1919) > «un pensiero: sono» (1921), *ibid.*, 11; «non **aver** pene» (1915-1916) > «non **darti** pena» (dal 1919), PG, *Vita di guarnigione*, 48; «**lor** silente» (1918-1919) > «quel dolente» (1921), PG, *Due ombre*, 12; «**scriver** fu visto» (1919) > «potè **scrivere**» (1921), PG, *Zaccaria*, 41; «alle insensibil» (1919) > «insensibili» (dal 1920), CLV, *Ritratto della mia bambina*, 11; «amor mio» (1919) > «amore» (dal 1919), CLV, *L'addio*, 8; «l'**esser** schiavi» (1919) > «quando **si** è schiavi» (dal 1920), CLV, *La schiava*, 14; «**spuntar** vedevo in mezzo al bianco un rosso» (1919) > «**ed era** il tuo culetto come un rosso» (dal 1920), CLV, *Tenerezze*, 11.

Come si può vedere, per quanto riguarda le apocopi letterarie l'evoluzione diacronica verso C21 ci restituisce un quadro nel complesso equilibrato: le preferisce in 29 casi, mentre sono 32 quelli in cui le elimina. La maggior parte delle apocopi considerate riguarda forme verbali²⁶, ma non mancano apocopi rare di sostantivi (p. es. «animale» > «animal», ma «insensibil» > «insensibili»). Anche apocopi proprie del parlato, come «sono» in un tempo composto «son passati», possono venire nobilitate dalle inversioni, come nel cambiamento di tempo verbale di VLC, *Il borgo*, 5-6: «Non molti / anni **passaron**» > «**Son** cinque / anni **passati**». Significativo il dato sulla distribuzione raccolta per raccolta (PA 8/6, VLC 5/4, PF 1/1, VM 5/6, CC 1/1, TD 1/3, SD 5/4, PG 1/3, CLV 1/4): vediamo che le apocopi aumentano leggermente in PA, VLC, SD, mentre tendono a diminuire in VM, TD, PG e CLV. Dunque gli interventi si concentrano, com'era prevedibile, nelle raccolte metricamente più rigide: nelle quartine di PA, nei sonetti di PA e VM e nelle terzine di SD. Il discorso è diverso per VLC, dove la metrica è più libera, ma dove i rifacimenti complessivi comportano numerose varianti anche per riadattamenti di intere strofe. Da segnalare anche gli interventi numerosi su

²⁶ È il caso in generale più frequente, cfr. Serianni 2009, 120.

CLV, dove l'indubbia levità tonale della raccolta non risparmia i ripensamenti sulle apocopi vocaliche, che rientrano nel più ampio discorso avviato da Castellani, che ravvisa nelle varianti di CLV «ritocchi o perfezionamenti che mirano ad un registro colloquiale, ma nello stesso tempo sempre un poco al di sopra del parlato»²⁷.

Diverso è il caso delle elisioni introdotte negli incontri di vocale, che si diffondono con rare eccezioni per i pronomi personali atoni «mi», «ti», «si», «ci», «vi» e per la preposizione «di» (più raramente per l'articolo «gli»). L'elisione è pressoché sistematica nel passaggio tra C19 e C21, non motivata da ragioni metriche, quanto da ragioni di gusto o di eufonia. Lo stesso si può dire dell'elisione di «che» davanti a vocale, di «dove», di «ne», «se» e di «senza». La stessa regola di eufonia porta anche alle elisioni degli esempi seguenti: «brev'ora» (dal 1917), PA, *Lettera ad un amico pianista*, 38; «trassi io» (1919-1921) > «trass'io» (1921), PA, *Canzoncine*, 2^a, 9; «quindici anni» (1914) > «quindic'anni» (dal 1919), SD, *Il primo amore*, 15. Questi casi non sono comunque categorizzabili insieme ai precedenti tra le apocopi letterarie.

Preposizioni articolate

La grafia delle preposizioni articolate, sin dai primi testimoni risalenti al 1902, era inizialmente scissa. Il passaggio alla più moderna grafia sintetica avviene a partire dalla fine del 1911²⁸, al momento della stesura di CMO12: nella raccolta che esce nel novembre 1912, l'evoluzione è sistematica. In verità già nelle anticipazioni in rivista dell'autunno precedente possiamo verificarlo: *Tre vie* nel «Piccolo della Sera» del 5 novembre 1911 è il primo testimone che abbiamo di questo cambiamento. Lo stesso si

27 Saba-Castellani 1981, LI.

28 Una parziale eccezione è rappresentata dalla versione di *A mia moglie* pubblicata, insieme ad altri testi, in Papini-Pancrazi 1920, nella quale le preposizioni sono ancora una volta scisse: «ne l'andare», «su l'erba», «ne gli», «de la», «a la», «ne la». In tutti gli altri testi inclusi in quell'antologia, già comparsi in CMO12, le preposizioni sono sintetiche. Questo diverso trattamento si può spiegare col fatto che la fonte di *A mia moglie* potrebbe essere stata la redazione di P11 interpolata con qualche variante, magari comunicata singolarmente da Saba. Non restandoci la corrispondenza relativa a quell'antologia tra Saba e i curatori possiamo solo fare questa ipotesi. Sarebbe più economico pensare che la fonte sia stata direttamente P11, ma non si può, dal momento che la versione del 1920 differisce, sia pure minimamente, sia da quella di P11 sia da quelle di C19 e di C21. Potrebbe anche essere che nei rifacimenti di quell'epoca Saba avesse avuto qualche ripensamento relativo alla grafia da dare alle poesie precedenti a quello che era diventato ormai TD, conservando le grafie antiche, ma anche riguardo a questo le uniche conferme potrebbero venire dai nuovi libretti ritrovati nel novembre 2013. Resta il fatto che quella redazione di *A mia moglie* è l'unica eccezione che ho riscontrato.

può dire delle pubblicazioni successive, tra la fine del 1911 e l'inizio dell'anno successivo. Anche i testi composti precedentemente vengono di lì in poi ammodernati: si confronti *Il maiale*, uscito il 25 marzo 1911 sul «Piccolo della Sera» con la redazione pubblicata in CMO12 e identica sulla «Voce» del 7 novembre 1912: «ne le» > «nelle»; «su la» > «dalla». È notevole non solo che la stessa sostituzione delle preposizioni articolate scisse con quelle sintetiche sia uno degli elementi rinvenibili, quasi un secolo prima, nelle varianti dei *Canti* di Leopardi²⁹, ma che la resa delle preposizioni abbia soluzioni altalenanti ancora in Carducci e Pascoli³⁰, a conferma della persistenza novecentesca degli elementi propri del repertorio della lingua poetica³¹ e del passaggio tra Otto e Novecento come luogo di progressione e regressione, o meglio di verifica e ripensamento della tradizione lirica nel suo complesso.

Avverbi e congiunzioni

Tra gli indeclinabili va registrata la resistenza di avverbi di stampo letterario come «ognora» (in forma apocopata in 8 occorrenze su 9), «lungi» (4 occorrenze), «fuora» (1 caso), «indi» (4 occorrenze) e di congiunzioni e preposizioni come «onde» (ben 27 occorrenze) e «anco» (2 occorrenze). Le varianti non consentono di trarre conclusioni generali riguardo a questi elementi:

«ognor»: dal 1921 in PG, *A Ugo Foscolo*, 6;

«lungi»: dal 1921 in, PA, *Canzonetta*, 4; cassato dopo il 1911 da VLC, *Addio alla spiaggia*, 3;

«indi»: cassato dopo il 1911 da VLC; *La fonte*, 111;

«onde»: cassato nel 1911 da VLC; *La cappella*, 12; cassato dal 1919 da VLC, *La fonte*, 92; cassato dal 1919 da VLC, *La spiaggia*, 17; cassato nel 1921 da PF, *Meriggio*, 23; cassato dal 1911 da VM, *L'osteria di fuori porta*, 14; aggiunto dal 1921 in VLC, *Addio alla spiaggia*, 1, 6 e 15; dal 1919 in PF, *A Lina*, 34.

29 Cfr. Gavazzeni 1998, 8.

30 Cfr. Serianni 2009, 150-51.

31 Nell'ultimo Saba prosatore, le varianti invertono la rotta, portando dalle preposizioni articolate sintetiche a quelle analitiche, nella trascrizione delle battute in dialetto del senile romanzo *Ernesto* (es. «alle» > «a le»). Cfr. Saba-Grignani 1995, XI.

Nel complesso, cadono un «lungi», un «indi» e 5 «onde», a fronte dell'introduzione di un «lungi», un «ognor» e 3 «onde».

Forme verbali

Seguendo le varianti, possiamo osservare ancora un uso altalenante dell'imperfetto di prima persona singolare in -a, rispetto alla più comune forma in -o, ma, in generale diminuzione:

introduce un forma in -a in: «presentiva» (1908) > «presentivo» (1911) > «presentii» (1919) > «presentiva» (1921), VLC, *La cappella*, 48; «ammirava» (dal 1919), VLC, *La fonte*, 19; «giacevo» (1911) > «giaceva» (dal 1919), VLC, *Dormiveglia*, 8; «seguivo» (1919) > «seguiva» (1921), PF, *Silenzio*, 4; «parlavo» (1919) > «parlava» (1921), VM, *Il ritorno*, 28;

elimina una forma in -a in: «svagava» (nel 1919, poi cassato), PF, *A mamma*, 55; «sognavo» (1911) > «sognava» (1911) > «sognavo» (1921), *ivi*, 90; «udivo» (1911) > «udiva» (1919) > «udivo» (1921), PF, *Dopo una passeggiata*, a, 8; «numerava» (nel 1919, poi cassato), TD, *Il molo*, 10; «abbandonavo» (1912) > «abbandonava» (1919) > «abbandonavo» (1921), TD, *Più soli*, 8; «aspettavo» (1912) > «aspettava» (1919) > «aspettavo» (1921), TD, *Nuovi versi alla Lina*, 9^a, 8; «cercava» (1919) > «cercavo» (dal 1920), PG, *Tutto il mondo*, 22; «diceva» (1915) > «dicevo» (dal 1919), PG, *La sveglia*, 28; «avevo detto» (1915) > «diceva» (1919) > «dicevo» (1921), *ibid.*, 46; «ammonivo» (1918) > «ammoniva» (1919) > «ammonivo» (1921), PG, *Ricordo della zona di guerra*, 6; «diceva» (1918) > «dicevo» (dal 1919), *ibid.*, 7; «sorrideva, mi sentiva» (1919) > «sorridevo, mi sentivo» (1921), PG, *Il mozzo*, 12; «ammirava» (1919-1920) > «ammiravo» (dal 1920), CLV, *Mezzogiorno d'inverno*, 20.

Il conto questa volta è più netto: 5 casi in cui inserisce una forma in -a, contro 13 in cui la elimina, concentrati per lo più nell'area centrale di C21 (VLC 3/0, PF 1/3, VM 1/0, TD 0/3, PG 0/6, CLV 0/1). L'alternanza tra le due forme è comunque libera, e non dipende dalla presenza o assenza del pronome esplicito di prima persona, a differenza, ad esempio, di quanto riscontrato da Andrea Bocchi in Pascoli³², il quale nelle sue opere evita l'ambiguità tra prima e terza persona, scegliendo la forma dell'imperfetto di prima persona in -a, solo dov'è inequivocabile la presenza del pronome «io».

Anche sulle forme del tipo di «veggo», «seggo» e «chieggo» le varianti

32 Cfr. Bocchi 2010.

mostrano un progressivo superamento verso le forme più comuni, ma non mancano casi in senso contrario:

le introduce in: «veggo» (dal 1921), PF, *A mamma*, 33; «veggo» (dal 1911), PF, *Fantasie di una notte di luna*, 2; «veggo» (dal 1921), TD, *Il molo*, 5. «chiedo» (1919) > «chieggo», CLV, *Dopo un mese*, 24;

le elimina in: «seggo» (1911, poi cassato), VLC, *La cappella*, 24; «chieggo» (1919) > «chiedo» (1921), VLC, *Dormiveglia*, 11; «veggo» (1911, poi cassato), PF, *Fantasie di una notte di luna*, 62; «veggo» (1911) > «guardo» (dal 1919), VM, *Durante una tattica*, a, 10; «vegga» (1913) > «veda» (dal 1919), CC, *Dopo la vendemmia*, 34; «veggo» (1919) > «vedo» (1921), TD, *Il fanciullo fiorentino*, 7; «vegga» (1915-1919) > «veda» (1921), SD, *Dicembre 1914*, 40.

Introduce quindi 4 forme in -gg- a fronte di 7 che vengono eliminate (VLC 0/2, PF 2/1, VM 0/1, CC 0/1, TD 1/1, SD 0/1, CLV 1/0).

Concordanza del participio passato

Un fenomeno che mi pare significativo è l'oscillazione di Saba nell'uso dei tempi composti, relativamente alla concordanza del participio passato. In particolare nelle poesie composte a partire da CMO12, manifesta una certa preferenza per la forma concordata con il complemento oggetto, seppure, anche in questo caso non si tratti di un uso sistematico³³. Da segnalare che è l'uso generalmente preferito nella prosa, dunque probabilmente non sarà avvertito come marcato:

introduce una forma concordata con l'oggetto in: «t'ha **legato**» (1919) > «t'ha **legata**» (1921), VLC, *La fonte*, 54; «ho **attraversato** tutta» (1910) > «ho **attraversata** tutta» (1911) > «ho **scorsa** d'ogni parte» (1912) > «ho **attraversata** tutta» (dal 1919), TD, *Trieste*, 1; «chi t'ha **insegnata** la brutta parola?» (1912) > «chi t'**insegnava** [...]» (1919) > «chi t'ha **insegnata** [...]» (1921), TD, *Nuovi versi alla Lina*, 10^a, 5; «le cose c'ài **vedute**, c'ài **sofferte**» (1916) > «le cose che hai **veduto**, che hai **sofferte**» (1917) > «le cose che hai **vedute** che hai **sofferte**» (dal 1919), PG, *Il soldato che va a Salonicco*, 13;

elimina una forma concordata con l'oggetto in: «han **sbarcate**» (1911-1919) > «han

33 Cfr. Saba-Castellani 1981, 491.

sbarcato» (1921), CC, *L'insonnia in una notte d'estate*, 25; «chi mi avrebbe **detta** la mia vita / così bella» (1912) > «chi mi avrebbe **detto** [...]» (dal 1919), TD, *Dopo la tristezza*, 14-15; «**fatti** avresti [...] pianger gli Dei» (1920) > «**fatto** avresti [...] pianger gli Dei» (dal 1920), CLV, *Tenerezze*, 5-7.

Lo spoglio delle varianti ci dà pochi interventi in questo senso: in quattro casi predilige la concordanza con l'oggetto, mentre in tre la sostituisce.

Pronomi

Di stampo letterario anche l'uso del pronome «ne» come pronome di prima persona plurale al posto di «ci», che viene introdotto in alcuni casi, specie a partire da CMO12, e poi conservato:

viene eliminato in: «ne nuoce» (1918) > «ci nuoce» (dal 1919), PF, *Sereno*, 34; «ne vien meno» (1919) > «mi vien meno» (dal 1920), PG, *Tutto il mondo*, 54; «come molte **ne** sono» (1919, poi cassato), CLV, *I poeti*, 14;

viene aggiunto in: «ti apparisse» (1912) > «ne apparisse» (dal 1912), TD, *Il fanciullo e il bersagliere*, 23; «ci conduce» (1912) > «ne conduce» (dal 1919), TD, *Il bel pensiero*, 8; «ne prostra» (1912) > «ci prostra» (1919) > «ne prostra» (1921), TD, *All'anima mia*, 9.

Anche qui le varianti significative sono poche: in due casi lo sostituisce, e in tre lo introduce. Così anche l'uso di «cui» con il valore di complemento oggetto (per «il quale» o «la quale»), che continua in pochi casi:

«il dolore **cui** nascemmo obliando [scordando 1917]» (dal 1917), PA, *Sul canto di un violino*, 10; «la macra cammella / **cui** la sera assonnava» (1911, poi cassato), PA, *La sera*, 17-18; «la vaporiera **cui** l'allegro sciame / dei fanciulli saluta» (1905) > «la v. **che** il crescente s. dei f. / s.» (dal 1919), VLC, *Il borgo*, 14-15; «tutto il tuo corso è in quello / del mio pensiero, **cui** tu risospingi / alle origini» (1911) > «t. il tuo c. è in q. / del mio p., **che** tu r. / alle o.» (dal 1911), TD, *Il torrente*, 7-9.

Introduce «cui» nel primo caso, lo elimina negli altri tre.

2. Lessico, sintassi e stile: caratteri salienti delle varianti raccolta per raccolta

Gli studiosi che più si sono interessati della lingua di Saba, in particolare Lorenzo Polato e Antonio Girardi, hanno messo in evidenza la fortissima incidenza del linguaggio quotidiano dentro il suo composito impasto linguistico. In estrema sintesi possiamo dire che in Saba l'impianto metrico, l'istituto della rima, le numerose inversioni e la resistenza di alcuni aulicismi costituiscono il necessario puntello alle eccedenze prosastiche che le tematiche quotidiane, che costituiscono l'argomento privilegiato della sua poesia, trascinano con sé. Polato³⁴, tra gli elementi sintattici propri della lingua prosastica e colloquiale, ha isolato il discorso diretto, il dialogo (con le sue forme interlocutorie, le replicazioni mimetiche del tipo di «non sono stata io no vigliacca, / io, una povera donna», TD, *Nuovi versi alla Lina*, 6^a, 18-19), il linguaggio militare, la sintassi nominale. Invece, tra gli elementi propriamente letterari ha sottolineato l'incidenza delle inversioni³⁵ e delle similitudini³⁶ (contro a un raro ricorso alla metafora e all'analogia³⁷). Questo da un punto di vista sintattico. Da un punto di vista lessicale, invece, Girardi³⁸ ha segnalato la sostanziale minoranza degli aulicismi esposti (p. es. «lunipieno», «pomifero», «pallente», «abbicarsi») a fronte di una lingua con alta frequenza di termini comuni come «casa», «vita», «cosa», «bello», «grande», «dolce», «vedere», «fare», e di elementi propri della narrazione e del dialogo, i vari «dire», «rispondere», «ora», «ancora», «poi». Girardi aggiunge poi, nel novero degli elementi di questo lessico inclusivo, nomi propri («Umberto», «Guido», «Nino», «Lina»), nomi di professioni («lavoranti», «erbaiolo», «facchino»), oggetti comuni («bigliardo», «branda», «insalata»), termini militari («bersagliere», «coscritto»),

34 Cfr. Polato 1994b, 60-71. Questo saggio si riferisce a C65, ma gli elementi messi in rilievo sono ravvisabili anche in C21 e, almeno come punto di partenza, condivisibili.

35 *Ivi*, 47-59.

36 *Ivi*, 71-80.

37 Cfr. anche quanto scrive Debenedetti 1974, 161: «quelle immagini sono assai di rado immagini propriamente dette, cioè strutture in qualche modo autonome e pienamente metafisiche, che ci suggeriscano o impongano la percezione di un fatto, di un'idea, di un modo di essere mettendoci di fronte alla percezione di altri fatti, di altre idee, di altri modi di essere segretamente o palesemente analoghi». E ancora «[Le immagini di Saba] hanno piuttosto un compito aggettivale».

38 Girardi 2001a, 75-93. Doveroso l'appunto che questo studio di Girardi, l'unico specificamente dedicato al lessico di C21, basandosi su Savoca-Paino 1996, non fa alcuna differenza tra i componimenti inclusi in C21 e quelli che ne vengono esclusi e riportati solo nell'appendice di Saba-Castellani 1981.

«camerata»). Un ulteriore elemento, sempre sottolineato da Girardi, è il lessico che, con ascendenza librettistica, attiene alla «sfera etico-psicologica»³⁹ («bassezza», «civetteria», «gelosia», «ozio»). Rilevanti, secondo il critico, anche le tangenze col lessico del verismo poetico minore, in particolare Betteloni⁴⁰, («molo», «palma», «pino», «cane», «maiale», «marito», «monelli») e con il linguaggio dei crepuscolari (diminutivi come «fanciulletto», «corpiciolo», «arboscello»; oggetti come «bolle di sapone»; luoghi come «fattoria», «magazzino»; umanità bassa come «prostituta», «friggitore»; aggettivi come «sfacciato», «vigoroso»). In conclusione del suo *excursus*, Girardi torna sul problema della dialettica tra aulico e quotidiano⁴¹ sintetizzando in una formula un aspetto costante e peculiare della lingua di Saba: «quanto c'è di comune e di parlato nel suo vocabolario tende a nobilitarsi, tecnicamente, attraverso la sintassi degli iperbati e delle inversioni, oltre alle evidenze del metro».

Dunque lessico e sintassi in qualche modo si scontrano tra loro. Qualcosa di simile aveva già detto Debenedetti⁴², che sulla scorta del Barthes di *Le degré zéro de l'écriture*, leggeva tutto Saba, ma in particolare l'ultimo, alla luce di una costante della sua poesia rappresentata dalla somma di metrica, rima, «cerimoniale della figura ritmica», immagini e linguaggio comune, che ora aumentando ora diminuendo si bilanciano tra di loro. La poesia sabiana resta sempre, per Debenedetti, una poesia «relazionale», cioè in grado di denotare la realtà a cui si riferisce. Così Saba punterebbe a «servire due padroni», cioè «obbedire alla musica e insieme usare la parola concreta»⁴³. Da una parte, perciò, la garanzia di esprimersi poeticamente, dall'altra quella di comunicare verità personali che, in quanto comunemente umane, ambiscono all'universalità⁴⁴.

Cosa ci raccontano le varianti che riguardano il lessico, di questi elementi ravvisati come costanti? Scorrendo l'apparato critico troviamo alcune sorprese. Ad

39 Girardi 2001a, 86.

40 Puntuali riscontri sulla presenza di Betteloni in Saba si trovano in Pinchera 1962.

41 Già affrontata del resto in Girardi 1987, 15-26.

42 Cfr. Debenedetti 1974, in particolare le pp. 157-73.

43 *Ivi*, 158.

44 Silvio Ramat parla in proposito di «autoritratto pedagogico» (cfr. Ramat 1976, 58-64).

esempio, tutti i casi di aulicismi accusati addotti da Girardi vengono introdotti in corso d'opera: «lunipieno»⁴⁵ (PF, *Fantasie di una notte di luna*, 52) viene da un originario «plenilunio» (1919), «pallente» (PA, *Sul canto di un violino*, 13) è introdotto dal 1919 nella revisione completa delle terzine finali del sonetto, le due occorrenze di «pomifero» sono entrambe nell'ultima raccolta AS (1^a, 13; 4^a, 5) pubblicata per la prima volta proprio in C21. Gli ultimi due esempi sembrerebbero ricadere nella casistica rilevata sempre da Debenedetti di aulicismi che, accompagnando il metro e il ritmo, si accusano come tali in modo evidente, come se fossero il necessario dazio per poter scrivere quel verso, quasi che volessero scomparire. Eppure quel «lunipieno» non era parso necessario sin da subito, è stata una modifica successiva, molto rilevata, anche perché in rima. A questo punto è opportuno scendere più nel dettaglio, vedere che cosa possiamo osservare da un punto di vista lessicale nel movimento oscillatorio del variantismo tra aulico e quotidiano. Si sa, polarizzare un problema è sempre esporlo a una indebita semplificazione, ma qui più che altrove occorre tentare di scavare sotto l'apparente semplicità, dal momento che la poesia di Saba sembra fatta apposta per evitare di essere ulteriormente semplificata e scissa nei suoi elementi, scorrendo come una corrente alternata: due poli “elettrico-linguistici” che si scambiano di posto a velocità tale da renderne impercettibile la sostituzione garantendo il passaggio dell'energia.

Messo in guardia da quanto dice Castellani riguardo alla «messa in evidenza del carattere tradizionale del lessico poetico» nelle prime tre raccolte⁴⁶, distribuirò le osservazioni che seguono raccogliendole per ciascuna raccolta, individuando volta per volta cosa possiamo riscontrare nel passaggio dal prosastico all'aulico o viceversa, le varianti più significative relative all'utilizzo di lessemi o stilemi del linguaggio più basso e colloquiale e, più in generale le particolarità linguistiche. Nelle poesie completamente rimaneggiate di PA, VLC, PF, nei casi di versi o strofe cassati completamente mi limiterò ad annotare la caduta di lessemi o sintagmi solo nei casi più

45 Per quanto riguarda il rarissimo «lunipieno», il GDLI censisce solo l'unico caso riportato da TB in un volgarizzamento della Bibbia. Mi è riuscito di riscontrarne un'unica occorrenza in una poesia di Curio Mortari, citata da Bodrero 1913. Anche lì è in rima con «sereno» ed è in una delle poche poesie recensite come esempi positivi in un desolante panorama di minimi versificatori. Non è impensabile che Saba abbia letto quest'articolo (magari sperando di trovarvi una recensione di CMO12, uscita da non molto), e da lì abbia tratto questa lezione eccezionale.

46 Saba-Castellani 1981, LVII.

accusati⁴⁷, per il resto limitando lo spoglio ai versi e alle strofe che si prestano ad un confronto sinottico. Evidentemente, però, l'intervento massiccio dell'autore non si limita alla sostituzione di singoli lessemi o sintagmi, ma va spesso a modificare l'assetto sintattico e talvolta metrico di intere strofe o interi componimenti. Per questo un confronto diretto coi testi non è eludibile ai fini della descrizione complessiva dell'elaborazione formale, e infatti nelle pagine che seguono analizzo anche ampi campioni di testo per mettere in luce come la sintassi sia uno degli aspetti più intensamente rimaneggiati, campo di tensioni ed evoluzioni⁴⁸. Isolare troppo elementi microscopici costringerebbe, ad esempio, a mettere da parte una modalità che non va sottovalutata: spesso, la sostituzione di un lessema ricercato con uno più comune è compensata con il passaggio ad una sintassi più nobile, vuoi per l'introduzione di inversioni⁴⁹, vuoi per l'introduzione di tessere citazionistiche (leopardiane, ma non solo)⁵⁰.

È comunque evidente che le varianti non sempre possono iscriversi entro i confini di un discorso così delimitato, e che per questo non trascurerò, dove necessarie, osservazioni e ipotesi esegetiche che esulano dall'aspetto prettamente linguistico. Spesso, vale la pena ricordarlo, le varianti costituiscono un'importante guida alla corretta o più completa interpretazione di un testo, e in un autore così attento alle proprie riscritture, i fattori estetici o linguistici, per quanto non trascurabili, sono solo alcuni dei moventi di un così ricco e complesso variantismo.

47 Un'analisi puntuale delle varianti delle poesie più rimaneggiate richiederebbe uno studio a parte. Per *Il borgo*, *La cappella*, *La fonte*, *A mamma* cfr. Cucinotta 2005. Basti per il momento qualche dato numerico: *Il borgo* nel 1905 aveva 52 versi, in P11 ne ha 84, in C19 e C21 torna ad averne 52; *La cappella* nel 1908 ha 116 versi, in P11 88, in C19 e C21, 78; *La fonte* passa dai 151 versi di P11 ai 67 di C19 e ai 69 di C21; *A mamma*, ha 128 versi in P11, 131 in C19, 118 in C21; *Fantasie di una notte di luna*, contrariamente alle altre, passa dai 34 versi di P11 ai 94 di C19, ai 96 di C21.

48 Cfr. Mengaldo 1994, 204: «l'elemento più letterario della lingua di Saba non consiste nel lessico, bensì nella sintassi». Anche Beccaria 1992, 37: «La sintassi continua ad avere il primato sulla parola».

49 *Ivi*, 205: «Saba può ottenere gli stessi effetti di dislocazione e serpentinità con mezzi di per sé non letterari [...] ma invece colloquiali».

50 Per alcune osservazioni sulle modalità del riuso e della citazione rimando al prossimo capitolo.

2.1 Poesie dell'adolescenza

Le poesie adolescenziali occupano, come abbiamo visto, una posizione particolarmente rilevante all'interno della storia poetica di Saba. Alcuni componimenti, come ad esempio *Fra chi dice d'amarmi*, *Sul canto di un violino* o *La sera*⁵¹, vanno incontro nel corso degli anni a un quasi completo rifacimento, altri, come *Canzonetta* o *Nella sera della domenica di Pasqua*, vengono ritoccati solo superficialmente, altri ancora, come *Tra la folla*, vengono rimaneggiati nella sintassi e nella lingua.

È difficile stabilire una distinzione sostanziale tra le varianti che interessano i testi di cui abbiamo testimonianze più antiche (quelle del carteggio con Tedeschi) rispetto a quelle le cui prime tracce risalgono invece ad anni più vicini a C21. Non mancano, infatti, casi in cui a una lezione introdotta nel 1919 viene preferita una più antica, e il fenomeno si verifica sia che il testimone precedente risalga al 1902, sia che risalga piuttosto al 1917. Si possono vedere alcuni esempi come il v. 12 di *Da un colle* che nel 1917 ha «m'appoggiai», che diventa «m'appressai» nel 1919, ma torna «m'appoggiai» nel 1921; o, allo stesso modo, «fieri ideali», lezione del 1902 del v. 10 di *Fra chi dice d'amarmi*, che diventa «fulgida meta» nel 1919, per tornare al singolare, «fiero ideale», nel 1921. Troviamo la stessa situazione anche in casi in cui, invece di un singolo sintagma, è interessata la sintassi di un verso, come il 14 sempre di *Fra chi dice d'amarmi* che è «Morirò senza baci e senz'alloro» nel 1902, passa per l'increspatura di un'epifrasa nel 1919, «senza baci a morirvi e senza alloro», e ritorna «Morirò senza baci e senz'alloro»⁵² nel 1921. Identico il caso dei vv. 5-6 di *Nella sera della domenica di Pasqua*: «L'ombre son dolci e son soavi i venti / primaverili» nel 1902, passa per «Lungo è il cammino, di campagna i venti / sanno e di mare» nel 1919, con modifica dell'inarcatura (da nome / aggettivo a soggetto / verbo) e allentamento del chiasmo («L'ombre **son dolci**» : «**son soavi i venti**» > «è il cammino» : «i venti / **sanno**») per diventare, nel 1921 «L'aure son miti, son tranquilli i venti / crepuscolari», dove la perdita di «soavi» è risarcita da «ombre» > «aure» e l'eliminazione della congiunzione

51 *La sera* cronologicamente risalirebbe a una fase compositiva successiva, viene dislocata in chiusura di PA per fungere da collante tra le due sezioni contigue.

52 Caccia 1967, 341-42 segnala come fonte di questo verso Leopardi, *Canti*, I. *All'Italia*, 100 «senza baci moriste e senza pianto». Stessa citazione in CLV, *L'addio*, 1 «Senz'addii m'hai lasciato e senza pianti».

«e» rafforza la figura chiastica mettendo a contatto i due predicati verbali, ma la struttura sintattica torna quella del primo testimone.

Questo però non significa che le lezioni del 1919 siano sempre rigettate, anzi, si consolidano in particolare le acquisizioni di lessico insieme più alto e più proprio, come «chinar [la faccia]» (1917) > «celar» (1919-1921) (*Tra la folla*, 7) o «fresca [notte]» (1902) > «ombrosa»⁵³ (1919-1921) (*Nella sera della domenica di Pasqua*, 13), e le inversioni di breve giro, anastrofi ed epifrasi, come «scalzo, dal buon Dio protetto» (1917) > «senza pan forse né tetto» (1919-1921) (*Tra la folla*, 5); «in fiera compagnia» (1917) > «d'uguali in compagnia» (*Tra la folla*, 6); «a un vecchio tronco» (1917) > «d'un pino al tronco»⁵⁴ (1919-1921) (*Da un colle*, 12).

Le ragioni per cui una lezione è passata a o è stata introdotta in C21 sarà da ricercare, piuttosto che in una tendenza al recupero archeologico o all'innovazione, nelle ragioni contestuali dell'operazione di revisione complessiva. Da una parte ci saranno, ovviamente ragioni intertestuali, volte a creare legami tra testo e testo, sezione e sezione, testo e fonte letteraria, dall'altra possiamo ipotizzare che ci siano ragioni di omogeneizzazione linguistica. Vediamo qualche campionatura più ampia prima di confrontarci con alcuni testi.

Molti sono i casi in cui a un'espressione non rilevata viene preferita una di marca più letteraria. Oltre ai casi già visti si possono segnalare:

«anima» (1917-1919) > «alma» (1921), *Lettera ad un amico pianista*, 33; «spaziosa» (1919) > «diletta» (1921), *La casa della mia nutrice*, 7; «m'uccide» (1902) > «mi strugge» (dal 1917), *Sonetto di primavera*, 11; «**tu** studio sonoro» (1917-1919) > «**cembalo** sonoro» (1921), *Lettera ad un amico pianista*, 14; «cui nascemmo scordando» (1902-1919) > «**dei miei cari scordando**» (1919) > «**cui nascemmo obliando**» (1921), *Sul canto di un violino*, 10; «dolcezza nascosta» (1919) > «voluttà celeste» (1921), *Canzoncine*, 3^a, 13; «devota» (1911-1919) > «biblica» (1921), *La sera*, 6.

53 I versi 13-14 «fra i campi, dove **ombrosa umida** scende / la **notte**», discendono probabilmente dal famoso *incipit* del sonetto LIV delle *Rime* di Della Casa: «O sonno, o de la queta, **umida, ombrosa / notte** placido figlio». Con questa variante Saba si avvicina alla propria fonte.

54 Evidenzia qui la fonte foscoliana, *Sonetti, Così gl'interi giorni*, 9 «Stanco m'appoggio ora al troncon d'un pino» (già segnalata in Caccia 1967, 343-44).

Anche in casi di mutamento del contesto compaiono alcuni elementi particolarmente accusati come il «pallente volto e bello» al v. 13 di *Sul canto di un violino* dal 1921, dove a un lessema ricercato si accompagna l'epifrasi; o la forma con ritrazione d'accento «prèsago» che nel 1919 compariva nel v. 5 della 1^a delle *Canzonette pisane*, modificata in «attonito» in una pubblicazione su rivista del 1921, per poi tornare a «prèsago» in C21; il plurale «cupe frondi» introdotto al v. 8 di *Da un colle* in C21; o ancora la forma «ascoso» che ritroviamo al v. 11 di *Glauco* dal 1917. Del resto lo stesso titolo *Glauco* era, nel 1902, *Perché?* e il nome del ragazzo era più comunemente «Gino».

Attivo, però, anche il variantismo in direzione contraria, volto all'eliminazione di lessemi troppo ricercati, come l'«aprica» che compare al v. 8 di *La casa della mia nutrice* nel 1919 e poi viene cassato⁵⁵. Si vedano ancora:

«fumo **odoroso**» (1917) > «fumo **azzurro**» (dal 1919), *La casa della mia nutrice*, 14;
 «m'accora» (1917) > «m'opprime» (dal 1919), *Tra la folla*, 11; «voce **angelicata**» (1902) >
 «voce **amata**» (dal 1917), *Sonetto di primavera*, 5; «ai lavacri suoi» (1902) > «in sue azzurre onde» (dal 1917), *Glauco*, 9.

Nell'ultimo esempio citato, da *Glauco*, si può vedere come, a volte, la caduta di un lessema aulico come «lavacri», possa essere compensata da una increspatura della sintassi, qui l'inversione «sue azzurre onde», impreziosita anche dall'assenza di articolo davanti al possessivo⁵⁶.

Sono soprattutto rilevanti i casi dove Saba cerca di eliminare espressioni che creano una patina banalmente romanticheggiante, sostituendole con immagini più consuete o francamente domestiche:

«con ingenuo affetto» (1902) > «nel natio dialetto» (dal 1917), *Glauco*, 4; «E sempre

55 Significativamente questo «aprica» viene reintrodotta a partire da C45 e Saba lo espone in *Storia e cronistoria del Canzoniere* come uno degli «arcaismi», una di quelle «puerilità», che gli consentono di arrivare a scrivere le sue raccolte mature (cfr. Saba-Stara 2001, 345-46): ma in questo caso la «puerilità» è una costruzione letteraria, dal momento che «aprica» non c'è prima del 1919.

56 Il verso così ottenuto, «del mare, che in sue azzurre onde c'invita», si avvicina alla sua probabile fonte: Carducci, *Juvenilia*, I, XXIII, 14 «E di là da le quete onde m'invita» (non mi risulta che sia stata ancora segnalata). Del resto, anche il precedente «lavacri» non è infrequente in Carducci.

pensi, e non hai mai riposo» (1902) > «E che da noi così a un tratto t'invola» (1917) > «E che da noi **come un ladro** t'invola» (dal 1919), *Glauco*, 11; «O quante notti del **fulgente Maggio**» (1902) > «Oh quante notti, **il mio dolore** e quello [/ cui nascemmo]» (dal 1917), *Sul canto di un violino*, 9; «fieri ideali» (1902) > «**fulgida meta**» (1919) > «**fiero ideale**» (1921), *Fra chi dice d'amarmi*, 10; «oblio d'interna guerra» (1919) > «rifugio alle tempeste» (1921), *La pace*, 8; «tranquilla / serenità» (1911) > «**operosa fidente** / serenità» (1919, poi cassati i due versi), *La sera*, 13-14.

È il momento, finalmente, di confrontarsi con un testo nella sua interezza per vedere come i livelli fin qui osservati si compenetrino e come Saba intervenga sulla sintassi. Prendiamo le quattro stesure⁵⁷ del sonetto *Sul canto di un violino*:

Sul canto di un violino

Piangi tu **forse** sul dolore umano
 al lume **de la luna in fra** le frondi
 dolce strumento che di suono **inondi**
da la villa solinga i colli e il piano?
 Chi in te parli non so, so che **a l'**arcano
 mio **soffrir** col **tu**o **canto** ognor
 [rispondi,
 ed il pensiero **a gli** stellati mondi
mi levi e **a l'**armonia del ciel lontano.
O quante notti **del fulgente Maggio**
scordai per le tue note ogni mio
 [affanno,
ritornando a l'infanzia e al primo
 [amore,
o meditai, assiso a piè d'un faggio
sopra i tempi che furono e saranno
e sul mistero de l'uman dolore.

(1902)

Sul **pianto d'un** violino

Piangi tu **forse** sul dolore umano,
 al lume della luna **in fra** le frondi,
caro strumento, che di suono innondi,
 da una villa solinga, i colli e il piano?
 Chi in te parli non so; so che all'arcano
 mio dolore col pianto ognor rispondi;
 ed il pensiero agli stellati mondi
 m'innalzi, e all'armonia del ciel lontano.
 Oh quante notti, il mio **tormento** e quello
 cui nascemmo **scordando**, in dolce
 [attesa,
 di tua villa sostai preso al cancello.
Nell'affanno d'amor io quasi lieto,
che alla sola tua voce senza offesa
parlar lasciavo a me del mio secreto.

(1917)

⁵⁷ Le stesure antecedenti C21, salvo quelle oggetto di rifacimenti complessivi (qui, ad esempio la stesura del 1902), non sono riportate integralmente dall'edizione critica. L'apparato critico è negativo, dunque obbliga a una ricostruzione del testo ottenuta saldando le varianti sulle porzioni di testo che rimangono invece costanti. Da qui in poi, salvo diversa indicazione, le varianti rispetto alla lezione di C21 sono segnalate in grassetto, in corsivo invece le parti confrontabili con C21 delle riscritture integrali.

Sul canto **d'un** violino

Or più non piangi sul dolore umano,
scherzi al lume di luna in fra le frondi,
dolce [**chiaro**]⁵⁸ strumento, che di suoni
[innondi,
da una villa solinga, i colli e il piano.
Chi in te parli non so, so che all'arcano
della vita col tuo canto rispondi;
ed il pensiero agli stellati mondi
m'innalzi, e all'armonia del ciel lontano.
Oh quante notti, il mio dolore e quello
cui nascemmo [**dei miei cari**]
[scordando, in dolce attesa,
di tua villa sostai preso al cancello.
E [**Che**] tu solo con me dell'amor mio
parlavi, d'un pallente volto e bello,
del lunare a fior d'acque tremolio.

(1919)

Sul canto di un violino

Piangi tu pure sul dolore umano,
al lume della luna infra le frondi,
dolce strumento, che di suono innondi
da una villa solinga i colli e il piano?
Chi in te parli non so, so che all'arcano
mio dolore col pianto ognor rispondi,
ed il pensiero agli stellati mondi
m'innalzi, e all'armonia del ciel lontano.
Oh quante notti, il mio dolore e quello
cui nascemmo obliando, in dolce attesa,
di tua villa sostai preso al cancello.
E tu solo con me dell'amor mio
parlavi, d'un pallente volto e bello,
del lunare a fior d'acque tremolio.

(1921)

Per prima cosa notiamo la grafia delle preposizioni articolate, che da analitica passa a sintetica, coinvolgendo nel passaggio anche la preposizione composta di stampo ottocentesco «in fra» che nel 1921 passa a «infra» (unica occorrenza in C21). Nelle quartine si segnalano pochi cambiamenti. Al v. 3 nel 1902 il violino è detto «dolce», poi più affettivamente «caro» nel 1917, da cui il poco pertinente «chiaro» del 1919, e infine nuovamente «dolce» in C21. Più interessanti i vv. 5-6: «a l'arcano / mio soffrir col tuo canto ognor rispondi» (1902) > «all'arcano / mio dolore col pianto ognor rispondi» (1917) > «all'arcano / della vita col tuo canto rispondi» (1919) > «all'arcano / mio dolore col pianto ognor rispondi» (1921), dove C21 ignora sia la prima lezione che quella immediatamente precedente, recuperando invece quella del 1917 (dove però «pianto» richiamava il titolo, che in C21 è invece «canto», e crea dunque un contrasto). Il doppio troncamento «soffrir [...] ognor» del 1902 è ridotto nel 1917 con la caduta del pronome «tuo» e il passaggio «soffrir» > «dolore». In C19 scompare anche «ognor» ma a costo di un «arcano / della vita» che sarà forse sembrato a Saba un eccesso estetizzante e che soprattutto causa un ritmo anomalo di 3^a e 7^a (a meno di non voler porre l'ictus di 6^a, con un contraccanto comunque incongruo, su «tuo»). Ragionevolmente, Saba recupera anche qui la lezione del 1917. La sintassi della prima

58 Indico tra parentesi quadre le correzioni soprascritte. C19 presenta infatti una stratigrafia piuttosto complessa che meriterebbe uno studio a parte.

quartina nel 1919 viene modificata, per sostituire il periodo interrogativo che la occupa con due coordinate in parallelo «Or *più non piangi* [...] / *scherzi*». Nel 1921 restaura però l'interrogativa e di conseguenza il sostanziale andamento binario che caratterizza le quartine dei suoi sonetti, come già osservato da Pinchera⁵⁹: ai versi 1-2 ci sono la principale e una circostanziale, ai versi 3-4 l'allocuzione e una relativa inarcata. In questo modo aumenta il potenziale di rottura della seconda quartina, sintatticamente più franta, aperta da un forte chiasmo: «*Chi* in te parli **non so, so che** [...]» e chiusa da un'epifrasi «e all'armonia del ciel lontano».

Diverso il discorso per le terzine. Dal 1902 al 1921 scompaiono «fulgente Maggio», di sapore carducciano, il letterario «assiso» e il banale «a piè d'un faggio», ma si acquistano «obliando» (che nel 1917 era «scordando»), «d'un pallente volto e bello» e le inversioni «di tua villa sostai presso al cancello» e «del lunare a fior d'acque tremolio». La versione del 1902 presenta una sintassi più piana e paratattica, ma le viene preferito un deciso elevamento di tono: vedi in particolare l'inversione «quello / cui nascemmo scordando», luogo dove anche la variante soprascritta in C19, «dei miei cari» al posto di «cui nascemmo», viene ignorata. Rilevante anche il peso delle inarcature: nel passaggio dal 1902 al 1917 compare il già visto «quello / cui nascemmo» e dal 1919 anche «dell'amor mio / parlavi». Il profilo delle rime resta entro i limiti del consentito, risparmiando gli sperimentalismi più marcati per VM, che pure lasciano depositare qualcosa nelle terzine: mentre, infatti, le quartine restano sempre regolarmente ABBA ABBA, le terzine passano da un canonico CDE CDE (1902) a CDC EDE (1917) a CDC ECE (1919-1921). Avrà ragione Pinchera a vedere in questa gestione libera della terzina uno sviluppo verso nuovi metri da CMO12 fino a SD. In ogni caso Saba sta bene attento a restare al di qua del virtuosismo di VM: ogni cosa a suo tempo.

Saba ha dunque certamente avvertito i limiti della versione del 1902, ma non tanto nella sua veste linguistica, quanto in una troppo scolastica gestione del rapporto tra sintassi e metro, e nell'elementarità delle immagini, troppo manierate per resistere al tempo («a l'infanzia e al primo amore», «i tempi che furono e saranno», «il mistero de l'uman dolore»), sostituite perciò da una vena di amorosa malinconia, più in linea con il personaggio dell'adolescente pensoso che PA vuole ritrarre⁶⁰.

59 Cfr. Pinchera 1985.

60 Cfr. la dolcezza vespertina nelle terzine di *Da un colle*, di *La casa della mia nutrice*, o di *Così passo i*

Si può osservare ancora qualche esempio prima di passare a VLC. Vediamo un'altra quartina, presa da *Sonetto di primavera*:

Sonetto di primavera, 5-8

Io solo, io solo, **con pensieri strani**
vò tormentando l'anima **severa**
io solo mi riduco **verso** sera
ne la mia stanza, **fra dolori arcani**.

(1902)

Sonetto di primavera, 5-8

Ed io perché di desideri vani
t'esalto, o mia inesperta anima altera
e solo mi riduco in sulla sera
 alla mia stanza e incerto del domani?

(1919)

Primavera, 5-8

Io sol, io sol, di desideri vani
t'esalto, o mia inesperta anima altera,
 poi triste mi riduco **quando è** sera
 alla mia stanza e incerto del domani.

(1917)

Sonetto di primavera, 5-8

Io sol, io sol di desideri vani
 ti esalto, o mia inesperta anima altera,
 poi triste mi riduco in sulla sera
 alla mia stanza e incerto del domani.

(1921)

Anche qui troviamo una preposizione composta di vena leopardiana «in sulla», che compare solo nel 1919⁶¹. Possiamo constatare il venir meno della ripetizione anaforica di «io solo» al v. 7, della locuzione «vò tormentando» al v. 6, ma nell'insieme il mantenimento di una certa sostenutezza: troncamento di «Io solo, io solo» > «Io sol, io sol» (che probabilmente risente del Leopardi di *All'Italia*⁶²), aggettivazione «a occhiale»⁶³ in «anima severa» > «inesperta anima altera», introduzione di un'epifrasi «fra dolori arcani» > «e incerto del domani». Anche qui in C19 il modulo sintattico

miei giorni, il sonetto *Glauco*, il ricordo del «bel tempo gentile» di *Lettera ad un amico pianista*, la malinconia di *Canzoncine* o di *Autunno*. In questa direzione anche le varianti, p. es. «È il vespro» (1917) > «È il vespro amato» (1919-1921), *La casa della mia nutrice*, 9; «Volan frattanto, né s'arrestan l'ore / e i mesi e gli anni, e il tempo giovanile» (1902) > «Rider sento di me; in un vano ardore / spendo, di sogni, il tempo giovanile» (1919) > «Rider sento di me; nel vano ardore / spendo dei sogni il tempo giovanile» (1921), *Fra chi dice d'amarmi*, 5-6; «Sacra è a me la mia stanza, e i colli aprichi» (1917) > «Trovo ancora più dolci i colli aprichi» (1919-1921), *Così passo i miei giorni*, 11.

61 Una delle tante spie di quella sorta di "leopardizzazione" che subiscono questi testi.

62 Cfr. Leopardi, *Canti*, I. *All'Italia*, 36-38 «io solo / combatterò, procomberò sol io». Per il v. 7 cfr. *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, 14 «Poi stanco si riposa in su la sera» (entrambi segnalati in Caccia 1967, 342).

63 Piuttosto comuni i casi di doppia aggettivazione a cornice del nome o «a occhiale» (secondo la definizione di Serianni 2009, 246), scorrendo cursoriamente C21: «azzurro mar natio», «bel tempo gentile», «pallente volto e bello», «dolce età minore», «tranquilli i venti / crepuscolari», «grandi alberi antichi», «ceruli i sereni occhi profondi», «buoni occhi piangenti», «nudi i ginocchi / forti», «rosse / vacche fuggenti», «neri occhi soavi», «verdi occhi crudeli», «prime ore pensose», «tumultuante giovane impazzita», «solitaria anima invisata», «lunga erta sassosa», «lunghe vie remote», solo tra PA e TD.

viene rivisto: al contrario dell'esempio precedente da un'assertiva si passa a un'interrogativa. Come prima, però, la variante non viene accolta. Nel complesso i sentimenti dell'io lirico ne escono meglio definiti, abbandonando ogni ostentato titanismo, e facendosi più consoni alla psicologia dell'adolescente pieno di dubbi e velleità: «pensieri strani» > «desideri vani», «solo» > «triste», «fra dolori arcani» > «incerto del domani».

Prima di passare alla prossima raccolta, cerchiamo qualche conferma nei sedimenti depositati nell'appendice dell'edizione critica ed esclusi da C21. Tra i componimenti ridondanti, sfrondata nel passaggio da C19 a C21, ritroviamo ad esempio *Ammonizione*, sostituita in posizione incipitaria da *Canzonetta*, le cui prime due quartine vengono in parte recuperate ai vv. 40-44 di *Lettera ad un amico pianista*, mentre negli ultimi versi rinveniamo, oltre al leopardiano «cangi»⁶⁴, forme trite come «scolorerai», «le stanche luci», «il patrio ciel». Vengono poi eliminate le poesie che mostrano sentimenti e motivi che hanno già trovato una forma migliore: *Alla morte*, con la sua convenzionale fusione di sensualità e morte che anticipa in termini troppo banali la 12^a di AS e *In riva al mare*; *Durante una lunga malattia*, col motivo della mancata gloria e dell'alloro che già ricorrono in *Fra chi dice d'amarmi* e *Lettera ad un amico pianista*. I tratti che abbiamo rilevato fin qui sono ancora più evidenti in certe poesie del carteggio con Tedeschi escluse dal *Canzoniere*: *Addio!*, con, più che citazioni, accenti di vera e propria imitazione leopardiana (p. es. «affettuosi inganni», «età primiera», «mi mostra lungi il bianco cimitero»); *Un pensiero*, tre quartine di settenari fondate su un gioco di antitesi che ricorda il *Dualismo* boitiano⁶⁵; *Piccole ingiustizie*, prima versione di *Fra chi dice d'amarmi* con la sua vena accesa leopardiana e foscoliana («ed io lo veggo, e fremo, e il mio dolore / verso e il mio sangue, nel severo stile») che stride con l'epigrammatica chiusa «mentr'io non ho danaro sufficiente / a comprarmi un Carducci o un dizionario.».

64 La fonte dell'immagine della nuvoletta di quelle quartine, che approfondirò nel prossimo capitolo, è *Canti*, XXX. *Sopra un bassorilievo antico sepolcrale*, che al v. 39 presenta la forma «cangiar».

65 Cfr. Girardi 1987, 10. Girardi mette in rilievo come il repertorio metrico del primo Saba sia quasi tutto di matrice tardoromantica. Alcune esclusioni, insieme alla dichiarazione di una «inoppugnabile derivazione petrarchesca e leopardiana» che tace ogni altra influenza, varranno a riprova di un deliberato occultamento, su cui tornerò nel prossimo capitolo.

Se dovessimo tentare di generalizzare, potremmo dire che nell'elaborazione di PA, Saba lavora a un innalzamento del dettato specialmente per via sintattica, aumentando l'incidenza delle inversioni, perseguendo inoltre una definizione sentimentale meno vaga, pur senza stravolgere l'involucro linguistico in cui le poesie sono nate. Bruno Maier, studiando le varianti di *Glauco*, ravvisa «un procedimento costante» volto ad «attenuare o a eliminare la patina “letteraria”»⁶⁶. Si può essere d'accordo con il critico nella misura in cui si intenda per «letteraria» la vena più legata a un tardoromanticismo di maniera, ma va comunque notato che la visibilità delle fonti e delle citazioni (come segnalato in nota) tende ad aumentare.

2.2 Voci dai luoghi e dalle cose

Con la seconda sezione di C21, il problema comincia a farsi, per Saba, complesso. Si tratta di recuperare la prima parte di P11 salvando il salvabile, ovvero adattando il descrittivismo estenuato di quella raccolta a un discorso più conciso. In P11 sono infatti numerose le descrizioni dei comportamenti dei ragazzi: lunghe colate versali a ritrarre bevute a una fontana, sogni d'infanzia, giornate al mare, ricche di dettagli e sfumature, che vengono infine sfrondate per conservare l'essenzialità del racconto.

Le categorie che abbiamo usato per PA risultano qui meno utili: sono pochi i casi in cui gli interventi riguardano direttamente il lessico, abbassato dove sentito come troppo ricercato o al contrario innalzato dove troppo rasoterra. Possiamo segnalare comunque, qualche esempio per il primo caso, come la caduta di certi eccessi carducciani da *Il borgo*: «turrite mura» (1905) > «gialle mura» (dal 1919), 22; «ribelli» (1905) > «giovani» (dal 1919), 22; o del parnassiano «sue belle esili dita» (1905), al v. 50 della stessa poesia; o, in *La cappella*: «in eterno» (1908-1911) > «per sempre» (dal 1919), 4; «quest'inneggiante strofa» (1908) > «del mio canto [...] l'assolo» (dal 1919), 34; «costassù» (1908) > «intorno a me» (dal 1919), 43.

Specialmente muovendoci da C19 a C21, dove vengono anche appianati scarti

⁶⁶ Maier 1972, 108.

eccessivi come quello tra «gaie» e «ciarlan», introdotto in C19 ai vv. 33-34 di *Addio alla spiaggia* («l'affannata / gente riposa» (1911) > «gaie / ciarlan le genti» (1919) > «l'affannata / gente riposa» (1921)), possiamo fare diversi esempi che riguardano piuttosto un innalzamento di tono:

«incerte giornate» (1905) > «oscuri g.» (1919) > «estreme g.» (1921), *Il borgo*, 1; «ove vanno gli amanti, con ne gli occhi / lampi di gioia» (1905) > «ed ascosi refugi, ermi sentieri / cercan gli amanti» (dal 1919), *Il borgo*, 43-44; «attoniti [occhi]» (1911) > «azzurri» (1919) > «ceruli» (1921), *La fonte*, 52; «nel suo grande cuore» (1919) > «nel memore cuore» (1921), *La fonte*, 55; «malinconico» (1919) > «melanconico» (1921), *Bianca*, a, 7; «un rivo l'Arno, un nano l'Appennino» (1919) > «fosco l'Arno m'apparve, e l'Appennino» (1921), *Addio alla spiaggia*, 3; «ed ascoltar parole / strane» (1919) > «e cingere di fole / liete» (1921), *Addio alla spiaggia*, 10-11.

Considerando che quasi esclusivamente nel passaggio tra C19 e C21 è possibile confrontare sinotticamente le singole lezioni, sarà opportuno procedere studiando ampi campioni di testo in tutto l'arco del loro sviluppo per poterne seguire le vicende linguistiche. Cominciamo a osservare alcuni versi di *Il borgo*, la prima poesia edita da Saba, nel 1905. Si tratta di tredici quartine saffiche (tre endecasillabi e un quinario non rimati) che lo stesso autore definisce «di scarso o nessun valore, con note di “poesia civile”, carducciane e socialisteggianti»⁶⁷ (qualche tratto lo abbiamo visto sopra). Lo stesso numero di strofe ritroveremo in C19 e C21, mentre in P11 le strofe sono 19, e completamente diverse (con rari punti di contatto)⁶⁸. A cambiare è la situazione poetica: se nel 1905 la rapida crescita del borgo suscita riflessioni su futuri rivolgimenti sociali e sull'avvenire della poesia e dell'uomo, nel 1911, come ha già notato Castellani, «le vicende esterne sono riassorbite nella biografia del poeta»⁶⁹, come ben riassumono i vv. 39-40: «volgo gli occhi a le cose, ed esse i raggi / sono, ed io il centro». Senza dilungarci sugli aspetti tematici e poetici, già ben analizzati da Cosimo Cucinotta⁷⁰, osserviamo gli elementi salienti in merito alla sintassi e allo stile:

67 Saba-Stara 2001, 227. La pubblicazione, d'altronde, era avvenuta sulle colonne del «Lavoratore», quotidiano socialista.

68 Cfr. Cucinotta 2005, 18-19.

69 Saba-Castellani 1981, XXIV.

70 Cucinotta 2005, 17-40.

Il borgo, 1-16

Ne le **incerte** giornate di mia vita,
molto amo vederti, o roseo borgo;
borgo cui dissi la speranza prima
d'adolescente.

Una valle deserta eri... **Non molti**
anni **passaron sovra i casolari**
ch'oggi cadono, e tu vai d'opifici
lieta, e di scuole.

Verso l'azzurro del tuo cielo, in cui
così tenui veleggiano le nubi,
mandan – Fari terrestri – ignee scintille
i fumajoli,
mentre, sul colle, fulminea slanciasi
la vaporiera, **cui l'allegro sciame**
dei fanciulli saluta, e il tramonto
soave indora.

(1905)

Il borgo, 1-16

Nelle **oscur**e giornate di mia vita
amo **in te ritrovarmi**, o **industre** Borgo;
Borgo cui dissi la speranza prima
d'adolescente.

Un povero villaggio [Quasi aperta
[campagna] eri. Son cinque
anni passati, **e delle tue capanne**
una ti resta; d'ogni parte **case**
s'alzano, e **ville**.

S'anche azzurro è il tuo cielo, e chiare in
[esso]
forme di nubi, chiare **s'ammirano**;
fuman concordi i fumaioli, **a torri**
simili, e a fari;
mentre sul colle **a un lungo traino**
[accodasi]
la vaporiera, che il crescente sciame
dei fanciulli saluta, ed il **tramonto**
d'un raggio indora.

(1919)

Il borgo, 49-64⁷¹

Rosse a quel cielo i fumaioli e molte
sprizzan faville, il fumo che le avvolge
disperde un vento in cui la vicinanza
sento del mare.

Che se un poco la via che il verde colle
gira percorro, con le navi il golfo
vedo, e nel mar lo scintillio de l'onde
piccole: il verde

colle salendo va duplice forza
di vaporiere, che un crescente sciame
di monelli saluta; e i bimbi e il nero
traino *il calante*
sole indora, ed i borghi in rosa sfumano,
i miei pensieri in possibilità
liete, le usate cose in una dolce
solemnità.

(1911)

Il borgo, 1-16

Nell'estreme giornate di mia vita
molto amo vederti, o roseo Borgo,
Borgo a cui dissi la speranza prima
d'adolescente.

Poche sperse casine eri. Son cinque
anni passati, e già sotto al piccone
l'ultima cade; d'ogni parte ville
s'alzano e scuole.

S'anche azzurro è il tuo cielo, e chiare in
[esso]
forme di nubi chiare veleggiano,
rosse faville i fumaioli sprizzano
simili a fari;
mentre sul colle fulminea slanciasi
la vaporiera, che il crescente sciame
dei fanciulli saluta, ed il soave
tramonto indora.

(1921)

Per prima cosa vediamo che nel 1921 Saba espone in bella vista una citazione petrarchesca⁷², mentre cade la preposizione «sovra» del 1905. Nel 1919 la connotazione

71 Metto qui a confronto non l'*incipit* della redazione P11, ma il punto in cui Saba, nella riscrittura, recupera il motivo dei camini fumanti e della locomotiva, poiché nel riuso si manifestano più chiaramente le innovazioni di stile. Segnalo in corsivo le parti confrontabili con le altre stesure.

72 «per l'extreme giornate di sua vita» è infatti il v. 6 di *Rvf.* XVI.

affettiva del borgo si sposta dall'aggettivo «roseo», che passa a «industrie», al verbo «molto amo vederti» > «amo **in te ritrovarmi**», per poi tornare identica nel 1921 alla lezione più antica⁷³. Nel descrivere il piccolo villaggio, Saba passa da «una valle deserta» (1905) a «un povero villaggio», variato in «quasi aperta campagna» (1905) e approda al realistico «poche sparse casine»⁷⁴ che possiamo appaiare alla chiara immagine del «piccone» che ne demolisce le mura: «i casolari / ch'oggi cadono» (1905) > «delle tue capanne / una ti resta» (1919) > «già sotto al piccone / l'ultima cade» (1921). Allo stesso modo il «vagheggiamento memoriale»⁷⁵ che portava a scrivere «vai d'opifici / lieta, e di scuole» (1905) cade a favore di «d'ogni parte case / s'alzano, e ville» (1919), poi variato nel 1921 in «d'ogni parte ville / s'alzano e scuole» (1921), forse perché «case» e «ville» appariva ripetitivo, forse per ragioni di assonanza: se nel '19 avevamo la serie «cInquE» : «capAnnE» : «cAsE» : «vIlle», nel '21 abbiamo «cInquE» : «piccOnE» : «vIlle» : «scuOLE». Alla stessa esigenza di icasticità sarà da attribuire la variante «mandan – Fari terrestri – ignee scintille / i fumajoli» (1905) > «rosse faville i fumaioli sprizzano / simili a fari» (1921), preferita all'oleografico «fuman concordi i fumaioli, a torri / simili, e a fari» del 1919, che per altro replicava il modulo epifrastico, già sperimentato al v. 8 e dunque ridondante. Cadono così anche le «tonalità e suggestioni scopertamente ottocentesche»⁷⁶ ravvisabili in «Fari terrestri» e in un aggettivo come «ignee». Interessante anche la sintassi dei vv. 9-12: da un periodo retto dalla principale «mandan» e aperto da un complemento di moto a luogo «Verso l'azzurro del tuo cielo» (1905) si passa (1919) a un periodo aperto da una concessiva e da una sua coordinata «S'anche azzurro è il tuo cielo e [...] / forme [...] veleggiano» e chiuso dalla principale (così dal 1921) «rosse faville i fumaioli sprizzano», con formula latineggiante OSV (rispetto a VOS del 1905). Viene così a crearsi una strofa bipartita scandita da due visibilissime note di colore, «azzurro» e «rosso», che assumono una disposizione anaforica. Nella quartina successiva vediamo tre varianti significative: lo «sciame» dei ragazzi che da «allegro» (1905) diventa «crescente» (dal 1919); il verbo

73 Da notare però che il v. 17 nel 1919 suonava «Tutto è diverso intorno a me; di giallo», mentre nel 1921 è «Ancor nel suol sacro alle industrie»: «industrie» sarebbe stata una ripetizione.

74 È forse possibile un riferimento al toponimo «Case Sparse», frazione del borgo di Roiano, cui la poesia si riferisce. Cfr. Saba-Castellani 1981, 474.

75 Cucinotta 2005, 22.

76 *Ibidem*.

del v. 13 che da «fulminea slanciasi» passa a un infelice «a un lungo traino accodasi» nel 1919, forse per evitare anche qui la vena troppo carducciana, ristabilita comunque nel 1921; l'*enjambement* tra i versi 15 e 16 che passa da «tramonto / soave indora» (1905) a «tramonto / d'un raggio indora» (1919) a «soave / tramonto indora» (1921), inarcando dunque aggettivo su nome, secondo un modulo frequente in Saba⁷⁷.

Qualcosa va detto infine sulla versione del 1911. La porzione di testo che ho riportato mostra come, pur riutilizzando in parte immagini della versione precedente, si organizza un discorso poetico molto differente. Alle scintille dei camini (vengono da qui le lezioni, poi in C21, «sprizzan» e «faville») segue il vento che le disperde e odora di mare, la locomotiva salutata dai fanciulli è preceduta dalla vista delle navi, del golfo dello «scintillio de l'onde»; l'immagine del tramonto che illumina il treno e i fanciulli (compare qui il «traino» che ritroviamo in C19), che nelle versioni precedenti era seguita dalla premonizione della fine della religione, è qui invece volta alla possibilità di un sentimento positivo: «rosa», «possibilità / liete», «dolce / solennità». Su tutto sarà però da notare la maggiore disinvoltura con cui viene distesa la sintassi all'interno del metro, attraverso l'ampio uso degli *enjambements* che in due casi travalicano il confine strofico, nel tentativo di superare la rigidità del metro saffico («verde // colle», «calante // sole»). Qualcosa di questa maggiore flessibilità della saffica si deposita anche nelle versioni del 1919 e del 1921, in particolare i vv. 27-34, che a cavallo di tre strofe costituiscono un unico periodo, dove invece nel 1905 c'era una pausa forte alla fine di ogni quartina. Non a caso Cucinotta ha parlato di una «sintassi meno rigida e piegata a un ritmo più docilmente narrativo»⁷⁸.

Il borgo è comunque un caso particolare, anche perché è uno dei pochi ad avere

77 Solo in VLC, 33 occorrenze del tipo: «cinque / anni», «chiare in esso / forme», «lenti / passi», «nuovo / verde», «ardente / cera», «informi / umide mura», «natio / colle», «pensosa / luna», «infinita / serenità», «spersa / rondine», «rosso / vespero», «oscura / forza», «ventura / opera», «tetri / casolari», «grandi / navi», «snelli / alberetti», «bianco / fumo», «rosso / lampo», «chiare / onde», «colmi / secchi», «rosso / sangue», «sonoro / legno», «grigia / cerchia», «indicibile / pena», «inesprimibile / sogno», «nere / pupille», «fulgida / l'alba», «toschi / colli», «schiumose / onde», «lasciva / adolescenza», «biancheggianti / era l'Istria», «antico / popolo», «affannata / gente».

Meno frequenti (10 casi), invece, i casi di *enjambement* nome / aggettivo: «Gente / morta», «fonte / lontanissima», «foglie / larghe», «contatto / indicibile», «sorriso / melanconico», «germoglio / verde», «ali / dorate», «fole / liete», «flutto / turchino», «sera / calda».

78 Cucinotta 2005, 21.

un metro chiuso (gli altri sono *Bianca*, a, in strofe saffiche, e la parentesi “balcanica” costituita da *Canzonetta spalatina*, *Salendo il Monte Lovcen* e *Grado*, in quartine di settenari). Diversamente, il resto dei componimenti è composto di endecasillabi e settenari⁷⁹ variamente alternati o, come *Addio alla spiaggia*, di distici di endecasillabi a rima baciata: metri in ogni caso piuttosto flessibili.

Ho detto che la tendenza generale di questo Saba è a scorciare gli eccessi. Vediamo alcuni esempi, cominciando dalla seconda strofa di *La cappella*:

Intorno a una cappella chiusa, 7-16

*Chiusa è in eterno.- Gente
morta quanta vi entrò, con dietro ardente
cera e stolto dolore!- Or de l'informi
umide mura ne le crepe, un muschio
cresce, d'un verde nero.
Dietro, del cimitero
fra le tombe, onde sparsa è quella terra
stan fanciulli, che guerra
fingono e paci a gara.
Brucano capre di quell'erba amara.*

(1908)

La cappella, 4-11

*Chiusa è per sempre. Gente
morta quanta vi entrò, con dietro ardente
cera e vano dolore! Dell'informi
umide mura fra le crepe un'erba
cresce d'un verde nero.
Dietro, del cimitero
tra le tombe, fanciulli a gara giocano,
belano capre [belan caprette] e saltano.*

(1919)

Intorno ad una cappella chiusa, 7-22

*Chiusa è per sempre.- Gente
morta quanta vi entrò, con dietro ardente
cera e folle dolore.- Or l'erba cresce
sotto ai gradini, si trasforma in nero
muschio l'umidità dentro le crepe.
Altro il suo cimitero
non è che un prato; questo né il custode
vigila, né la cancellata serra.
Chi vi s'accosta dei monelli gode
l'immutabile gergo: i maschi guerra
fingono e paci rotte da improvvisi
inseguimenti; ma nei loro chiusi
cerchi le fanciullette i nuziali
riti d'un tempo, ch'oggi fra le uguali,
canta la bimba, ignara.
Brucano capre l'erba corta e rara.-*

(1911)

La cappella, 4-11

*Chiusa è per sempre. Gente
morta quanta vi entrò, con dietro ardente
cera e folle dolore! Di sue informi
umide mura fra le crepe il muschio
cresce d'un verde nero.
Dietro, del cimitero
tra le tombe, fanciulli a gara giocano,
belano capre e saltano.*

(1921)

Il primo dato, macroscopico, è la lunghezza: dai 10 versi della versione

⁷⁹ Sulla presenza di alcuni ottonari in *La cappella* ritornerò nel prossimo capitolo.

pubblicata su «Poesia» nel 1908 si passa ai 16 di P11⁸⁰, per terminare negli 8 di C19 e C21. A scomparire completamente è l'immagine dei fanciulli che giocano, breve nel 1908, ampliata con dovizia di dettagli in una distinzione tra la «guerra» dei maschi e i «nuziali riti» delle bambine in P11. Secondo Castellani la poesia «rappresenta il primo tentativo [...] di costruire il mito del proprio passato di fanciullo “diverso” in uno scenario ben definito»⁸¹. I primi cinque versi si mantengono pressoché identici, a parte l'usuale evoluzione di grafie e punteggiatura. Si segnalano però: «stolto» (1908) > «folle» (1911) > «vano» (1919) > «folle» (1921); la caduta di «Or» compensata nel 1921 dall'uso del possessivo senza articolo «Di sue informi», che mancava nel 1919; l'aumento del dettaglio in P11 «Or l'erba cresce / sotto ai gradini, si trasforma in nero / muschio l'umidità», di cui resta traccia nel 1919 «un'erba»: forse l'espressionistico accumulo di «e» e di «r» nella serie «Dell'infoRmi / umidE muRa fRa le cREpE un'ERba / cREsce d'un vERde nERo» gli farà preferire l'originaria lezione «un muschio». In tutto il passo di P11 è evidente il gioco di rime, anche imperfette, ora bacciate, ora alternate⁸²: «Gente» : «ardente»; «cresce» : «crepe»; «nero» : «cimitero»; «custode» : «gode»; «serra» : «guerra»; «improvvisi» : «chiusi»; «nuziali» : «uguali»; «gara» : «rara».

La parte successiva invece è molto differente, l'intera scena è ridotta a tre versi dal 1919, con una sintassi paratattica e un solo *enjambement* («del cimitero / fra le tombe»). L'accostamento parallelistico tra i fanciulli e le capre valorizza poi il motivo topico dell'affinità tra animali e bambini, che veniva a mancare nel 1911. Se ancora nel 1908 questo accostamento era infatti sottolineato dalla rima «gara» : «amara», ma comunque reso meno tagliente dalla sintassi ipotattica e inarcata dei vv. 13-15 («fra le tombe, *onde* sparsa è quella terra / stan fanciulli, *che guerra / fingono* e paci a gara.)), nel 1911 l'aumento dei particolari, che genera i due periodi che occupano i vv. 12-14 e 15-21, lo fa perdere di vista. In particolare, dilungandosi nella distinzione tra i giochi di

80 Il conto totale però mostra che la versione del 1908 è più lunga (116 versi) rispetto a quella del 1911 (88 versi). Nelle versioni di C19 e C21 i versi sono 78.

81 Saba-Castellani, 1981, 476. Si vedano in particolare le dichiarazioni dei vv. 23-32 della versione di P11: «guardo quei fanciulli / nuovi e l'antico gioco, / l'eterne verità che in ogni gioco / si rivelano»; «qui tutto con la mia natura è fraterno». Le «eterne verità» suonano come un ventennale anticipo delle «antiche cose / meravigliose» espresse col gioco, che ricorrono ai vv. 7-8 di *Squadra paesana*, una delle *Cinque poesie per il gioco del calcio* che appartengono a *Parole*, cioè ai primi anni trenta.

82 Ampliando il riscontro a tutta la poesia notiamo che in P11 sono solo 5 su 88 i versi completamente irrelati, cioè privi di rime più o meno perfette, assonanze o consonanze, mentre nel 1921 sono 9 su 78.

maschi e femmine⁸³, cede a una sintassi più involuta e a più frequenti inarcature.

In generale, la conquista di una sintassi più scorrevole e moderna mi sembra uno degli elementi chiave dell'evoluzione delle poesie di questo periodo, e prima di passare oltre sarà utile affrontare ancora due esempi. Il primo è da *La fonte*:

Intorno ad una fontana, 1-9

Quando per me remoto
era ogni bene, né speranza alcuna
mi rallegrava, col ricordo d'una
fontana empia de la mia vita il vuoto,
la rallegrai d'un moto
di memorie, d'immagini; e fu questo
come nel sonno, se una cosa amata
vi ritrovo, che a lungo mi tien desto
la meraviglia d'averla scordata.-

(1911)

La fonte, 1-5

Fonte pensata dalle solitudini
d'un paese che quasi eragli esiglio,
tu non vedesti splendere sul ciglio
suo una lacrima, quando primamente
gli sovvenne di te.

(1921)

La fonte, 1-5

Fonte [**Io t'ho**] pensata dalle solitudini
d'un paese che quasi eragli [**-mi**] esiglio,
tu non vedevi splendere sul ciglio
suo [**mio**] una lacrima, quando **di**
[**lontano**
[[**ed ho sentito scendermi dal** ciglio
una lacrima, quando, **o Fonte amata,**]]⁸⁴
gli [**mi**] sovvenne di te

(1919)

Come si può vedere, l'argomento è nei tre casi il medesimo, una circostanza triste⁸⁵ in cui viene rievocato un ricordo d'infanzia. Quel che cambia è la modalità della descrizione. Tralasciando i dubbi circa l'uso della prima persona testimoniati dalle varianti di C19, saranno da notare gli accostamenti paratattici, che in P11 quasi

83 Tornerò più avanti sul motivo ricorrente della distinzione tra maschi e femmine, al centro in Saba di una costellazione di riflessioni circa la propria identità, che sfocerà nel romanzo della doppia iniziazione sessuale, il senile *Ernesto*. Probabilmente il tentativo di autodefinizione costituito da P11 non poteva tacere questo elemento, il discorso del Saba maturo in C21, invece sì. Si confrontino in proposito i particolari relativi al riso delle donne davanti al ragazzo chino per bere alla fontana, così come sono descritti ai vv. 61-105 di *La fonte* del 1911, con l'analogo episodio di *Ernesto* in Saba-Stara 2001, 570-72. La vicinanza tra i due testi è segnalata in Febbraro 2008, 58-63.

84 La redazione dei vv. 3-4 in doppie parentesi quadre è soprascritta in un momento successivo rispetto a tutte le altre varianti, indicate in parentesi quadre singole. Cfr. Saba-Castellani 1981, 57.

85 Corrispondente nella biografia sabiana al deludente periodo di studio pisano. Cfr. Saba-Castellani 1981, 477.

scaturiscono l'uno dall'altro per l'esigenza di ritrarre quel sentimento da tutti i lati, come se l'autore fosse ancora incapace di scegliere il taglio, l'inquadratura giusta, arrivando all'involuzione dei vv. 6-9 che costringe all'uso di un «che» polivalente («che a lungo mi tien desto») per restare dentro la misura. Ma scrivere in prosa pur di fare dei versi non è una buona soluzione, e di qui, allora, la diversa e più chiara sintassi di C19 e C21: due versi di allocuzione, un verso e mezzo dove la personificazione della fonte intensifica il tono sentimentale, un verso e mezzo per recuperare il «quando» già usato in P11, non più per una temporale figurata («quando per me remoto / era ogni bene»), ma propriamente («quando primamente / gli sovvenne di te»). L'esito è discutibile e convenzionale («esiglio» : «ciglio», «splendere [...] / una lacrima», «primamente», «gli sovvenne»), ma certo più leggibile.

L'ultimo esempio è preso da *Addio alla spiaggia*, poesia che chiude la sezione raccontando l'affettuoso ricordo infantile che il poeta serba della spiaggia adriatica, come saluto prima della partenza per Firenze. Mentre i vv. 45-64 di P11 corrispondono quasi perfettamente ai vv. 17-36 di C19 e ai vv. 19-38 di C21, quelli che precedono sono molti di più e molto diversi. Osserviamo l'*incipit*:

La spiaggia, 1-18

*E pur ti lascierò, spiaggia, benché
sappia che assai qui rimarrà di me;
sappia che lungi a ripensarti, quello
che mi allettava perdeva il suo bello:
né a le cose più davo altro colore
che del mio tedio, e mi prendeva orrore
de la città, che a le sue larghe vie,
a le bellezze, a le malinconie
loro cercava inutilmente un fine
l'occhio assetato del tuo blù marino.
Solo in sogno vedevo il primo raggio
de la luna seguirmi entro un miraggio
d'acque, e con esso lungo la scogliosa
riva la spuma ancor tinta di rosa.
Nè al destarmi rompeva la mia pace
la vita che ti trasformò in capace
porto, onde poi Trieste nostra crebbe,
bella così che ognuno la vorrebbe.-*

(1911)

Addio alla spiaggia, 1-8

*E pur ti lascierò, spiaggia, onde i toshi
colli m'apparver, te pensando, foschi;
fosco l'Arno m'apparve e l'Appennino
scialba la sera e più scialbo il mattino,
il mattino in cui non le tue schiumose
onde ammiravo, le vie popolate
destarsi, e in breve di mille mestieri
sonar le piazze, il porto ed i cantieri:*

(1921)

Addio alla spiaggia, 1-8

*E **ancor ti lasci**ai, spiaggia; ed i toshi
colli **m'appaion**, te pensando, foschi;
un rivo l'Arno, un nano l'Appennino
scialba la sera e più scialbo il mattino,
il mattino in cui non le tue schiumose
onde **contemplo**, le vie popolate
destarsi, e in breve di mille mestieri
sonar le piazze, il porto ed i cantieri:⁸⁶*

(1919)

La poesia è diventata più breve: si può vedere anche qui una rarefazione della descrizione sentimentale, una maggiore concentrazione sugli oggetti, in linea con una poetica dello sguardo, più attenta a soffermarsi sull'aspetto sensibile delle cose che a interiorizzarle immediatamente sviscerandone le risonanze emotive.

La sintassi è giocata in P11 su dei parallelismi (certo aiutata dal distico rimato): rileviamo l'anafora di «sappia che», l'accostamento «a le bellezze, a le malinconie», la ripetizione di uno stesso modulo sintattico ascendente V + O / SN in «a le bellezze, a le malinconie / loro cercava inutilmente un fine / l'occhio assetato del tuo blù marino» e

⁸⁶ Il campione non termina col punto fermo perché la redazione di C19 e C21 è costituita da un unico lungo periodo accompagnato dall'anafora di «spiaggia» e scandito in distici con due punti e punti e virgola.

«Nè al destarmi *rompeva la mia pace / la vita che ti trasformò in capace / porto*». Numerosi poi gli *enjambements*.

Nel passaggio al 1921 resta la tendenza all'*enjambement* e al parallelismo: c'è la ripetizione con chiasmo «m'apparver [...] foschi» «fosco m'apparve», le anadiplosi «*scialba* la sera e *più scialbo* il mattino» e «il mattino, / il mattino»; vengono invece a mancare i lunghi sintagmi nominali ritardati che abbiamo appena visto, mentre compare un altro ampio chiasmo: «ammiravo, *le vie popolose / destarsi*, e in breve di mille mestieri / *sonar le piazze, il porto ed i cantieri*».

Prima di passare a PF, possiamo brevemente notare come l'aspetto più rilevante del variantismo relativo alle poesie di questo periodo riguardi l'evoluzione della poetica, che porta all'eliminazione delle sequenze più riflessive e analitiche. A parte la minore lunghezza delle poesie, le più rilevanti ricadute stilistiche che la accompagnano sono il raggiungimento di un linguaggio più agevole, non tanto per la caduta di elementi di linguaggio aulico, quanto per il venir meno delle sequenze ipotattiche più involute e complesse, a favore di una sintassi più piana e scorrevole, dove comunque permane il gusto dell'anastrofe e dell'*enjambent*, ma andando sempre meno a scapito della chiarezza.

2.3 Poesie fiorentine

Poesie fiorentine è una raccolta affatto nuova nella costruzione del *Canzoniere*, composta di poesie della «Parte seconda» di P11, molto rivisitate, cui si mescolano componimenti brevi (fino a un massimo di 36 versi) di ambientazione naturale (con tratti anche fortemente pascoliani⁸⁷). Dei quindici componimenti qui presenti, solo sette erano già in P11 e solo due mantengono lo stesso titolo. Tutti gli altri compaiono solo a partire da C19. La raccolta si caratterizza per una notevole eterogeneità metrica, molto accentuata nell'accrescimento del 1919. Dei sette componimenti già di P11, uno è un sonetto (*Lina*); tre sono quartine con libera alternanza di settenari e endecasillabi (*Il*

⁸⁷ Vedi specialmente *Meriggio*, *Notturnino* e *Il chiù*. Su alcuni di questi aspetti tornerò nel prossimo capitolo.

chiù, *Dopo una passeggiata*, a e b); due sono ampie canzoni libere di endecasillabi, settenari e quinari (*A mamma*, *Fantasie di una notte di luna*) di cui una, *Fantasie*, presenta due strofe scandite in quartine (ma due sono di cinque versi) rimate senza schema fisso, alternate con due lasse senza divisioni interne; l'ultima (*A Lina*) è in quartine di endecasillabi a rima alternata (con due eccezioni: una quartina con due coppie di rime bacciate AABB, poi corretta dal 1919 in ABAB, e una quartina a rima incrociata, che invece rimane).

Nel 1919, il *corpus* si arricchisce: di altri quattro sonetti (la serie *I risvegli*, 1^a, 2^a e 3^a e *Pomeriggio d'estate*); di un componimento in quartine di novenari (*Meriggio*) e di uno in quartine di settenari (*Notturnino*), entrambi rimati senza schema fisso; di uno misto di doppi settenari e settenari, disposti a terzine, ma con un'eccezione in coda alla prima strofa (*Silenzio*, schema: AAbBBcCd DeeFFgBBg); di un ultimo in quartine saffiche di tre endecasillabi e un settenario a schema ABBa (*Sereno*). Forse una delle ragioni strutturali di questa eterogeneità⁸⁸ è il tentativo di compensare la maggiore compattezza dei seguenti VM, in cui a otto componimenti di metro vario⁸⁹ segue una ininterrotta serie di ventisette sonetti.

La raccolta tematizza il primo momento di distacco dell'io lirico dalla madre, in conseguenza di una lunga permanenza a Firenze, ma anche della nascita dell'amore per Lina. La disposizione dei testi risente di questa intenzione: Saba, infatti, dopo le poesie dell'innamoramento, cioè *Il chiù* e *Lina*, pone le poesie dove è marcato il tentativo di distacco dalla madre, *A mamma* e *Fantasie di una notte di luna*, terminando con *Dopo una passeggiata* e *A Lina*, che presagiscono la consumazione dell'amore (che però viene rimandata a dopo VM). In questo modo sembra che il tentato distacco dalla madre avvenga quasi in conseguenza dell'incontro con l'amata.

Dal punto di vista della lingua poetica, nel progresso delle varianti l'operazione di revisione è consistente, e solo in parte corrisponde alla dialettica schematica tra

88 La forte incidenza dei metri brevi corrisponde anche, come accennavo, e come vedremo meglio nel prossimo capitolo, al recupero di stilemi pascoliani. Forse proprio qualche dubbio al riguardo ha fatto sì che molti componimenti comparissero solo a questo punto, pur essendo composti, stando a Saba, durante il suo soggiorno fiorentino tra il 1905 e il 1907.

89 A differenza di A32, C45 e successive, in cui la serie militare è esclusivamente composta di sonetti.

«aulico» e «quotidiano», tra «letterario» e «realistico». Vediamo per primi i pochissimi componimenti di cui si conserva intero l'arco compositivo dal 1911 al 1921 (tralasciando per il momento le due ampie canzoni libere). Possiamo riscontrare in C21 l'intenzione di innalzare il dettato con sostituzioni lessicali: «non ingannarmi» (1911-1919) > «non lusingarmi» (1921), *Lina*, 10; «ne scorgo» (1911) > «vi scorgo» (1919) > «discopro» (1921), *A Lina*, 23; ma non mancano, d'altra parte, interventi che mostrano la preferenza per un lessico meno marcato, come «**fissandosi** ne' miei, poi **ti levasti**» (1911) > «**affisandosi** nei miei, poi su **t'alzasti**» (1919) > «**fissandosi** nei miei, poi su **t'alzasti**» (1921), *Lina*, 14, dove si incrociano le meno letterarie tra le alternative precedenti; oppure «formosa giovinetta» (1911) > «una donna che t'aspetta» (dal 1919), *Dopo una passeggiata*, b, 12. In alcuni passi ci troviamo di fronte a vere e proprie riscritture:

Lina, 1-4

Lina, già volge l'anno che ti vidi.
Seduta **a la** finestra eri, e cucivi.
Io ti **guardavo, ti sedevo accanto:**
mai di parlarti mi sentivo stanco.

(1911)

Lina, 1-4

Lina, già volge l'anno che ti vidi.
Seduta alla finestra eri e cucivi.
Io ti sorrisi, non mi dissi amante,
ti accarezzai quell'anima tremante.

(1921)

Lina, 1-4

Lina, è **un anno – lo sai?** – che **t'ho**
[veduta.
Cucivi, e alla finestra eri seduta.
Io ti sorrisi (non mi dissi amante)
t'accarezzai quell'anima tremante.

(1919)

Come prima cosa notiamo che vengono privilegiate le lezioni che evidenziano le proprie fonti. Il v. 1 discende dal Leopardi di *Alla luna*, 1-3: «O graziosa **luna**, io mi rammento / Che, **or volge l'anno**, sovra questo colle / Io venia pien d'angoscia a **rimirarti**», citazione messa in secondo piano in C19, e poi ripresa. Introdotta in C19, invece, la citazione da Dante, *If.* V, 126 «la bocca mi basciò tutto tremante [: amante]»⁹⁰

⁹⁰ Saba nelle *Scorciatoie*, definisce questo «il più bel verso d'amore che sia stato scritto» (Saba-Stara 2001, 12).

del v. 4. Entrambe le riprese fanno sì che i tempi verbali si accordino al passato remoto. Inoltre, vediamo come la ripetizione del pronome «ti» acquisti valore anaforico disponendosi all'inizio dei vv. 3 e 4.

Vediamo ancora gli ultimi due versi, sempre dalla stessa poesia:

Lina, 23-24

Tu **facile** la pensi, e ovunque vada
trova **il dolore** che **in te senti e vedi.**-

(1911)

Lina, 23-24

Tu **facile** la pensi... E ovunque vada
trova **il dolore** che **in te sola vedi.**

(1919)

Lina, 23-24

Tu fiorita la pensi, e ovunque vada
altro non trova che lacrime e guai.

(1921)

Anche se non sono riconoscibili fonti immediate, l'intenzione sembra quella di nobilitare il dettato con la sostituzione «facile» > «fiorita», l'inversione «altro non trova», e il recupero del modulo dittologico caduto in C19: se in P11 era banalmente «senti e vedi», in C21 diventa un più letterariamente impostato «lacrime e guai».

Nell'ultimo componimento della sezione, *A Lina*, Saba insiste nella semplificazione sintattica, anche assecondando l'argomento sognante della poesia. Vediamo una quartina completamente riscritta:

Lina [A Lina 1919], 13-16

[E 1919] Il sole cade. Al tremolio lunare
cedono in mare del tramonto gli ori:
poi, passati del giorno i freddi albori,
la città con le sue [lunghe 1919] erte mi
[appare;

(1911-1919)

A Lina, 13-16

Cantano i marinai: verso la buona
casa corre la nave agile e snella,
e dicono che tu sei la più buona,
e dicono che tu sei la più bella.

(1921)

Cambia l'argomento, passando da una descrizione ambientale al canto sognato dei marinai. Cambia il profilo delle rime, adattandosi al modulo alternato del resto del

significare il desiderio, che in P11 erano più romanticheggianti «voglie impossibili e fiere». Rispetto alla sintassi di P11, il cui primo periodo si stende su otto versi, C19 acquista maggiore brevità e un andamento paratattico. Le versioni di C19 e C21 privilegiano le ripetizioni: C19 replica identico l'*incipit* della poesia precedente, «L'antica primavera», e introduce la ripetizione «Tutti [...] / sento tutti», anaforica e in anadiplosi; C21 acquista nei primi tre versi il modulo esclamativo, insistendo poi sull'anafora di «come», che viene ribattuta per tre volte in quattro versi.

Dopo gli esempi visti sin qui, possiamo confrontarci con le varianti dei componimenti che compaiono solo a partire da C19. Nemmeno in questi casi sembra che le varianti lessicali si dispongano in una direzione univoca. Compaiono varianti che introducono una lezione più marcata in senso letterario:

«il cibo aspetta / o **cerca**» (1919) > «il c. a. / o **preda**» (1921), *I risvegli*, 1^a, 4-5; «**ti volta** la faccia» (1919) > «**a te cela** la f.» (1921), *I risvegli* 1^a, 9; «**Ch'altro fu, Pubertà**, che la tua voce?» (1919) > «**Non comprese, o Natura**, la t. v.» (1921), *I risvegli*, 2^a, 13; «è già in piedi» (1919) > «si riaddorme» (1921), *I risvegli*, 2^a, 14; «bisbigliano» (1919) > «pispigliano» (1921), *Meriggio*, 9; «**belle teste**» (1918) > «**altere t.**» (1919-1921), *Sereno*, 15.

Mentre altrove viene introdotto un elemento più realistico, come «**segue in sogno** ancora / il suo Verne» (1919) > «**sul guanciaie** ancora / il s. V.» (1921), *I risvegli*, 2^a, 1-2; oppure eliminato un aulicismo: «sento lo strazio / tuo **inacerbirsi**» (1919) > «e in cuore uno strazio / **mi rinnova**» (1921), *Notturnino*, 15-16.

Più spesso è la sintassi che si semplifica, privilegiando un asindetico elencativo: «In fondo un temporale. / **Perchè non esco?**» (1919) > «In fondo un temporale / **Pure io esco.**» (1921), *Pomeriggio d'estate*, 4-5; oppure un attacco nominale: «Non ha il cielo una nube, e certo il mare / oggi è turchino» (1918-1919) > «Senza nuvole il cielo, e certo il mare / oggi è turchino» (1921), *Sereno*, 1; o infine privilegiando una ripetizione anaforica: «l'incendio meridiano, / un'ombra non danno, sul ramo» (1919) > «l'incendio meridiano / l'incendio onde presso e lontano» (1921), *Meriggio*, 23. Per

Saba nella versione di C21.

necessità di rima, troviamo nella stessa strofa di *Sereno* due varianti di segno opposto: nel primo caso (vv. 17-18), Saba recupera un'inversione comparsa nel primo testimone del 1918 e che era stata eliminata nel 1919: «**folta / d'uomini terra**» (1918) > «gaia / via cittadina» (1919) > «**folta / d'uomini terra**» (1921); nel secondo (vv. 19-20), scioglie invece l'inversione introdotta in C19: «un cane / abbaia dalla tolda» (1918) > «un cane / **di sulla tolda abbaia**» (1919) > «un cane / abbaia dalla tolda» (1921). Viene così privilegiata la rima imperfetta «folta» : «tolda», rispetto a quella perfetta «gaia» : «abbaia» di C19.

Sembra, nel complesso, prevalere la volontà di semplificazione, ma non si tratta di un andamento costante, e in certi casi possiamo anche trovare un conflitto tra varianti che vanno in direzioni opposte in contesti ravvicinati, come in «**guarderò nei miei giorni ultimi e soli**» (1919) > «**guata là una vecchina, ai suoi di soli**» (1921), *Pomeriggio d'estate*, 6, dove i passaggi «guarderò» > «guata» e «giorni» > «di» accompagnano la comparsa di una romanzesca «vecchina» e la caduta della dittologia aggettivale «ultimi e soli». Si veda poi il passo seguente:

I risvegli, 2^a, 4-7

Come un soffio la notte ad ora ad ora
per l'aperta finestra entra; **nell'ora**
poi che imbiancasi il cielo, altre più
[arcane]
cose in sogno l'adescano;
(1919)

I risvegli, 2^a, 4-7

Se non che un venticello ad ora ad ora
per l'aperta finestra entra, **e ne sfiora**
la bronza nudità, sì che più arcane
gioie sogna il fanciullo;
(1921)

Scompare la banale similitudine «come un soffio» a cui viene preferito il dettaglio del «venticello», mentre l'attacco avversativo «Se non che» mantiene alto il tono; cade poi la temporale di andamento classico con il pronome enclitico «poi che imbiancasi», che viene sostituita con «bronza⁹² nudità» a cui fa seguito il passaggio

92 Alla diminuzione degli aggettivi in -eo del tipo di «bronzeo» fa un rapido accenno Saba-Castellani 1981, XXXI. La concordanza restituisce ancora 25 occorrenze di forme in -eo (roseo (4), estraneo (3), marmoreo, violaceo, virgineo (2 ciascuno), acqueo, aereo, argenteo, aureo, bronzeo, cereo, ceruleo, cinereo, ferreo, fiammeo, fulmineo, purpureo, sanguineo (1 ciascuno)), da cui vanno scorporate le tre occorrenze in testi dell'appendice, per un totale, in C21, di 22. Questa la distribuzione: PA 0, VLC 5, PF 3, VM 2, CC 1, TD 3, SD 1, PG 4, CLV 2, AS 1.

Le varianti sono in cinque casi a favore dell'eliminazione, mentre in sei casi a favore

«cose» > «gioie».

Ho lasciato finora da parte i componimenti che occupano il centro della raccolta: *A mamma* e *Fantasie di una notte di luna*, rispettivamente il decimo e l'undicesimo componimento su quindici. Sono le due poesie più lunghe di PF, 118 versi l'una e 98 l'altra, ed entrambe costituiscono un passaggio importante nella struttura tematica di C21.

In particolare, in *A mamma* viene rappresentato il distacco dall'austero e religioso pensiero materno, nonostante la conclusiva riaffermazione dei valori del sangue⁹³. Secondo una recente lettura di Alessandro Cinquegrani, nella successiva VM si attua una sorta di rifiuto della madre e di distacco dalle radici ebraiche (vedi l'eloquente poesia *Il bersaglio*) attraverso la vita comune militare, nonostante la partecipazione alla nuova comunità umana sembri configurarsi come scelta compensatoria di affidamento a una madre collettiva sostitutiva⁹⁴. Quanto dicevo sopra sulla discontinuità metrica tra PF e la raccolta seguente potrebbe essere una spia formale di questa discontinuità tematica, di questo tentativo di separazione. Ma veniamo alle varianti formali. Anche qui possiamo vedere un variantismo dialettico. Vediamo in certi casi un tentativo di innalzamento dello stile, attraverso semplici sostituzioni: «chi a l'amore più non si rivolge» (1911) > «chi un dì l'ebbe a vile» (dal 1919), 6; «i rudi e lordi / panni» (1911) > «i panni / d'ogni giorno» (1919) > «i panni / turchini» (1921),

dell'introduzione, quindi in sostanziale equilibrio:

«straniere» (1917) > «estrane» (1919) > «straniere» (1921), PA, *Lettera ad un amico pianista*, 50; «in estranea terra» (1919) > «nel silenzio agreste» (1921), PA, *La pace*, 6; «aurea» (1908, poi cassato), VLC, *La cappella*, 10; «ignee» (1905) > «rosse» (1921), VLC, *Il borgo*, 11; «l'aereo» (1919) > «il suo bene» (1920-1921), CLV, *Mezzogiorno d'inverno*, 21; 5; a questi vanno aggiunte le occorrenze nei testi caduti: «aureo», *Sera d'autunno*, 13; «estranei», *Passeggiando la riviera di Sant'Andrea*, III, 13; «fiammeo», *Pregghiera*, 3;

«roseo» (1902) > «industrie» (1919) > «roseo» (1921), VLC, *Il borgo*, 2; «fulminea» (1902) > «a un lungo traino» (1919) > «fulminea», VLC, *Il borgo*, 13; «poi che imbiancasi il cielo» (1919) > «ne sfiora la bronzea nudità» (1921), PF, *I risvegli*, 2^a, 6; «rosso» (1911) > «purpureo» (1919-1921), CC, *Intermezzo a Lina*, 12; «vaste» (1913) > «estrane» (1919-1921), SD, *L'osteria "All'isoletta"*, 3; «ridente» (1915) > «rosata» (1919) > «virginea» (1921), PG, *La sveglia*, 16.

93 Il tema centrale dell'influenza materna in Saba ha una ricca bibliografia. Vedi soprattutto Lavagetto 1989 e, recentemente, Cinquegrani 2007 e 2007a, e Paino 2009. Qualche indicazione utile anche in Tarsi 1994, 49-77.

94 A favore di questa tesi potrebbe essere il sonetto per il terremoto di Messina pubblicato nel 1909 da Saba sul «Piccolo», riportato in Castellani 2008, dove compare l'esplicita attribuzione di un ruolo materno a un soldato: «mentre al bimbo che piange e chiede mamma / canta la ninna-nanna un bersagliere...» (vv. 13-14).

24-25; «quanta gente / non vinceva» (1911) > «or l'uomo or la belva ruggente / v'abbatteva» (dal 1919), 91-92; o privilegiando il parallelismo rispetto all'accumulazione di C19 e introducendo una dittologia: «*di su gli ultimi mari ai naviganti / dentro l'orride celle ai prigionieri*» (1911) > «là sugli ultimi mari *i naviganti / gli sperduti nel mondo, i prigionieri*» (1919) > «*di sugli ultimi mari i naviganti, / in tenebra e in digiuno i prigionieri*» (1921), 109.

In altre occasione viene perseguita una maggiore semplicità lessicale e sintattica:

«[una **non dolce** malinconia] **à una preda**» (1911) > «[una **sottile** m.] **s'insinua**» (dal 1919), 3; «ed un vento **aspro a lo stelo / tolga il giovane** fiore» (1911) > «e un vento **che ancor sa di gelo / tolga al mandorlo** i fiori» (1919) > «ed un vento **aspro allo stelo / rubi il giovane** fiore» (1921), 10-11; «Tu non vedi la luce che io vedo» (1911) > «la tua chiusa tristezza / non s'accresce di quanto intendo e vedo» (1919) > «Tu non vedi la luce che io vedo» (1921), 29.

Oppure è introdotto un dettaglio realistico: «fiume» (1911) > «Arno» (1919-1921), 12 e 13; «gli ebbri o i lavoratori» (1911) > «gli operai» (1919-1921), 25.

Non si potrà comunque ignorare la contrazione subita dalla poesia nel suo sviluppo. Prendiamo un ampio campione:

A mamma, 27-47

*Guardi le donne, i marinai; né scordi,
mamma, quel bene; non i tuoi timori
scordi, se gli ebbri o i lavoratori
guardi, che i rudi e lordi
panni, per me superbamente belli,
oggi a gara lasciati ànno per quelli
de la festa, dai gran colori falsi.
Ma tu, mamma, non sai che sono falsi.
Tu non vedi la luce che io vedo.
Altra fede ti regge, che non credo
più, che sì cara nella püerizia
m'era, quando il tuo Dio
vagheggiavo, supino a mezzo il prato:
pensando ch'egli mi ti aveva dato,
mi salivano lacrime a gli occhi.
Or se i fanciulli a crocchi
vedi la libertà de la festiva
sera spendere in giochi,
ricordi come io spesso io da quei giochi
rifuggivo lontano:
e non a la tua mano?*

(1911)

A mamma, 27-54

*Guardi le donne, gli operai (quel Bene,
mamma, non scordi) gli operai che i panni
d'ogni giorno – pur tanto in vista belli –
oggi a gara lasciati hanno per quelli
delle feste: la tua chiusa tristezza
non s'accresce di quanto intendo e vedo.
Altra fede ti regge che non credo
più, ch'ebbi cara dalla püerizia
mamma, dalla remota püerizia.
Ecco fanciulli, con nudi i ginocchi
forti: con nuove in attoniti occhi
voglie, che tra i sudati
giochi nacquero a un tratto ad essi in
[cuore.
Ed io, rammento, o non chiedevo amore
dagli uguali, o da questi io non amato,
pensavo il Dio che mi ti aveva dato,
il Dio di cui parlavi, mamma, tu.
Escono a stormi, rissano, e dal più
alto (che d'uomo vuol per sé la lode)
van gli amici protetti.
Una giovane passa, una che ai detti
di lui volgesi irosa, alla compagna
ira ostenta, e in cor gode.
Altri, addietro rimasto, alla fontana
giunge alquanto la bocca di fanciulla;
poi di spruzzi all'intorno si trastulla,
e d'ogni cosa che non gli è lontana,
e non gli costa nulla.*

(1919)

A mamma, 23-44

*Guardi le donne, gli operai (quel bene,
mamma, non scordi), gli operai che i
[panni
turchini, i panni del lavoro belli,
oggi a gara lasciati hanno per quelli
delle feste, sì nuovi in vista e falsi!
Ma tu, mamma, non sai che sono falsi.
Tu non vedi la luce che io vedo.
Altra fede ti regge che non credo
più, che credevo nella püerizia.
Mamma, come remota la puerizia!
Veggio fanciulli con nudi i ginocchi
forti, con lunghe su attoniti occhi
ciocche di biondi capelli, il vietato
sigaretto taluno ha fra le labbra
pallide, di fanciulla.
Una giovane passa; ecco, le han dato
del gomito nel gomito.*

Irata ella si volge, e in cor perdona.
Quel che addietro è rimasto la persona
piega, che un fonte
vide, e di fonte
acqua non costa nulla.

(1921)

La parte considerata passa dai 21 versi di P11 ai 28 di C19, ai 22 di C21 (il totale è rispettivamente di 128, 131 e 118). Come si può vedere, i versi sono ampiamente rimaneggiati, dal momento che cambia la rappresentazione dell'intera scena, in particolare la seconda parte, dove cade il ricordo del ragazzo che piange al pensiero di Dio che lo ha donato alla madre, mentre più rilevata riesce invece, in C19 e in C21, la rappresentazione dei giochi dei ragazzi, cui solo nel seguito della poesia si contrapporranno i lamenti dell'io lirico al ricordo del proprio isolamento e della propria solitudine, che sono invece anticipati già qui in P11 («rifuggivo lontano: / e non a la tua mano?»). Nei versi che si conservano, dal punto di vista linguistico c'è da osservare che i «marinai», «gli ebbri o i lavoratori» di P11, come abbiamo notato sopra, diventano in entrambi i casi «operai», meno generico, sia in C19 che in C21; i «rudi e lordi / panni, per me superbamente belli», espressione che carica volutamente la contraddizione tra la bellezza e i due aggettivi dispregiativi, diventa in C19 «i panni / d'ogni giorno – pur tanto in vista belli», per finire con una connotazione in tutto positiva e linguisticamente piana in C21 «i panni / turchini, i panni del lavoro belli», con commossa ripetizione. Nel '21 recupera la definizione «falsi» in un verso (5) esclamativo, reso enfatico dall'epifrasi, dove recupera anche la lezione «in vista», espressione del '19 poi caduta. In qualche modo con questa esclamazione, cui si aggiunge anche «Mamma, come remota la puerizia!», si compensa la caduta dei versi lacrimevoli «quando il tuo Dio / vagheggiavo, supino a mezzo il prato: / pensando ch'egli mi ti aveva dato, / mi salivano le lacrime a gli occhi», poi divenuti nel '19 «Ed io, rammento, o non chiedevo amore / dagli uguali, o da questi io non amato, / pensavo il Dio che mi ti aveva dato, / il Dio di cui parlavi, mamma, tu», quindi caduti.

Perde ogni pretesa psicologica superficiale (e ogni riferimento sensuale) la descrizione dei fanciulli, che oltre a lasciare la sintassi tesa del periodo dei vv. 42-47 di P11, progressivamente acquista maggior colore e visività nei dettagli: «nuove in attoniti

occhi / voglie» diventa «lunghe su attoniti occhi / ciocche di biondi capelli»; cadono i «sudati giochi», compare il «vietato / sigaretto» tra le «labbra / pallide, di fanciulla» (già «bocca di fanciulla» in C19, ma qui meno gratuito perché non immediatamente ribattuto in rima), cade la figura del ragazzo più grande che si rivolge alla giovane, per un più innocente, ma anche più evidente «le han dato / del gomito nel gomito».

Passando dalla versione del '19 a quella del '21 cadono certe espressioni più letterarie, conquistando un tono più affabile e chiaro: non solo il già visto «la tua chiusa tristezza / non s'accresce di quanto intendo e vedo» > «Tu non vedi la luce che io vedo», ma anche «ebbi cara» > «credevo»; cadono i versi «dal più / alto (che d'uomo vuol per sé la lode) / van gli amici protetti»; e inoltre «**di spruzzi all'intorno si trastulla, / e d'ogni cosa che non gli è lontana / e non gli costa nulla**» > «**un fonte / vide, e di fonte / acqua non costa nulla**»; «**volgesi irosa, alla compagna / ira ostenta, e in cor gode**» > «**Irata ella si volge, e in cor perdona**».

Soprattutto si semplifica la sintassi, facendosi prevalentemente paratattica e giustappositiva. Qualche esempio l'abbiamo già visto, si aggiunga qui la caduta del chiasmo di P11 «né *scordi* / mamma, **quel bene**; non **i tuoi timori** / *scordi*» in favore di «(quel bene, / mamma, non scordi)», messo tra parentesi lasciando in posizione forte il «Guardi» che regge il periodo. In tutto il passo citato di C21, le subordinate sono per la maggior parte relative (che hanno generalmente valore appositivo), una dichiarativa, una retta da «che» con valore causale. Ampliando lo spoglio al resto della poesia, oltre alle subordinate introdotte da «che», «chi» e «cui», troviamo solo un «benché», un «per ciò», un «tanto che», due «onde», un «così che», un «quando», un «sì che», un «ove»: 9 nessi subordinanti su 118 versi. Nel 1911 avevamo due «ben che», due «se», due «quando», un «chè», due «onde», un «così che» e un «sì che»: 11 nessi su 128 versi.

Prima di passare alla raccolta successiva, va fatta qualche osservazione su una poesia che si pone in controtendenza rispetto alle altre ereditate da P11. *Fantasie di una notte di luna* in C21 ha 98 versi (96 in C19), mentre in P11 (il titolo era *A la finestra*) erano solo 34. Nel dettaglio, da una poesia di tre strofe aperta da una quartina e chiusa da una terzina, si passa a una poesia di quattro strofe, le cui prime due recuperano ed

ampliano motivi e versi del 1911, le ultime sono integralmente nuove. Nelle strofe aggiunte la visione si incupisce: viene recuperato ai vv. 57-59 il motivo degli uccelli che lottano tra loro e premiano il più forte già presente in *I risvegli*, 3^a; si arricchisce il mesto ritratto della madre che diventa «ombra di vinto» (v. 74), e «vinta» dal «dolore» (vv. 75-76); viene infine affermata l'indipendenza dell'io lirico, che passa dall'amore per «un viso / pallido, un occhio nero» (vv. 91-92), cioè per la madre, ad affermare con orgoglio «Ora amo me stesso e il mio pensiero» (v. 93). Per il nuovo assetto metrico c'è forse anche una ragione macrotestuale: Saba, oltre ad approfondire il messaggio, avrà voluto aspettare CC per inaugurare la serie metrica delle poesie di tre strofe, che da CC appunto aprono a TD, di cui questo è il metro caratteristico.

Nelle varianti riscontrabili nel passaggio da P11 a C19 e C21 sembra esserci l'intenzione di raggiungere un maggiore impressionismo in linea con la poetica qui esplicitamente dichiarata: «Ascoltare, guardare: è questo il cibo / di cui l'anima mia lieta si pasce», come p. es.: «Guardo dentro un'enorme / casa, che tutte aperte à le finestre» (1911) > «La luna non è nata, nascerà / fra poco [fra breve 1919]. Sono aperte oggi le molte / finestre delle grandi case [in quell'enormi case 1919], folte / d'umile gente che non la vedrà» (1919-1921). Prendiamo un passo più ampio:

A la finestra, 7-11

Di quella vita, de le usate forme
di vita che colà scorgo, *si pasce*
il mio pensiero, e d'una verità
dolce a ridirsi, d'una che darà
gioia a ch'intende, gioia da ogni cosa

(1911)

Fantasie d'una notte di luna, 18-25

Ascoltare, guardare; è questo **un** cibo
che più gustato **a me** sempre più piace
[**più sempre** a me piace];
meditare, osservare; è questo il cibo
di cui l'anima mia lieta si pasce.
Se limpida è la sera e dolce, nasce
nella mia mente una verità
dolce a ridirsi, tale che darà
gioia a chi ascolta, gioia da ogni cosa.

(1919)

Fantasie di una notte di luna, 18-27

Ascoltare, guardare: è questo il cibo
di cui l'anima mia lieta si pasce.
Meditare, osservare: è questo il cibo
che più gustato, più, sempre più piace.

Piace a me quel vocio, penso a quel

[**mozzo**

capo, a quei lumi, a quell'ombre, a quel

[**pozzo.**

Se limpida è la sera e dolce, nasce
nella mia mente una verità
dolce a ridirsi, tale che darà
gioia a chi ascolta, gioia da ogni cosa.

(1921)

Il passo citato di P11 viene ampliato, arricchito da esplicite dichiarazioni di poetica, che vengono doppiate da una sintassi tendenzialmente giustappositiva. In P11, infatti, anche se il brano è più breve, è costituito da un unico periodo di cinque versi, che viene ridotto a quattro, modificando il nesso parallelistico «una verità»-«una che», che diventa consecutivo «una v.»-«tale che». Va notato che lo stesso tipo di nesso qui sacrificato viene invece ripreso in *A mamma*, 105-106: «È l'ora, mamma, / l'ora che cresce l'affanno» (1911) > «È una strana sera, mamma / una che certo affanna» (dal 1919). In C21 la tendenza alla giustapposizione è sottolineata dall'introduzione ai vv. 22-23 di un periodo paratattico, aperto da un «piace» in anadiplosi e denso di accumulazioni e specifiche determinazioni.

Meno fruttuoso lo spoglio delle varianti nel passaggio da C19 a C21: viene accentuato il realismo dell'aggettivazione: «Finestre aperte / più non veggo, le vie sono

deserte. / **Radi** echeggiano i passi nella notte» (1919) > «Ben quella gente / **umile** ha sonno. Mani **violente** / hanno chiuse le **verdi** persiane» (1921), 60-62; oppure ridotta l'enfasi letteraria: «o **Dolore, tu quanto il mondo antico**» (1919) > «o **dolore, terribile nemico**» (1921), 76.

Non mancano però casi in cui a cadere sono elementi prosastici: «**vien su** con la **secchia** del pozzo.» (1919) > «**sale** con l'**acqua gelida** del pozzo?» (1921), 17; «là **c'è una**» (1919) > «**c'è una madre**» (1921), 64.

In sintesi, PF è una raccolta molto eterogenea, in cui si sviluppa una poetica impressionistica, rivolta più direttamente alla contemplazione degli oggetti e del mondo esterno. Concludendosi con l'affermazione dell'indipendenza del soggetto e con il desiderio d'amore per Lina, va a rappresentare il momento di passaggio verso l'ingresso nella comunità militare di VM. La novità della poetica si rivela principalmente nella pressoché costante modernizzazione della sintassi, non di rado nominale o paratattica. Meno lineari, come detto, i riscontri sul materiale puramente lessicale, ma si può dire che, sommando la scomparsa di elementi di lessico aulico con la presenza di componimenti brevi, caratterizzati da una sintassi giustappositiva, e la semplificazione di quelli più lunghi, il risultato complessivo è senz'altro un alleggerimento delle ingenuità letterarie.

2.4 *Versi militari*

VM è una delle raccolte (assieme a TD e *Parole*) che ha attratto le maggiori attenzioni da parte della critica, specialmente per quanto riguarda il libero uso del sonetto⁹⁵. Secondo molti dei suoi critici⁹⁶, con VM “nasce” la poesia di Saba, opinione poi favorita anche dal fatto che da C45 in poi, VM è la raccolta immediatamente successiva a *Poesie dell'adolescenza e giovanili*, cioè di quanto rimane di PA, VLC e

95 Cfr. McCormick 1975; Pinchera 1985; Girardi 1987. Tra i saggi più recenti vedi Gavagnin 2001; Dell'Aquila 2005; Romanelli 2009. Per un parere meno partecipe sugli esiti formali, vedi Bàrberi Squarotti 1960.

96 Tra gli altri, Debenedetti 1999a, 207; Portinari 1963, 31-42; Pinchera 1974, 25; ma vedi anche l'equilibrato ridimensionamento di Lavagetto 1989, 156-164.

PF. In verità, anche tenendo conto solo di C21, si tratta di un giudizio in gran parte condivisibile: pochi sono i componimenti davvero memorabili delle prime tre raccolte, mentre VM si trova a rappresentare un momento di maggiore efficacia del nuovo linguaggio sabiano, che cerca e trova una forma di espressività a tratti anche fortemente sperimentale, specie nel conflitto con il metro, che lo porta a spingere lo schema-sonetto ai limiti della sua tenuta, arrivando a utilizzarlo come strofa di unità più grandi, fino a introdurre un *enjambement* tra un sonetto e l'altro. Cito un passo di Girardi:

[...] proprio nelle corone era esploso più clamorosamente il contrasto tra la struttura del sonetto e la struttura sintattica, fino a sortire vere e proprie acrobazie metriche: si pensi alle inarcature situate fra sonetti contigui [...], oppure a un periodo lunghissimo che andava da un sonetto al successivo [...].⁹⁷

In ogni caso, la specializzazione di VM come serie omogenea di sonetti è l'esito di una ristrutturazione più tarda. In C21 la raccolta è aperta da quattro titoli, tra cui la *suite* in cinque parti *Monte Oliveto*, polimetrici e stroficamente molto variegati⁹⁸ che legano la raccolta a quanto visto sopra per PF. Il sottotitolo della raccolta recita «Monte Oliveto, L'osteria fuori porta, / L'intermezzo della prigionia a FIRENZE / Il ritorno a TRIESTE / tutte le altre a SALERNO», consentendo comunque di individuare nella parentesi salernitana l'unità di luogo che si rispecchia nell'unità formale della serie in metro chiuso, che inizia appunto dopo *Il ritorno*, in seguito alla quale «tutte le altre» sono sonetti.

Dopo questa premessa, possiamo passare a un'analisi delle varianti, dato che, nonostante la sostanziale maturità linguistica e formale, non si tratta affatto di una raccolta definitivamente assestata già dal suo primo apparire (in P11), anzi gli interventi sono numerosi. Va detto però che qui non si presentano più casi di radicale rifacimento, quanto piuttosto singoli adattamenti di luoghi circoscritti, dato che potrebbe rappresentare una prova della sostanziale soddisfazione del poeta per questa sua fatica.

97 Girardi 1987, 37. Girardi segnala in nota un precedente nelle *Myricae* pascoliane: «pupilla // aperta», inarcatura tra l'ultimo verso di *Mezzanotte* e il primo di *Gatto nero*, rispettivamente primo e secondo della serie di madrigali *Finestra illuminata*. Cfr. però anche Bàrberi Squarotti 1960, 124, che parla di «frequenti e fastidiosi enjambements nei quali la rima finisce per vanificarsi completamente».

98 Per *L'intermezzo della prigionia*, Girardi 1987, 28 parla di «polimetrie [...] palesemente alcioniche».

L'unica eccezione, segnalata da Castellani⁹⁹, è *La sentinella*, testimoniato da un manoscritto di Giuseppe Carlo Paratico risalente agli anni tra il 1914 e il 1915¹⁰⁰ (anni in cui Saba rielabora anche *Il prigioniero*). Questo sonetto sostituisce *In cortile* di P11 e *Servizio interno* di C19. Trascrivo qui tutte le poesie che lo precedono, per seguirne la complessa evoluzione testuale¹⁰¹:

99 Cfr. Saba-Castellani 1981, XXXVII-XXXVIII, 489-90 e 523-24.

100Contemporaneo a *La sentinella*, in un altro manoscritto di Paratico, è *Congedo*, uno scadente «centone di autocitazioni» (Castellani) che non entra nemmeno in C19. Probabilmente la nuova esperienza bellica e il neonato progetto del *Canzoniere* danno a Saba l'occasione per rielaborare i suoi testi precedenti e arricchirli: una prova ulteriore della sostanziale libertà con cui l'autore si approccia alla propria opera passata.

101Diversamente dai precedenti esempi, segnalo in corsivo le parti che ricalcano il testo di P11, sottolineo invece quelle che ricalcano la versione di *La sentinella* com'è nel manoscritto Paratico. In questo modo è possibile seguire l'«incrocio» che avviene in C19. Tra parentesi quadre le varianti soprascritte ai singoli testimoni.

In cortile

Fuori fu più che non pensassi in mia
vita, la guerra finta e fragorosa.
sparò su l'assordante artiglieria,
l'onnipotente fanteria fangosa.
Ora, in cortile, a sì diversa cosa
ciascuno attende. Ora i soldati serve
sono e spazzini; in me la poesia
venne, che ramazzavo qui le merde.
Forse con più diletto o più sincero
animo, andrò ne la mia chiusa stanza,
tessendo e ritessendo il mio pensiero?
Su tappeti di porpora la danza
godrò, leggera; bacerò sul viso
quella ne le cui braccia è paradiso.

(1911)

Servizio interno

Della guerra ognor finta e fragorosa
sofferse il corpo e più l'anima mia;
sparò sull'assordante artiglieria
l'onnipotente fanteria fangosa.
Ora, in cortile, a sì diversa cosa
ciascuno attende. Ora i soldati serve
sono e spazzini. Disse a me, che merde
ramazzavo, una [la] Dea che ho in cuore
[ascosa:
«Non così lieto un dì, nè con più [sì]
[altero
animo, andrai nella tua chiusa stanza,
tessendo e ritessendo il tuo pensiero».
Su tappeti di porpora la danza
godrò [-ai], leggera; bacerò [-ai] sul
[viso
quella nelle cui braccia è paradiso.

(1919)

La sentinella

Venne a un tratto la pioggia; nel ciel
[spesso
di lampi, artiglierie parvero i tuoni;
visti in fuga i cavalli ed i pedoni,
volli uscire, guardar nella garetta.
La sentinella nella sua garetta
rispose con due occhi umili e buoni,

La sentinella

Della guerra ognor finta e fragorosa
sofferse il corpo, e più l'anima mia:
sparò sull'assordante artiglieria
l'onnipotente fanteria fangosa.
Ora, in cortile, a sì diversa cosa
ciascuno attende! A vigilar costretta,
[[Dal sole protetta]
la sentinella entro la (nella) sua garetta,
pensa il raccolto del grano, la sposa.
Pensa [Dirà]: Qui m'àn cacciata, ed io qui
[resto;
non che io sappia il fine onde fatico,
non ch'io veda il perché di tutto questo!
Forse, da quello svolto, può il nemico
venire, ed ammazzarci tutti quanti?
pure anche noi siam forti, e siamo in
[tanti!

(1914-15)

La sentinella

Venne infine la pioggia; nel [il?] ciel
[spesso
di lampi, artiglierie parvero i tuoni;
visti in fuga i cavalli ed i pedoni
volli uscire, guardar nella garetta.
La sentinella nella sua garetta
rispose con due occhi umili e buoni,
che al buon compagno offrir sembravan
[doni,
che dicevano: «Vedi ove m'han messo!»
«E dove m'hanno messo ed io ci resto;
non che io sappia il fine onde fatico,
non ch'io veda il perché di tutto questo.
Forse da quello svolto può il nemico
venire, ed ammazzarci tutti quanti?
Pure anche noi siam forti... E siamo in
[tanti!]]»

(1919)

due sonetti distinti. Comunque *In cortile* di P11¹⁰³, non va confusa con *In cortile* di C21: il titolo è recuperato per la poesia che in P11 s'intitolava *Scherzo*.

Questa è la storia testuale più complessa, ma è tutto sommato marginale. Dal punto di vista delle varianti formali è interessante per la scomparsa di alcuni elementi di lessico disfemico, andamento che si riscontra in altri casi. Com'è prevedibile, l'ambiente militare ritratto dal vero porta con sé un certo gusto per il lessico basso, per i termini gergali, cui si accompagna anche una decisa forzatura a tratti persino espressionistica dell'immaginario, come in *Durante una tattica*, a, 10-11: «il compagno non va un passo / fuori di riga, e pare un aggiogato bue» (1911) > «il compagno: mezza lingua fuori / gli pende, come a macellato bue» (dal 1919). Eppure, a testimonianza della costante ricerca di equilibrio, va segnalata la caduta delle espressioni troppo esplicitamente colloquiali, del turpiloquio gratuito, anche blasfemico, che da solo poteva far scivolare questo tentativo di rappresentazione, che potremmo dire veristico, ai confini della poesia dialettale¹⁰⁴ (un verso come «quanti Cristi, al pensier, quanti mannaggia» poteva essere uscito dalla penna di un Belli o di un Fucini):

«udir quest'acqua» (1911) > «**morir di sete**» (1919) > «udir quest'acqua» (1921), *Durante una tattica*, c, 12; «ove c'è tanto pane e tanto oro, / tanto vino per chi sa lavorare» (1911) > «dove c'è tanto vino e tanto pane / grandi fatiche con **salari d'oro**» (1919) > «dove c'è tanto pane e tanto oro, / tanto vino per chi sa lavorare», *Durante una tattica*, b, 12-13; «Se gli occhi suoi son tali da **guardare / fermi e ridenti Gesù Cristo in Croce**» (1911) > «Se più non posso senza lei pensare / rea soldatesca ai piedi della croce» (dal 1919), *Il capitano*, a, 1-2; «**gli dia Gesù il malanno**» (riportata nella versione 1915 di *Il prigioniero*, c, 1, poi eliminata); «poi fu la sera, fu l'ora d'andare / (**quanti Cristi, al pensier, quanti mannaggia**)» (1911) > «Quando si sciolse, fu per bestemmiare / chi aprire gli poteva e non gli apriva» (dal 1919), *Il prigioniero*,

103Il sonetto sarà recuperato, con varianti volte a eliminare appunto la rima imperfetta e il linguaggio troppo basso, in C45 col titolo di *Consolazione*.

104Cfr. Pinchera 1974, 31. Inoltre Portinari 1963, 61-62 apre un suggestivo ponte, via Saba, tra Verga e il neorealismo del Pavese dei *Mari del Sud*; ma anche e soprattutto Debenedetti 1999b, 1079-80: «Saba, appunto perché introduceva, lui per il primo, un verismo genuino nella poesia lirica, doveva garantirsi che ne venisse fuori una poesia di quella buona, con le carte in regola. I dati di cui disponeva (la sua cultura, le sue letture, le ha raccontate lui a più riprese negli scritti in prosa) non gli offrivano che una possibilità: controllare se quella ispirazione era capace di ricostruire le fonti esemplari della poesia italiana. E allora, eccolo arruolato nel suo tradizionalismo di stampi metrici, di ossequi linguistici. Una poesia di cose, che lo ha vincolato a una ortodossia passatista di forme: due grandi spinte per il viaggio contro corrente».

d, 3-4; «**son tutte infette**» (1911) > «l'ha proprio tutte...» (1919) > «ce l'hanno tutte» (1921), *Scherzo*, 13.

Rimangono espressioni come «Dio sa da che lontana riva» (*Il prigioniero*, d, 8) e «mi dice che assomiglio a Gesù Cristo» (*Scherzo*, 14), con una forte carica espressiva che però non scade nel registro dell'aperta bestemmia, quale invece ritroveremo in PG¹⁰⁵. Fuori tema quindi anche le battute o le chiuse epigrammatiche, vagamente gozzaniane, attenuate nei casi seguenti:

«**se non tutti, metà** di questi versi» (1911-1919) > «questi in suo onore improvvisati versi» (1921), *Il capitano*, b, 14; «fra **le robe buone / pel caminetto**, da me solo amata» (1911) > «da me solo amata, / in una luce per me di visione» (dal 1919), *Di sentinella alla bandiera*, 1-2.

Complementarmente, una delle direzioni preminenti riscontrabili nella stratificazione delle varianti porta verso la conquista di una maggiore icasticità nell'aggettivazione, di una maggiore precisione del dettaglio, a volte recuperando le lezioni precedenti a C19:

«che là **solo, e di furto**» (1907-1911) > «che là, **fino al mattino**» (1919) > «che là **solo e di furto**» (1921), *L'osteria fuori porta*, 6; «**lamentosamente / dorme**» (1911) > «**rumorosamente / d.**» (1919) > «**lamentosamente / d.**» (1921), *Dopo il silenzio*, 1-2.

Più spesso quella che possiamo dire uscita dal generico è l'esito di un'evoluzione più lineare:

«via del colle» (1911) > «sua stradina» (1919) > «stradicciola» (1921), *Monte Oliveto*, 1^a, 12; «**buoni occhi**» (1919) > «**tardi / occhi**» (1921), *Monte Oliveto*, 5^a, 9-10; «un'idea, che nata / eragli [eravi 1919] **a un tratto**» (1907-1911) > «un'idea (recata / da **un suon lontano**)» (dal 1919), *L'osteria fuori porta*, 31-32; «**libera canzone**» (1911) > «**gioconda c.**» (dal 1919), *L'intermezzo della prigione*, 78; «**rapace** levriere» (1911) > «**sagace l.**» (dal 1919), *A un ufficiale*, 11; «**Ella** non beve: al fonte **di sua gente / guarda l'urto**» (1911) > «**Assetato** non beve:

¹⁰⁵Rispetto a quanto dicevo sopra, non è un caso che il liberatorio e sfrontato «o porco dio» che chiude il sonetto *La cena* (PG) sia pronunciato da «soldati veneti», rimandando mimeticamente a un orizzonte dialettale.

la sua gente / guarda al fonte» (dal 1919), *A un ufficiale*, 12-13; «troppo **vecchio**» (1911) > «t. **ebraico**» (dal 1919), *Il bersaglio*, 13; «**vestito** di tela» (1911) > «**in tenuta** di tela» (dal 1919), *Scherzo*, 6; «soldati» (1911) > «coscritti» (dal 1919), *Dopo il silenzio*, 12; «un tema di scherzo» (1911) > «nuova letizia» (dal 1919), *Scherzo*, 2.

Possiamo riscontrare poi riscritture che rimuovono una zeppa, come «**al certo** un prodigio / non mi stupirebbe» (1911) > «**il cuor** d'un prodigio / non stupirebbe» (dal 1919), *L'intermezzo della prigioniera*, 53-54; oppure che introducono particolari realistici rispetto a elementi astratti o generici:

«Che barattava in negro / vino il rame mandatogli da mamma. / **Senza in cuore una fiamma**» (1907-1911) > «che, **come gli altri**, in negro / vino il suo **poco** rame barattava, / che **coi baci** la mamma a lui mandava» (dal 1919), *L'osteria fuori porta*, 26-28; «Qui parve un poco **quella primitiva** / **natura** con la mia **fraternizzare**» (1911) > «Poco **ascoltò**; già **ridere l'udiva**, / anche **l'usata canzone intonare**» (dal 1915), *Il prigioniero*, d, 1-2; «**Qui** la ricordo, qui che fermo accanto / a **la sua bara, guardo** la bandiera» (1911) > «**È notte**, e la ricordo io dopo tanto! / **Arde un lumino; in guardia ho** la bandiera» (dal 1919), *Di sentinella alla bandiera*, 9-10.

Incisive anche le varianti che comportano la perdita di un tono sostenuto e letterario, fatto di aulicismi accusati, preferiti specialmente in C19:

«anime basse» (1911) > «a. **lasse**» (1919) > «a. basse» (1921), *L'intermezzo della prigioniera*, 10; «Di te cercavo, della tua **novella**» (1919) > «Io cercavo di te, della tua nuova» (1921), *Il ritorno*, 5; «la faccia **arriidente** / alla mia più dolente» (1919) > «la faccia dolente / alla mia sorridente» (1921), *Il ritorno*, 29-30; «ogni fatica mia» (1911) > «ogni **umana fatica**» (1911) > «ogni fatica mia» (1921), *Durante una tattica*, f, 14; «richiedono» (1911) > «**delibano**» (1919) > «risucchiano» (1921), *Nella prigioniera*, 4; «seminudo» (1911) > «mal coperto» (1915) > «**mal difeso**» (1919) > «seminudo» (1921), *Il prigioniero*, b, 2; «**vanamente**» (1911) > «lungamente» (1915) > «inutilmente» (dal 1919), *Il prigioniero*, b, 5; «soffiano» (1911) > «**spirano**» (1919) > «soffiano» (1921), *La fanfara*, 7.

È piuttosto consistente insomma, il passaggio – a volte col recupero di lezioni precedenti saltando C19 – verso un linguaggio meno artificioso, più vicino alle cose, anche senza forti cambiamenti di registro. Come eccezioni vanno segnalati i pochi casi

che vanno nella direzione opposta, cioè verso la sostituzione di un lemma più specifico con uno generico, come «della libera uscita»¹⁰⁶ (1919) > «dell'umile riposo» (1921), *Monte oliveto*, 4^a, 7; «vicino» (1911) > «**paesano**» (1919) > «vicino» (1921), *Durante una tattica*, b, 3.

Diverse le varianti che interessano la sintassi. Anche dove il registro lessicale non ne risenta, essa viene resa più semplice. Va verso un maggior calore di partecipazione sentimentale *Il ritorno*, 10-11: «nel petto il **cor** mi balza / **sol ch'**io pensi **a quel** giorno, **a quella** stanza» (1919) > «salirmi agli occhi il **pianto** / **sento**, ed al cuore **ineffabile un canto**» (1921), dove cadono le due forme apocopate, la ripetizione enfatica di «a» e la concessiva, sostituite dall'*enjambement*, dal parallelismo polisindetico, comunque risarciti da «ineffabile». Altre volte si va verso una sintassi maggiormente impressionistica, come in *Il ritorno*, 2: «a un ignoto balcone» (1919) > «a un balcone, ecco» (1921), dove all'inversione si sostituisce la particella presentativa, e soprattutto nell'*incipit* in *Monte Oliveto*:

Monte Oliveto, 1^a, 1-4

No, che un monte non è.- Tra l'erbe e il
[grano
alto i peschi si celano, e gli olivi
che nei meriggi estivi
per ogni colle azzurreggian **toscano**.

(1919)

Monte Oliveto, 1^a, 1-4

Monte Oliveto. Tra il grano e le molli
erbe lor fusti celano gli olivi,
che nei meriggi estivi
azzurreggiano in tutti gli altri colli.

(1921)

Nella prima versione era stridente il contrasto tra il basso-colloquiale di quel «No, che un monte non è» e il carduccianesimo di «per ogni colle azzurreggian toscano». Di lì, la pronuncia si fa più sicura, e, nonostante l'inversione «lor fusti celano», importante è la caduta dell'iperbato del v. 4, che inoltre passa a un ritmo di 3^a e 6^a, più aperto e solare rispetto al precedente andamento dattilico di 4^a e 7^a. Questa quartina, inoltre, è l'*incipit* dell'intera sezione, e replicando un modulo che appartiene

¹⁰⁶In C19 a questo termine del lessico militare era legata una nota: «Non so astenermi dal far rilevare che con questo verso iniziano i miei Versi militari». Con la nuova distribuzione del materiale, Saba sposta più avanti, al primo sonetto salernitano (*A un ufficiale*), l'inizio vero e proprio, lasciando ai componimenti che, come *Monte Oliveto*, precedono, la funzione di preludio e di passaggio, eliminando dunque questa spia linguistica.

anche a poesie precedenti¹⁰⁷, rappresenta meglio il graduale attraversamento della soglia.

Vengono poi sciolti per via sintattica periodi altrimenti troppo involuti o costruzioni troppo retoricamente impostate, come nei due esempi che seguono.

Il capitano, a, 5-8

*Fra i tanti che invocare odo il congedo,
o la guerra, ove chi da lor non s'ama
è il primo a terra, e non udito chiama,
penso a un quadro di lei che vorrei fare.*

(1919)

Il capitano, a, 5-8

*Fra i tanti che non san che maledirla,
se a volte sembro a quella voce sordo
è che a rendere il gran volto un accordo
cerco, che ancor non saprei qui fermare.*

(1921)

Qui viene eliminato l'inciso introdotto da «ove» e ridotto il ritardo del verbo principale («penso»), che in C19 era nel quarto verso, introducendo una circostanziale («se a volte») e anticipando nel terzo verso il verbo che regge la dichiarativa («è che [...] / cerco»).

Il prigioniero, c, 5-6

come **si chiude** a meditar **sul male**
fatto, e **sui colpi che n'ebbe** un bambino.

(1915)

Il prigioniero, c, 5-6

come, **sui colpi** a meditar **che ha avuto**,
e **sul malfatto, si tiene** un bambino.

(1919)

Il prigioniero, c, 5-6

come un bambino a meditar l'inganno
fatto e il duro castigo ricevuto.

(1921)

Qui non viene ripetuto il verbo («si chiude» del 1915 e «si tiene del 1919), che è implicito nella sintassi dei versi precedenti, e si avvicina l'oggetto della comparazione («un bambino») alla particella comparativa, senza dilatare la sintassi. Scompare

¹⁰⁷Cfr. in PF, *Meriggio* («Silenzio! Hanno chiuso le verdi / persiane e gli usci le case.») e già in VLC, *Salendo il Monte Lovcen*, («Salgo. A ogni svolta Cattaro / saluto, e il mar più basso.»), cui saranno da aggiungere gli incipit coloristici, impressionistici o sonori di PF: *I risvegli*, 1^a e 3^a, *Notturnino*, *Pomeriggio d'estate*, *Fantasie di una notte di luna*, *Sereno*.

soprattutto l'iperbato di C19 «**sui colpi** a meditar **che ha avuto**».

In altri casi l'intervento dell'autore conserva, viceversa, la consistenza letteraria di certe costruzioni (a volte aumentandola, o restituendola dopo una variante di segno diverso):

«**Del sogno mio, de la sofferta / pena**, n'emergerà forse, un'aperta / bocca» (1911) > «Di tutta la pena sofferta, / **l'accesa faccia** emergerà, **l'aperta / bocca**» (dal 1919), *Durante una tattica*, g, 2-4; «**non la sola bellezza** al **päesaggio / chiedo**, quanto una siepe od **un selvaggio / tronco**» (1911) > «**resto** poeta e **sono in più** soldato; / non cerco il bello, cerco **al piè segato / tronco**» (1919) > «**non la sola bellezza** al **päesaggio / chiedo**, quanto una siepe od **un selvaggio / tronco**» (1921), *Ordine sparso*, b, 6-7; «un oste là vende del buono; / là vi son donne, marinai vi sono» (1915-1919) > «un'osteria gli vende del buono; / dove son donne, marinai ci sono» (1919, *variante*) > «un'osteria **consola d'unti / acri e di donna** i marinai, che giunti / sono» (1921), *Il prigioniero*, d, 6-8; «ma con il rimorso / d'abbandonarla à dolore» (1911) > «pur di lasciarla ha terrore [dolore]» (1919) > «**pur** quasi ha **rimorso / d'abbandonarla e dolore**» (1921), *L'intermezzo de la prigione*, 20-21.

Spesso a venire valorizzato è anche il riuso delle fonti letterarie. Ad esempio la variante «a **ingigantir** la **gioconda** / anima» (1911) > «a **rischiarar** la **profonda** / anima» (dal 1919), *L'intermezzo della prigione*, 90, sembra derivare, non solo dal fastidio per la ripetizione dell'affricata «inGIgantir [...] Gioconda», ma anche da un passo dell'aforisma 378 della *Gaia scienza* di Nietzsche, che Saba stesso citerà più tardi in *Storia e cronistoria del Canzoniere*, «Siamo **profondi**, ridiventiamo **chiari**»¹⁰⁸. In una variante compare la figura letteraria del Faust di Goethe, come corrispettivo metaforico della vecchiaia quasi atemporale del personaggio-io: «e mano a qualche antica opera ò dato» (1911) > «forse fui Fausto e Margherita ho amato» (dal 1919), *Dopo il silenzio*, 11. Altrove viene arricchito il campionario dei dantismi¹⁰⁹: la variante «Quello zaino che a me pena d'inferno / parve, non più mi offenderà, in eterno» (1911)

108Cfr. Saba-Stara 2001, 283. Sull'importanza di questo aforisma ritornerò nel prossimo capitolo. Sappiamo comunque che per Saba la conoscenza di Nietzsche si situa all'incirca negli anni immediatamente successivi alla Prima guerra mondiale, dunque subito prima della stesura di C21. Cfr. Luperini 1985, 31-34

109Sull'importanza del dantismo dei VM dirò qualcosa nel prossimo capitolo. Cfr. soprattutto Dell'Aquila 2005, *passim*, ma soprattutto 61-62.

> «Per mio diletto andrò **di monte in valle**: / zaino mai **più mi graverà le spalle**» (dal 1919), *Durante una tattica*, f, 9-10, dipende, come segnalato da Castellani, da *Pd.* XVII, 61-63 «E quel che **più ti graverà le spalle**, / sarà la compagnia malvagia e scempia / con la qual tu cadrai **in questa valle**», forse incrociato con il famoso incipit petrarchesco «Di pensier in pensier, **di monte in monte**» di *Rvf.* CXXIX, dove al v. 5 c'è «valle» in rima.

Occorre dire qualcosa riguardo al lavoro svolto per sfruttare le forme del dialogo¹¹⁰ (discorso diretto, indiretto e indiretto libero) che fanno parte in maniera consistente di questa operazione di elevazione poetica della «calda vita» umana, un modo di dare materialmente la parola a un'esperienza collettiva, che si lega a quanto Saba dice nel capitolo su PG di *Storia e cronistoria del Canzoniere* in merito all'essenza popolare dell'endecasillabo: «l'endecasillabo è così connaturato allo spirito della nostra lingua che il popolo stesso ne fa, quando è commosso, involontariamente»¹¹¹. Questa «simpatia» con i soldati, questo «senso “democratico”»¹¹² si scontra con la radicale alterità identitaria del poeta-personaggio diviso tra partecipazione commossa e malinconico isolamento, sperimentando in questa raccolta la ricerca della polifonia, come emerge anche dai rilievi che seguono¹¹³.

Rimangono alcuni casi di discorso diretto: *Nella prigionia*, 5-8, dove riproduce la canzone cantata dal soldato; *Il capitano*, a, 11, dove l'ufficiale chiama il «Picchetto»; *Durante una tattica*, b, 4-13, occupato da uno scambio di battute tra il poeta e un soldato; *In cortile*, 11. In due casi però viene eliminato: «Per te, solo per te – dicevo – / son ritornato», *Il ritorno*, 13-14, che cade per cambiamento di tutto il contesto; «l'altro, che intentamente in lui l'acuto / sguardo figgeva, **parlò di prigionia**» (1911) > «Chi tutto aveva, non visto, veduto, / poco gli disse: **comandò “In prigionia!”**» (1915) > «l'altro, che duramente [intentamente 1919] in lui l'acuto / sguardo figgeva, **parlò di prigionia**» (1919-1921), *Il prigioniero*, a, 1-2, dove il discorso diretto compare nella

110Qualche accenno su questo aspetto in Saba-Castellani 1981, XXXVII.

111Saba-Stara 2001, 176.

112Savarese 1979, 3246.

113Su questo Saba plurilinguistico e polifonico è molto stimolante la tesi di Dell'Aquila 2005, secondo il quale nell'ampia disponibilità ad accogliere altre voci e molti livelli di lingua, va cercato un segno evidente del dantismo di VM, che non si rivelerebbe perciò solo nelle frequenti tessere prelevate dalla *Commedia*.

versione pubblicata su rivista nel 1915, ma poi viene ridotto al discorso indiretto. Una battuta di discorso diretto anche al v. 9 di *Scherzo*, cui seguono alcuni versi di discorso indiretto.

In altri casi, assimilabili al discorso diretto, Saba riporta tra virgolette il pensiero del proprio io-personaggio (come in *Durante una tattica*¹¹⁴, c, 9-14 e *Durante una tattica*, f, 5-8, *La ginnastica del fucile*, 12) o il pensiero di un soldato, come in *La sentinella*, 8-14.

Ampio l'uso del discorso indiretto libero nella serie di sonetti *Il prigioniero*. Si veda in particolare il lungo discorso che si stende tra il v. 12 di *Il prigioniero*, b e il v. 8 di *Il prigioniero*, c, sonetto che si chiude con una battuta riportata direttamente ai vv. 11-14:

Il prigioniero, c, 11-14

ma che un uomo, non Dio, non un temuto
morbo, gli desse un sì molesto affanno;
tenesse lui, lui che da più di un anno
portava zaino e faceva il saluto

(1911)

Il prigioniero, c, 11-14

ma che un uomo -gli dia Gesù il malanno-
per un pugno tirato a chi l'offese,
tenesse lui, lui che già un anno e un mese
fa il saluto, lui quasi caporale

(1915)

Il prigioniero, c, 11-14

ma che un uomo, non Dio, non un temuto
morbo [, 1919] gli desse un sì molesto
[affanno,
tenesse lui, lui che già un mese e un anno
portava zaino e faceva il saluto

(1919-1921)

Addirittura, nella versione del 1915 il discorso era attualizzato con l'uso del presente (il verbo è in corsivo), mentre in tutte le altre versioni l'unico verbo al modo indicativo è un imperfetto, che concorda col resto della narrazione, che è condotta al passato. Nel passo citato si notino, oltre a quanto detto, anche gli elementi più crudamente realistici del 1915 come l'imprecazione e il «pugno», nonché la dittologia

¹¹⁴Tutta la serie si configura in realtà come racconto e dialogo a distanza con Lina (la terza poesia nel 1919 era intitolata *Lettera alla fidanzata*).

«un anno e un mese», introdotta rispetto a «un mese e un anno» per ragioni di rima, ma che nella lettura intertestuale fa cadere il riferimento all'ipotesto petrarchesco (*Rvf.* LXI, l. «Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno») già sfruttato in *Così passo i miei giorni* (PA), che innalzava di fatto il dettato.

Allo stesso modo anche al v. 10 di *Scherzo*, che ho già citato, nel 1911 e ancora di più nel 1919, il discorso è attualizzato dall'uso di pronomi di seconda plurale, che sarebbero stati corretti solo in caso di discorso diretto, e vengono infatti intesi come espedienti troppo arditamente prosastici (o forse come veri e propri errori) e corretti nel 1921: «Poi mi racconta che al **nostro** paese / il vino è buono e le donne sono sane» (1911-1919) > «Poi mi racconta come al **suo** paese / il vino è buono e le donne sono sane» (1921), 10-11; «Qui dove **l'han mandato**» (1911) > «Qui dove **c'han mandati**» (1919) > «Qui dove **l'han mandato**» (1921), v. 12.

Per concludere, mi pare di poter dire che, nel momento di rivedere i testi, Saba adotti prima, nelle varianti introdotte nel 1915 e specialmente in C19, un sistema che accentua lo scontro tra materia bassa e soluzioni linguistiche e metriche di tradizione alta, sfruttando risorse proprie della narrativa realistica, ma poi tenda, in C21, a ridurre la portata di questo scontro, per evitare esiti eccessivamente squilibrati, dato che appunto l'uso del sonetto poteva essere avvicinato a certi usi dialettali di questo metro, riducendo la portata innovativa di un impasto linguistico italianissimo, nonostante l'ampiezza delle inclusioni, o facendo magari risaltare troppo la portata delle sue sperimentazioni sugli schemi di rima. Trattandosi comunque di una sezione all'interno di un contesto più ampio ogni troppo forte escursione avrebbe potuto attirare su di sé l'attenzione a danno dell'insieme.

2.5 *Casa e campagna e Trieste e una donna*

Secondo Antonio Pinchera, si verifica nello sviluppo della poesia di Saba, tra VM e CC, una progressiva «scoperta dell'altro», prima in senso «psicologico», poi in

senso «religioso»¹¹⁵. Comunque si interpreti CC, da un punto di vista macrotestuale essa assume un rilievo centrale per il ritorno dell'io lirico a Trieste e la presenza forte del personaggio di Lina, poi al centro anche di TD. Prova del forte legame tra CC e TD è anche l'osmosi tra le due raccolte, che rende possibile, a seconda dell'intenzione autoriale, disporre un testo come *A mia figlia* ora nell'una e ora nell'altra¹¹⁶, nonché la presenza nell'incunabolo di TD che è CMO12 di componimenti destinati a posizionarsi nell'una o nell'altra. Soprattutto per lingua e stile, CC e TD manifestano una notevole omogeneità, rappresentando un salto in avanti che possiamo riassumere, per ora, con le considerazioni metriche di Girardi:

Quando gli endecasillabi si mescolano con versi di altra misura, gli enjambements cessano di cadere quali conseguenze automatiche del divario tra lunghezza fissa del verso e sintassi, per diventare il luogo di un calcolato e “sottile duello tra ritmo e senso”¹¹⁷.

Per tutti questi motivi, CC e TD meritano anche dal punto di vista di questo studio variantistico di essere avvicinate nella trattazione, anche se per comodità di esposizione le terrò in un primo momento distinte.

Questa la genesi di CC, secondo il Saba di *Storia e cronistoria del Canzoniere*:

Che cosa poteva egli fare dopo aver compiuto il servizio militare? Quello che, nei suoi panni, avrebbe fatto uno qualunque dei soldati dei *Versi militari*, sposarsi e, poiché allora ne aveva la possibilità, andare ad abitare con sua moglie in campagna.¹¹⁸

Una vicenda comune, banale quasi, da cui sfocerebbero le poche poesie che tratteggiano la situazione familiare che sarà rotta e ricucita solo parzialmente nella vicenda di TD.

115Pinchera 1974, 33.

116Su questo tornerò nel prossimo capitolo. Cfr. intanto Cinquegrani 2007, 163-173; Fanara 2012. Un breve accenno anche in Senardi 2012, 72.

117Girardi 1987, 42-43, da confrontare con quanto già detto da Portinari 1963, 52: «[l'abuso di *enjambements*] era un difetto, una discordanza ritmica, spesso gratuita, se non una impotenza ritmica. Ebbene, questa particolarità tecnica assume una nuova fisionomia e non solo per una maggiore incisività delle parole-rima. Voglio dire che gli *enjambements* diventano funzionali per la sottolineatura, per la evidenza che la cesura e la posizione stessa conferiscono alla parola in fine verso, ed è sovente un espediente ricercato, voluto».

118Saba-Stara 2001, 139.

CC è la sezione più breve di C21, composta appena da sette poesie. *A mia moglie*, *L'insonnia in una notte d'estate* e *Intermezzo a Lina* erano già in P11; *La capra* e *Il maiale* erano in CMO12; in C19 *Dopo la vendemmia* era la seconda di una breve sezione in cui erano incluse anche *Passeggiando la riviera di Sant'Andrea* e *Ricordo d'infanzia* (poi cadute), mentre erano incluse in CC solo *L'arboscello*, *A mia moglie*, *L'insonnia in una notte d'estate* e *Intermezzo a Lina*, più *A mia figlia*, che in C21 invece è in TD, mentre *La capra* e *Il maiale* in C19 erano nella sezione corrispondente a TD¹¹⁹.

Si tratta dunque di pochi componimenti che assumono una funzione di raccordo tra l'esperienza militare e la crisi coniugale, ma tra questi ci sono due dei testi maggiori di Saba, cioè *A mia moglie* e *La capra*. Gli anni 1910-12 sono un momento felice per la poesia del triestino (che esordisce con P11) e lo testimoniano le non numerosissime varianti a cui sono sottoposti i testi qui inclusi. Anzi, dal punto di vista linguistico siamo a un livello di alto magistero formale: Saba riesce qui a realizzare una poesia che, attraverso una metrica nuova e integralmente propria, raggiunge i massimi livelli della fusione di una lingua comune entro una struttura dove ogni elemento si nobilita e si esalta. L'uso di *enjambements* e inversioni si fa più conseguente e necessario, cadono i residui di quella sensazione di costrizione, quasi di inciampo, che ancora in VM rilevava Bàrberi Squarotti.

Per quanto detto, i rilievi da fare (e che in parte sono già stati fatti) sarebbero dunque piuttosto relativi al rapporto delle varianti con il contesto, alla distribuzione e all'ordinamento dei componimenti. Il punto di vista da me adottato, cioè di verifica dell'incidenza delle varianti sulla lingua poetica è in qualche misura marginale. Ciononostante si possono sottolineare alcuni elementi. Innanzitutto le varianti sostanziali che intervengono sul lessico introducono talvolta elementi di lessico più comune:

«soave e **triste** / musica» (1913) > «soave e **trista** / musica» (1919) > «soave e **triste** / musica» (1920-1921), *A mia moglie*, 24-25; «siede immobile, e **fissa** / sempre un punto» (1911)

¹¹⁹In C19 il titolo della sezione, che include anche la futura SD, è «Coi miei occhi, Nuovi versi alla Lina, Dopo la giovinezza – Fanciulli e garzoni (1911-1913)».

> «siede immobile, e **guarda** / sempre un punto» (dal 1919), *L'insonnia in una notte d'estate*, 7-8; «**fremano** i silenzi» (1911) > «**passino** i silenzi» (dal 1919), *ibid.*, 11; «**strilla** come il bambino» (1911-1912) > «**stride** come il b.» (1919-1920) > «**strilla** come il b.» (1921), *Il maiale*, 3.

Più spesso, vengono privilegiati lessemi o sintagmi più ricercati, quasi sempre volti a trovare una caratterizzazione più intensa e centrata (si notino in particolare gli aggettivi, anche in riferimento a quanto vedremo oltre per TD):

«ch'oggi mi ama» (1909) > «che **pure** m'ama» (1913) > «che **a torto** m'ama» (1919) > «che **amata** m'ama»¹²⁰ (1921), *Dopo la vendemmia*, 36; «se ne duole» (1913) > «soffre per lui» (1919) > «se ne duole» (1921), *L'arboscello*, 14; «a due passi» (1911) > «a me appresso» (dal 1919), *L'insonnia in una notte d'estate*, 6; «E mi sale **da l'intimo** una voglia» (1911) > «Solo in me mette **un'impetuosa** voglia» (1912) > «Solo in me mette **una ben strana** voglia» (1919-1920) > «Solo in me mette **un'accorata** voglia» (1921), *Il maiale*, 17; «pensando a tutto questo» (1911) > «quel suo beato aspetto» (dal 1912), *Ibid.*, 18; «ragazza» (1911) > «fanciulla» (dal 1919), *Intermezzo a Lina*, 38.

A volte gli interventi sono motivati da un netto cambiamento di connotazione, come in «**stagna** un mare / che mi par nuovo» (1911) > «**brilla** un mare / che mi par nuovo» (dal 1919), *L'insonnia in una notte d'estate*, 20; oppure dalla predilezione per una diversa sfumatura di significato, ad esempio in «**perché** almeno **non sono** il più **vigliacco?**» (1909) > «**perchè** almeno **non farmi** il più **vigliacco**» (1913) > «**fammi** almeno, **Signore**, il più **malvagio**» (1919) > «**fammi** almeno, **Signore**, il più **mendico**» (1921), *Dopo la vendemmia*, 14; e in «Dove andò la tua via / d'**operaia?**» (1911) > «Dove andò la tua vita / di **ragazza?**» (dal 1919), *Intermezzo a Lina*, 4-5.

Saba interviene anche su alcuni tratti di classicità inerziale, evitando di omettere l'articolo davanti all'aggettivo in «de la mia infanzia» (1911) > «**di prima** infanzia» (1919) > «**della mia** infanzia» (1921), *L'insonnia in una notte d'estate*, 23, ma introducendo forme apocopate in costrutti come: «Che vuoto e fiacco» (1909-1913) > «vuoto d'amore» (1919) > «quale **or** mi dico» (1921), *Dopo la vendemmia*, 11 e «tutti

¹²⁰È forse un'eco del gioco di figure etimologiche del famoso verso dantesco «**Amor**, ch'a nullo **amato amar** perdona» (*If.* V, 102).

quanti aspettavano te sola» (1911) > «v'era **ben** chi aspettava te, te sola» (dal 1919), *Intermezzo a Lina*, 62.

Abbiamo visto sopra due interventi riguardano la poesia *Il maiale*, nella quale l'animale rappresentato porta con sé termini come «broda», «sudiciume» (1911-12) > «immondezzaio» (dal 1919), «lordura», a contatto con «strazio», «bello / di pinguedine», «pasciuto e sazio», «spaventosa / querela». Questi scontri di lingua, oltre al tono gratuitamente lacrimevole¹²¹ del componimento, saranno stati tra i motivi che porteranno Saba ad escluderlo dalle edizioni successive.

Pochi nel complesso gli interventi sulla sintassi. Cadono nell'esito definitivo gli andamenti vagamente litanici e cantilenanti, dovuti all'incontro di settenari a rima baciata e dell'accumulo nominale, in *Dopo la vendemmia*, nonostante la poesia conservi un tono diffuso di preghiera (e *Preghiera* è il suo primo titolo), che si riverbera su *A mia moglie* e sulla celebre «capra dal viso semita»:

Preghiera, 27-31

Spegni **in me** questa immensa
sete **d'ogni bellezza** che mi **desti**;
i pensieri e le vesti,
la parola e la mensa,
più non cerchi migliori;

(1909)

Dopo la vendemmia, 27-31

Spegni, Signore, questa sete immensa,
quest'angoscia del meglio che mi **desti**.
I pensieri e le vesti,
la parola e la mensa,
i più sobri non cerchi **più**, i migliori;

(1919)

Dopo la vendemmia, 27-31

Spegni, Signore, questa sete immensa
quest'angoscia del meglio che **ci desti**.
I pensieri e le vesti,
la parola e la mensa
più non cerchi migliori;

(1913)

Dopo la vendemmia, 27-31

Spegni, Signore, questa immensa sete,
quest'angoscia del meglio che m'hai
[dato.
Al grande dono ingrato,
non le più alte mete,
né compagni per me cerchi i migliori;

(1921)

Lo stesso avviene in *Intermezzo a Lina*, dove viene attenuato il tono ritornellante

¹²¹Portinari 1963, 50 parla di «tenerume tutto esteriore». È pur vero che questa poesia va collegata con *Dopo la vendemmia*, con la quale non mancano legami intertestuali, su cui tornerò oltre: *Dopo la vendemmia*: «squallore», v. 10; «sozza brama / di pinguedine», vv. 37-38; *Il maiale*: «immondezzaio», v. 1; «lordura», v. 4; «bello / di pinguedine», vv. 7-8. Cadono entrambe sia da A32 che da C45.

di alcuni versi, già a partire da C19:

Intermezzo a Lina, 45-49

Che percossa si spezza
l'anima tua, *ma non si piega no;*
ed io troppo lo so,
io che presso a te forse ò fornita
l'opera mia,

(1911)

Intermezzo a Lina, 45-46

chè il tuo pianto ha un'ebbrezza
strana, una strana a chi ascolta malia;

(1919-1921)

Possiamo affiancare a quest'ultimo esempio anche un altro intervento, sempre nell'*Intermezzo a Lina*, che va verso un sostanziale miglioramento nell'adattare plasticamente il dettato al metro, passando a una sintassi standard SVO:

Intermezzo a Lina, 12-14

dentro un tuo **rosso** scialle
ti avvolgevi le spalle
infreddolite e il profilo fraterno

(1911)

Intermezzo a Lina, 12-14

un tuo purpureo scialle
l'infreddolite spalle
t'avvolgeva, e il profilo **ancor**, fraterno

(1919)

Intermezzo a Lina, 12-14

un tuo purpureo scialle
t'avvolgeva le spalle
infreddolite, il profilo fraterno

(1921)

Si noti, tra le altre cose, come alla sintassi più piana corrisponda il passaggio «rosso» > «purpureo». Inoltre in C21 viene privilegiato l'*enjambement* più anaforico¹²², dove l'elemento in *rejet* è meno staccato, meno rilevato rispetto all'innesco. Qualcosa di simile in «il collo inclina / per bere» (1911) > «da mattina / a sera» (1919) > «il collo inclina / per bere» (1920-1921), *A mia moglie*, 4-5, dove in verità la lezione di C19 rappresentava una banalizzazione.

Il raggiungimento di una forte autonomia formale, di una lingua molto più

¹²²Uso i termini «anaforico» e «cataforico» secondo la definizione che ne dà Soldani 2003, 247-48.

personale e propria e di un metro – strofe brevi di lunghezza variabile – adatto ad abbracciare quella lingua e a seguirne la sintassi senza forzarla, è il preludio di TD, la maggiore sezione di C21, centro materiale (sesta raccolta su dieci) e ideale della serie di *tranches de vie*¹²³ che questo *Canzoniere* vuole rappresentare, attorno al controverso e appassionato personaggio di Lina. TD, cuore ideale di C21, sta al centro della sua struttura macrotestuale ed è la raccolta col maggior numero di componimenti, ben cinquanta. Già edita come CMO12, include poesie attorno ad alcuni temi diffusi nella poesia sabiana, che qui acquistano la massima caratterizzazione e concentrazione: Trieste, i fanciulli, gli animali e soprattutto la tesa vicenda amorosa tra il poeta e la moglie, specialmente nella franca e melodrammatica trascrizione della crisi coniugale che si consuma nelle quindici poesie di *Nuovi versi alla Lina*.

Come prima cosa, occorre tener conto delle osservazioni fatte da Castellani¹²⁴ in merito alle novità formali della raccolta, accentuate dal denso lavoro correttorio che riscontriamo già nel passaggio dagli anticipi in rivista (in particolare su «La Riviera ligure») alla prima stampa. In sintesi, Castellani sostiene che nell’approdare a CMO12 Saba raggiunga un «effetto [...] di coloritura», ora introducendo nuovi versi con nuovi particolari e immagini, ora modificando la sintassi del verso, per aggiungere, attraverso l’uso degli *enjambements*, maggiore «vibrazione alla parola finale del verso». In effetti, la forma in tre strofe di lunghezza variabile¹²⁵, anticipata in CC da *La capra e Il maiale*, ha il vantaggio di una forte elasticità, lasciando ampi margini per introdurre o eliminare versi (come, del resto, già avveniva nelle ampie canzoni giovanili). Questi gli esempi raccolti da Castellani per quanto riguarda l’introduzione di nuovi versi o il loro ampliamento in CMO12:

«che tiene di una rude adolescenza» (1912), *Verso casa*, 6; «Qui l’operaio, la bagascia, il vecchio / bestemmia» (1911) > «Qui prostituta e marinaio, il vecchio / che bestemmia, la femmina che bega» (dal 1912), *Città vecchia*, 13-14; «Qui sento, pure in sconcia compagnia, / il pensiero di te santificarsi / tutto il mio amore farsi» (1912), *Ibid.*, 21-23; «dal golfo luminoso alla montagna / varia d’aspetti in sua bella unità» (dal 1912), *L’ora nostra*, 12-13; «quelle casse a bordo / di quel veliero» (dal 1912), *Il molo*, 7-8;

123Espressione utilizzata, relativamente alle figure “narrate” in C21, anche da Curi 1999, 117.

124Cfr. Saba-Castellani 1981, XXX-XXXII.

125Per un’analisi metrica, cfr. soprattutto Girardi 1987, 37-48.

Saba introduce maggiori particolari, fortemente visivi o sentimentali: «rude», «sconcia», «santificarsi», «luminoso», «varia d'aspetti»; elimina tuttavia un termine come «bagascia», troppo fortemente compromesso con connotazioni negative che impediscono quell'adesione sacra al calore umano che è la cifra di *Città vecchia*¹²⁶. Questi invece gli esempi per quanto riguarda il nuovo assetto sintattico del verso e il maggiore rilievo degli *enjambements*:

«Trieste ha una grazia selvaggia» (1911) > «La città dove vivo ha una selvaggia / grazia» (1912), *Trieste*, 8-9; «Questa città di tutte la più viva» (1911) > «La mia città sì pittoresca e viva / più d'ogni altra» (1912), *ibid.*, 22-22; «più bella / sia della sera, / tanto più bella» (1911) > «sia della sera? Tanto / più bella» (1912), *L'ora nostra*, 2-3.

Passiamo a vedere ora come queste varianti facciano corpo con altri interventi sulle stesse poesie, già in CMO12 e proseguendo successivamente. Continua l'opera di «coloritura», di lavoro attorno all'intensificazione dei particolari, ora aggiungendo un aggettivo, ora rendendo più icastica la definizione:

«**rude** adolescenza» (1912) > «**maschia** addolescenza [-d- 1919]» (dal 1919), *Verso casa*, 6; «troppo / rapida» (1911) > «senza / forma e misura» (dal 1912), *Ibid.*, 6-7; «in questo **vario** moto» (1911) > «in questo **avverso** moto» (1912) > «**d'una via** nel moto» (1919) > «in questo **assiduo** moto» (1919) > «in questo **avverso** moto» (1921), *Ibid.*, 13; «quando fa buio» (1911) > «in torbide sere» (dal 1912), *Città vecchia*, 1; «dove in qualche pozzanghera si specchia / qualche fiammella, e più turpe è la strada» (1911) > «dove **ammiccano i lumi alle finestre**, / e più **affollata ed angusta** è la strada» (1912) > «**giallo in qualche pozzanghera si specchia** / qualche **fanale**, e più **rotta** è la strada»¹²⁷ (1919) > «dove **ammiccano i lumi alle finestre**, / e più **affollata ed angusta** è la strada» (1921), *Ibid.*, 3-4; «un fiume al **suo** mare» (1911) > «uno **spazioso** fiume al mare» (dal 1912), *L'ora nostra*, 15; «strani aspetti» (1911) > «una parvenza», *Ibid.*, 21;

Si approfondisce anche il lavoro sugli *enjambements*, come nel caso seguente (ma se ne

¹²⁶Cfr. Portinari 1963, 41-42: «gli oggetti, percepiti con immediatezza nella loro carica di istintiva vitalità, vengono adesso riassorbiti in una sostanza morale che li riqualifica e li ripropone come riflessi e testimonianze di una verità che è presente nella vicenda immutabile dell'amore e del dolore, le cui ragioni coincidono con le ragioni della stessa vita».

¹²⁷Questa variante è emblematica della sopravvivenza nella memoria di Saba di alternative trascurate: da C45 in poi sarà questa lezione, proprio quella di C19, a imporsi.

segua anche l'andamento sintattico):

Il molo, 1-4

Forse al mondo non v'è più **combattuta spiaggia; non una** dove **meglio il volo dei gabbiani mi piaccia, il bianco** molo, l'onda **che la sua schiuma a riva sputa.**

(1912)

Il molo, 1-4

Per me al mondo non v'è più **combattuta spiaggia, non una** ove **sia tutto e solo travaglio; e più mi piaccia il bianco** [molo, l'onda **che la sua schiuma a riva sputa.**

(1912)

Il molo, 1-4

Per me al mondo non v'ha più caro e fido
luogo di questo. Dove mai più solo
mi sento e in buona compagnia che al
[molo
San Carlo, e più mi piace l'onda e il
[lido?

(1921)

Tra i vv. 3 e 4, al posto dell'accumulo di complementi oggetto «il bianco molo, / l'onda», compare un'inarcatura forte tra nome comune in innesco e toponimo in *rejet* («molo / San Carlo»), mentre restano l'inarcatura aggettivo / nome tra vv. 1 e 2 e quella tra vv. 2 e 3 passa da «volo / dei gabbiani» a «tutto e solo / travaglio», a «solo / mi sento».

Si prenda ancora l'inizio della seconda strofa di *Trieste* (vv. 8-12), già in parte vista sopra:

Trieste, 8-12

Trieste è una grazia selvaggia
di natura: à una sua vita che piace
come un bel ragazzaccio aspro e vorace,
con gli occhi azzurri e mani troppo grandi
per regalare un fiore:

(1910)

Trieste, 8-11

Trieste è una grazia selvaggia,
una vita che à tutto il bello e il rozzo
di un ragazzaccio con le mani troppo
grandi per **dare** un fiore;

(1911)

Trieste, 8-11

La città dove vivo à una selvaggia
grazia, **che adulta serba il bello e il**
[rozzo
d'un ragazzaccio con le mani troppo
grandi per dare un fiore:

(1912)

Trieste, 8-12

Trieste ha una selvaggia
grazia; ai miei occhi piace
come un bel ragazzaccio aspro e vorace,
con gli occhi azzurri e mani troppo grandi
per regalare un fiore;

(1921)

Trieste, 8-12

Trieste ha una selvaggia
grazia; **una grazia che** piace
come **un'adolescenza** aspra e vorace,
con gli occhi azzurri e mani troppo grandi
per regalare un fiore;

(1919)

Saba, avvicinandosi a C21, sembra preferire l'*enjambement* in cui l'elemento in *rejet* è meno atteso, quasi che scaturisca in certo modo più naturale dagli sviluppi della sintassi, senza crearlo attraverso elementi ridondanti («una vita che à tutto il bello e il rozzo / di un ragazzaccio») o zeppe («selvaggia / di natura»), cosicché la pausa suoni meno forzosa e più musicale («selvaggia / di natura» > «selvaggia / grazia»; «piace / come un ragazzaccio»; «troppo grandi / per regalare»).

Solo tenendo conto di queste poche poesie, abbiamo riscontrato una certa continuità rispetto alla direzione sottolineata da Castellani. Prendendo in considerazione l'intera raccolta possiamo verificare l'ipotesi in modo più completo. Specialmente per quanto riguarda l'uso dell'aggettivazione con forte evidenza rappresentativa, vediamo come talvolta le lezioni si incrocino alla ricerca del tono adatto, come in «un'aria **strana**, un'aria *tempestosa*» (1910) > «un'aria *fosca*, un'aria **tormentosa**» (1911) > «un'aria **strana**, un'aria **tormentosa**» (dal 1912), *Trieste*, 21. Sono poi riscontrabili diversi casi in cui viene sostituito un aggettivo o un sostantivo generico:

«nostra bella sfera» (1913) > «gigantesca s.» (dal 1919), *Il faro*, 24; «ai luoghi e alle cose» (1913) > «ad un panorama» (dal 1919), *ibid.*, 26; «**questa sola** vista / **della stagione**» (1912) > «**la campagna** in vista / **si ridente**» (dal 1919), *L'autunno*, 5-6; «lor grandi viaggi»

(1912) > «immortali v.» (dal 1919), *La bugiarda*, 10; «fanciul» (1912-1919-1920) > «garzon» (1921), *La fanciulla*, 7; «portiamo» (1912) > «rechiamo» (dal 1912), *Dopo una passeggiata*, 21; «divina persona» (1912) > «bella p.» (1919) > «divina p.» (1921), *Più soli*, 13; «Su la tua sponda, **ora selciata**» (1911) > «Sulla tua sponda» (1911) > «Sulla tua sponda **lastricata**» (1912) > «Sulla tua sponda» (1919) > «Sulla tua sponda, **or lastricata**» (1921), *Il torrente*, 17; «fresche bevande» (1912) > «ghiacce b.» (dal 1919), *La bugiarda*, 5; «via cittadina» (1912) > «via fiorentina» (dal 1912), *Il fanciullo e il bersagliere*, 4.

Queste varianti sono da confrontare con quelle che attenuano le connotazioni negative, l'eccesso di specializzazione, certe espressioni poco felici:

«l'incontro con l'avverso mare» (1911) > «lo **sbocco** nell'avverso mare» (1912-1919) > «l'**incontro** con l'avverso mare» (1921), *Il torrente*, 10-11; «preme il **volgo perverso**» (1912) > «**tanto volgo** s'affolla» (1912) > «preme **il volgo** e s'affolla» (1919) > «**tanto volgo** s'affolla» (1921), *Via della pietà*, 8; «l'Imalaja» (1911) > «una montagna» (1911-1912) > «**il Himalaja**» (1919) > «**una montagna**» (1921), *Il torrente*, 16; «catapecchie» (1911) > «vecchie mura» (dal 1912), *Via della Pietà*, 3; «un piroscifo» (1912-1919) > «una nave» (1921), *Nuovi versi alla Lina*, 1^a, 18.

Oltre a quanto detto sopra sugli *enjambements*, si possono vedere: *A mia figlia*, 8-9, dove viene introdotta appositamente un'inarcatura, con una piccola aggiunta: «La mia vita, bambina (1912) > «La mia vita, mia cara / bambina» (dal 1919); e ancora *Il giovanetto*, 5-7:

A un giovinetto, 5-8

Tu stai sul prato, **o giovinetto**, come
sta sulla **nave il marinaio, o in terra**
propria il padrone; e, se ti ammiro,
[l'occhio
non abbassi, mi guardi con fierezza,
(1912)

Il giovinetto, 5-8

Tu stai sul prato, **o giovanetto**, come
sta sulla **tolda il marinaio, o in terra**
propria il padrone; e se ti ammiro,
[l'occhio
non abbassi, mi guardi con fierezza,
(1919)

Il giovanetto, 5-7

Tu stai sul prato come un Dio in esiglio
sta sulla terra, e se ti ammiro, il ciglio
non abbassi, mi guardi con fierezza

(1921)

Alla caduta di un elemento letterario come il vocativo «o»¹²⁸ e all'innovazione dell'immagine su un registro meno terreno (da «marinaio» e «padrone» a «Dio in esiglio») si accompagna la semplificazione della sintassi, con caduta del chiasmo tra «**Tu stai sul prato**» e «*sta sulla tolda il marinaio*», e conseguente maggiore naturalezza nell'inarcatura, che non coinvolge più in punta di verso un elemento scarsamente semantizzato: «come / sta [...] il marinaio» > «un Dio in esiglio / sta sulla terra». A parziale risarcimento c'è il passaggio metonimico «occhio» > «ciglio», e la conseguente rima baciata. In generale, Saba sembra progressivamente meno attratto (rispetto a quanto osservato sopra, ad esempio in VLC e PF) dagli *enjambements* caratterizzati da inversioni molto marcate:

«una carrozza, **un volo / passa di biciclette**, e mai si offusca [la vita]» (1912) > «lenta passa [la vita] o a volo / né la sua cara immagine gli offusca» (dal 1912), *Il fanciullo e il bersagliere*, 14-15; «era bello far l'amore / in gioventù» (1912) > «**era dolce** in gioventù / **fare all'amore**» (1919) > «era bello far l'amore / in gioventù» (1921), *Intorno ad una casa in costruzione*, 27-28.

Finora ho approfondito le dinamiche già messe in rilievo da Castellani, ma dallo spoglio delle varianti emergono anche altri elementi. Innanzitutto, data l'evoluzione della poetica di Saba dopo il bagno di prosa di VM, si fa più ampia la disponibilità verso un lessico fatto di elementi ad alta frequenza, e più moderna la sintassi: aspetti già delle raccolte precedenti, ma che in TD, come in CC, assumono più forte rilievo e consentono di enumerare molti esempi di passaggi a una lingua più consueta.

Possiamo vedere per primi i casi in cui Saba elimina un aggettivo raro o

¹²⁸Un'apostrofe è eliminata anche in *Verso casa*, 1, per evitare la replicazione circolare con l'analoga invocazione dell'ultimo verso: «Ed ora anima mia, poi che» (1911) > «Ed ora se ti pare che» (dal 1912).

comunque passa a un'espressione meno letteraria (introdotta *ex novo* o recuperata):

«febrili ozi» (1913) > «un semi ozio» (dal 1919), *Il faro*, 11; «rimpetto» (1912) > «in faccia» (dal 1919), *Dopo la tristezza*, 6; «consolano» (1912) > «deliziano» (1919) > «consolano» (1921), *Il bel pensiero*, 3; «fuor di» (1912) > «tranne» (dal 1919), *La moglie*, 30; «testa inclinata» (1912-1919) > «testa piegata» (1921), *Il fanciullo appassionato*, 10; «appresso» (1912) > «accanto» (dal 1919), *Più soli*, 8; «sono questi» (1912) > «son perduti» (1919) > «sono tristi» (1921), *Nuovi versi alla Lina*, 1^a, 16; «strazi» (1912) > «pianti» (dal 1919), *Nuovi versi alla Lina*, 5^a, 2; «e più assai che non credi» (1912) > «nel **memore** cuore» (1919) > «e più assai che non credi» (1921), *Nuovi versi alla Lina*, 5^a, 7; «ben triste» (1912) > «sì **trista**» (1919) > «ben triste» (1921), *L'ultima tenerezza*, 4; «in questa tua» (1912) > «alla natia» (1919) > «nella tua» (1921), *L'ultima tenerezza*, 32; «contristarmi» (1912-1919) > «rattristarmi» (1921), *La solitudine*, 6.

Nella stessa direzione di semplificazione comunicativa va l'eliminazione di coppie di determinazioni e dittologie nei casi seguenti:

«l'acqua trascorre **sudicia, senz'onde**» (1911) > «dove ristagni scopri cose immonde» (dal 1912), *Il torrente*, 4; «dove, poi che più oltre non si va, / seggo; e mi pare che in questo cantuccio» (1910) > «dove seggo rimpetto **al mare e al sole** / calante; e parmi che in questo cantuccio» (1911) > «dove seggo rimpetto **al mare e al sole** / calante; in un cantuccio, qui, ove pare» (1912) > «dove, poiché [quando 1919] più oltre non si va, / seggo; e mi pare che in questo cantuccio» (dal 1919), *Trieste*, 5-6; «E non vedevi, quasi in **vivo e corto** / fogliame, tondeggiare ora il tuo volto» (1912) > «Io ti porsi uno specchio. In **bruno e corto** / fogliame, tondeggiava ora il tuo volto» (1919) > «Io ti porsi uno specchio: entro alla bruna / chioma vi tondeggiava il tuo bel volto» (1920-1921), *La fanciulla*, 16-17; «dice la madre a questa sua figliola» (1912) > «la **dolce madre** all'**umile figliola**» (1919) > «dice la madre a questa sua figliola» (1921), *L'ultima tenerezza*, 9.

dove sono da notare anche: in *Trieste* «mi pare» > «parmi» > «mi pare»; in *La fanciulla* la caduta della metafora «fogliame» per «chioma» e la più semplice sintassi paratattica; in *L'ultima tenerezza* la convenzionalità dell'aggettivazione rifiutata. Questi esempi sono da vedere in relazione a due casi in cui Saba ripristina una dittologia, ma in cambio di un'espressione convenzionale: «giorno e notte» (1912) > «senza posa» (1919) > «giorno e notte» (1921), *Nuovi versi alla Lina*, 6^a, 24; o generica: «a tutto il forte e il

bello / che in te ammiravo» (1911) > «a quanto in te ammirare / sapevo un giorno» (1912) > «a tutto il forte e il bello / che in te ammiravo» (dal 1919), *Il torrente*, 9-10.

Alcuni esempi registrano la scomparsa di inversioni complesse o innaturali, come invece abbondavano nei componimenti giovanili (va però notato che l'ultimo esempio è in un passo dove la cadenza con inversione ha qualcosa dell'enfasi del parlato):

«**D'altre vesti** in men fiera foggia **ornata**, / non t'ò [ho 1919] disconosciuta» (1912-1919) > «Parevi stanca, parevi ammalata, / ma t'ho riconosciuta», *Carmen*, 28-29; «spesso ti fanno scattare» (1913) > «**come un tesoro le hai care**» (1919) > «lieto ti fanno scattare» (1921), *Nello studio di uno scultore fiorentino*, 6; «ma il ricercarlo è invano» (1912) > «s'anche [ma che *spscr.*] **invano io lo invoco**» (1919) > «ma richiamarlo è invano» (1921), *Il bel pensiero*, 14; «bisogna raccontarle» (1912) > «**raccontarle bisogna**» (1919) > «bisogna raccontarle» (1921), *La moglie*, 23; «ove in dolcezza puoi / volgere il mio rancore» (1911) > «ove tu d'altri puoi / farmi, **e di me migliore**» (1912) > «ove a un gran bene puoi / volgere un lungo errore» (1919) > «ove tu al bene puoi / volgere un lungo errore» (1921), *Verso casa*, 18-19.

Queste novità formali accompagnano una volontà di chiarimento, di uscita dall'ambiguità delle declinazioni troppo manierate, la ricerca di una pronuncia sicura nel ricantarsi e raccontarsi le nuove esperienze della «vendemmianta età», per poterne comunicare l'essenza umana senza tradirle in accensioni metafisiche¹²⁹. Non si tratta, in ogni caso, di un'operazione che porti la poesia verso la prosa, o meglio, con le parole di Portinari: «Saba, per amore di verità, non rinuncia ad alcun oggetto, ma [...] sa, anzi, conquistare la poesia proprio nel massimo azzardo di prosa, nel massimo azzardo di banalità»¹³⁰. Andrà rilevata infatti la presenza del solito elemento correttivo di una certa antichità di stile. Cito ancora da Portinari:

¹²⁹Si veda quanto dice Barberi Squarotti 1960, 137 a proposito della rima in *Città vecchia*: «sempre l'avvicinarsi nella rima della parola espressionistica alla parola carica di sostanza meditativa libera la prima da ogni nota manieristica e da ogni peso di tradizionale realismo, e la seconda da una sua troppo arida e disseccata razionalità», con la correzione proposta da Portinari 1963, 60: «non c'è [...] angoscia metafisica in lui, né il gusto di metafisicizzare la sua angoscia psicologica, ma sì quello di narrarla, piuttosto, e di chiarirsela».

¹³⁰Portinari 1963, 64.

Resiste l'altra [operazione] altrettanto sabiana, il gusto per una certa letterarietà, che se per un verso è un vezzo, per l'altro ha tutta l'aria d'una scaramanzia, come un segno antico di poeticità che perdona, giustifica e avalla ogni gesto rivoluzionario. Sono quelle arcaiche espressioni sparse in ogni raccolta di poesie.¹³¹

Dovremo perciò osservare le varianti con le quali Saba punti a recuperare un'intonazione che si allontani dalla prosa, adottando gli strumenti linguistici che gli appartengono. Dall'innalzamento del lessico:

«momento» (1912) > «periglio» (dal 1919), *Il fanciullo*, 19 da cui «il suo momento» (1912) > «il suo periglio» (1919) > «la sua gloria» (1921), *Ibid.*, 20; «Sovra ogni» (1912) > «Più d'ogni» (1919) > «Sovra ogni» (1921), *Il poeta*, 12; «goderla» (1912) > «vederla» (1919) > «goderla» (1921), *Nuovi versi alla luna*, 30; «un vizio secreto» (1912) > «un mesto secreto» (1919) > «una cura secreta» (1921), *La malinconia amorosa*, 3; «in basso» (1913) > «al vespro» (dal 1919), *Il faro*, 20; «Avessi» (1912) > «Io adoro» (1912) > «Avessi» (1919) > «Io adoro» (1921), *Il fanciullo e il bersagliere*, 1; «quasi di vinta prova» (1912) > «come di cosa nuova» (1919) > «quasi di vinta prova» (1921), *La solitudine*, 7; «più intento e solo / seggo, ai più ascosi miei pensieri in vista» (1912) > «al tramonto io solo / seggo... e pur lieto vò della tua vista» (1919) > «al tramonto solo / seggo, agli **ascosi** miei pensieri in vista» (1921), *A mia figlia*, 12; «che a star desto m'induce» (1912-1919) > «che a non chiuderli **ancor mi seduce**» (1921), *Il fanciullo*, 4;

All'uso di inversioni o incisi vocativi:

«Or da che viene il suo buon nome: Via / della pietà? forse da quella porta» (1911) > «Ma ben [ognor 1919] di sé l'attrista l'ospedale, / che qui molte [in lei le sue 1919] finestre apre, **e la porta**» (dal 1912), *Via della pietà*, 5-6; «ornavano la brutta casa accanto» (1912) > «**a ornar** la brutta casa **davan mano**» (dal 1919), *Intorno ad una casa in costruzione*, 15; «chi celarsi a sé stesso à in suo potere» (1912) > «chi a sé stesso si cела a suo piacere [né scoprirsi a sé stesso à in suo potere *spscr.*]» (1912) > «nè a sé stesso **scoprirsi ha in suo potere**» (dal 1919), *All'anima mia*, 5; «che distingue da questa gente noi» (1912) > «che dai molti [da questi 1919] distingue, **amica**, noi» (dal 1912), *Dopo una passeggiata*, 20;

131Portinari 1963, 68. Gli esempi portati in dote dal critico, che si riferisce a C57, sono «preme il volgo perverso» (*Via della pietà*, che però abbiamo visto essere diversa in C21), «artefici rozzi» (*Intorno ad una casa in costruzione*), «quella che in ogni nostra cura è ascosa» (*La malinconia amorosa*), «nulla abbiamo che in vista il volgo offende» (*Dopo una passeggiata*).

All'eliminazione di forme dell'eloquio informale, magari incongrue:

«Sei tu, sei tu» (1912) > «Sei tu, sei te [Sei te, sei te *spscr.*]» (1919) > «Sei tu, sei tu» (1921), *Nuovi versi alla Lina*, 6^a, 21; «dovessi darle anche il dolore / d'un tuo castigo» (1912) > «Se tardi giungessi, il dolore / che le darei!» (1919) > «dovessi darle oggi il dolore / d'un mio castigo» (1921), *L'ultima tenerezza*, 24-25.

Come si può vedere, sono pressoché nulli i casi di sostituzione con allotropi dotti, nella scelta per l'opzione rara non c'è gratuità, ma tensione verso una maggiore pregnanza di significato, verso la sfumatura, e dunque ancora una volta possiamo ritenere confermata l'impostazione che del problema ha dato, su un ristretto arco cronologico, Castellani: l'orientamento è verso la ricerca di quel che egli ha sinteticamente chiamato «coloritura», ovvero maggiore definizione nel dettaglio. Operando su vari registri, interviene a centrare il punto, pur con la predilezione per una lingua vicina al parlato, con increspature puntate soprattutto all'intensità semantica (vedi l'uso del chiasmo e dell'antitesi), ma senza rinunciare alla specificità del linguaggio poetico.

Le poesie di CC e TD rappresentano un'importante svolta nell'opera di Saba. Lo sviluppo di una poetica che accomuna alla confessione sincera anche la maggiore comprensione e simpatia nei confronti dell'altro, facendo uscire il poeta dalle secche di quel radicale egocentrismo in cui rischiava di arenarsi, si accompagna alla conquista di una maggiore libertà espressiva. L'opzione per l'uso di termini di lessico base, senza particolari accensioni (tutt'al più perduranti, ma quasi neutre reminiscenze letterarie) sembra farsi avanti con meno remore. Eppure, nonostante questa più ampia disponibilità, ancora in CMO12 e nell'adattamento di TD al macrotesto di C21 gli interventi sul lessico e sulla sintassi rivelano il persistere di una dialettica. Da una parte la tendenza a «una lingua più affabile»¹³², alleggerita da enfasi retoriche, con più cose e meno parole, maggiormente comunicativa. Dall'altra, la cautela di non eccedere (in particolare dopo VM) negli elementi estranei alla tradizione lirica. In proposito Antonio Pinchera ha fatto alcune osservazioni riguardo alla presenza di elementi narrativi in

¹³²Titolo del paragrafo sabiano in Coletti 1993, 443-45.

Città vecchia. Secondo il critico, nonostante ci sia una certa regia narrativa nel taglio della scena e nella presentazione dei personaggi, «quello che pareva dovesse essere un racconto è una meditazione. Resta la scena, restano i personaggi; nessun fatto succede. Ma il “pensiero” si è fatto più puro; ha intuito, in una oscura via di Città vecchia, un luogo dello spirito»¹³³. Insomma, quel che conta nella prima parte di TD non è tanto la narrazione, quanto piuttosto l’approfondimento interiore¹³⁴.

Queste osservazioni valgono meno per i *Nuovi versi alla Lina* dove, all’opposto, è più facile l’identificazione di «liriche con chiare funzioni di principio o di fine e altre di raccordo o di snodo»¹³⁵: si può dire che in TD si manifesti così una sorta di polarizzazione strutturale tra meditazione e narrazione¹³⁶. Una prova è data dal restringimento dello spazio concesso alle forme del discorso diretto¹³⁷ quasi esclusivamente entro la cornice dei *Nuovi versi alla Lina*, dove il dialogo è fortemente teatralizzato in senso melodrammatico¹³⁸, dunque adeguatamente bilanciato tra il tono colloquiale e una forte e condivisibile tradizione di cultura. È in questo nucleo di testi che si manifestano anche le maggiori resistenze di lessemi e strutture sintattiche legate a una *koinè* poetica tardoottocentesca¹³⁹. La forma narrativa – come in VM era assorbita

133Pinchera 1974, 42.

134*Città vecchia* in questo senso è esempio anche troppo emblematico, ma vedi anche *La gatta o Il fanciullo*.

135Scaffai 2005, 193.

136Pur con la possibilità di letture macrotestuali dei testi in sequenza, come recentemente proprio Scaffai 2005, 171-199.

137Ridotte, del resto, già in VM dove Saba per altri versi si concede molto, come abbiamo visto.

138Volendo approfondire questo discorso, cui qui accenno soltanto, si potrà tentare di ipotizzare un rapporto tra la prima e la seconda parte di TD come tra recitativo e aria del melodramma, tenendo conto del fatto che Saba anche nella prima parte è ricettivo verso gli elementi innovativi della lingua librettistica di fine Ottocento, come rileva Lavezzi 2009, 4, indicando una fonte di *Città vecchia*, in un passo della didascalia del II atto dell’*Iris* di Mascagni, libretto di Illica: «su dalla *tumultuante* via, per le stuoie [...] semiaperte, entra l’affannoso moto della vita cittadina, le strida dei merciaioli, le minacce dei samouraïs, [...] i diversi idiomi dei *dragomanni*, la *bestemmia* e la risata». Corsivi dell’autrice del saggio. Da vedere forse l’ambientazione giapponese dell’*Iris* in rapporto con il futuro *Intermezzo quasi giapponese*.

139Elementi rinvenibili ovunque nella *suite*. A titolo puramente esemplificativo si vedano sintagmi come «notte affannosa», «orrida cella», «pena soverchia», «mesto ricordo», «vana cosa», «trista compagnia», «voce importuna»; dittologie come «giorno e notte», «solo qui sentirmi e sperso», «diritta e forte», «dolci le notti, i giorni brevi», «mi siedo appresso, mi segui per via», «or sorella, ora amante, ora nemica», «sincero e traditore», «che uccidere si deve ed adorarlo», «generoso in uno e vile»; forme retoricamente enfatiche come «una cosa – Dio mio! – tanto meschina!»; «vorrei pure rispondere: “Sto bene!”; / ma che giova mentire?»; «e se da quello il mio male mi viene / che più in alto ponevo»; «che come il fazzoletto dell’addio, / sarà tutto di lacrime impregnato»; «Ma tu lasciami, tu che nulla sai / farmi che adesso una viltà non sia»; «tu dimmi, in carità: Come hai potuto?»; «quante lacrime m’ero ribevute, / alla salute del mio vile cuore!».

dal ricorso a un metro tradizionale come il sonetto – si cala nel nuovo plastico metro tristrofico attingendo ai modi del melodramma. Non è perciò un caso che il discorso diretto sia quasi assente nella prima parte di TD, dove pure compaiono molti personaggi: preparando la maggiore concentrazione attorno ai due personaggi centrali (il poeta e Lina), Saba cancella la polifonia¹⁴⁰.

L'aspetto comunque più interessante nel rapporto tra CC e TD è rappresentato dalle forti ragioni macrotestuali che coinvolgono numerose varianti, in particolare attorno alla figura di Lina, alla sua maggiore umanità, ma anche alla perdita di forza del mito ottocentesco di Carmen, in favore di un passaggio dalla donna fatale alla moglie e soprattutto alla madre. Un groviglio di implicazioni psicologiche che comporta la risistemazione di alcuni passaggi, bene analizzati in anni recenti da Cinquegrani, a cui farò riferimento nel prossimo capitolo.

2.6 *La serena disperazione*

Il primo componimento di SD, *Il garzone con la carriola*, si lega tematicamente all'ultimo di TD, *La solitudine*. Nel secondo, Saba riconosce – esaurita nei *Nuovi versi alla Lina* la possibilità di assorbire il dissidio nel canto – il valore del proprio sguardo («i miei occhi a me bastano e il mio cuore»), mentre nel primo, contempla la possibilità di cercare consolazione ai propri affanni in piccole cose («vedrai che basta poco / a rallegrarti; un animale, un gioco, / e, vestito di blu / un garzone con la carriola»), grazie alla propria capacità di trasfigurazione poetica della realtà¹⁴¹. Dopo l'approfondimento umano di TD, in SD Saba rivolge il suo sguardo all'esterno. Ha scritto Fulvio Senardi:

il motivo dell'occhio [...], così originalmente declinato in *Trieste e una donna (Coi miei*

140Come eccezioni andranno rilevati i casi in cui viene addirittura introdotto il discorso diretto: i vv. 3-4 di *Il faro* («Pur gli vietava il breve uscio un pilota, / e invano a chieder si faceva ardito» (1913) > «Di sull'uscio al pilota domandava, / scoprendomi: “Si può salire [passare 1919]? Sì?”» (dal 1919)) e il v. 10 di *Nello studio di uno scultore fiorentino* («chiamano il tuo casato» (1913) > «chiaman Vigni a gran voce» (dal 1919)) dove in compenso nei vv. 13-14 scompare una battuta di discorso diretto.

141Sullo «stile di pensiero» (definizione che si riferisce alla teoria della letteratura elaborata da Bottirolì 1997) che consente di far prevalere il «pensato» sul «vero» coi mezzi trasfigurativi della poesia, ha incentrato tutta la sua analisi di TD Scaffai 2005, 171-99.

occhi), finisce per palesarsi come una manovra evasiva per sfuggire a ciò che di oscuro e doloroso incombe da dentro.¹⁴²

Questo porta anche alla riattivazione di una ricca vena polifonica, che restituisce la parola a numerosi personaggi incontrati tra Bologna, Trieste e Milano¹⁴³.

Anche l'unità metrica di TD si perde, e in realtà è già lì rotta, proprio dopo i *Nuovi versi alla Lina*: il terzultimo testo (*All'anima mia*) e l'ultimo già citato sono in terzine come molti di SD. In SD, per l'appunto, abbiamo quartine saffiche di tre endecasillabi e un settenario (ABBa) (*Il garzone con la carriola*), quartine di endecasillabi e settenari a rima alternata (AbAb) (*Dicembre 1914*), poesie in tre strofe¹⁴⁴ come in TD (*Il primo amore*, *Il caffè dei negozianti*), distici a rima baciata (*Dopo la giovinezza*, *Lungo il Reno*, *Veduta di collina*, *La greggia*, *Il patriarca*) e, soprattutto, diciotto poesie nel metro più caratteristico della raccolta cioè serie di terzine legate a coppie dalla rima centrale (ABA CBC DED FEF etc...)¹⁴⁵.

Le varianti di questa sezione sono numerosissime, interessano quasi tutte le poesie e riguardano tutti i livelli del testo. Di molti testi restano numerose redazioni, in manoscritti e pubblicazioni estemporanee, anche se si riscontra molto spesso una dinamica già osservata, cioè il ritorno, dopo la strada interrotta di C19, a una variante più antica, anche se questo è ben lungi dall'essere un andamento costante. Mettere ordine in questa intricata messe di materiali comporta la scelta quasi obbligata di un progresso graduale, dagli elementi più minuti a quelli più consistenti.

La prima cosa che possiamo notare è il passaggio di alcuni sostantivi dal singolare al plurale: «nube» (1913-1914) > «nubi» (dal 1919), *Guido*, 5; «l'utile»

142 Senardi 2012, 75.

143 Cfr. Saba-Castellani 1981, XXXIV: «Quanto al discorso diretto [...] ora il suo ritorno è legato al tono di confessione proprio di molti testi e alla necessità di dar colore agli schizzi dei “fanciulli e garzoni”».

144 Anche una poesia in distici (*Dopo la giovinezza*) e due in terzine (*Guido* e *Còtalo*) sono scandite in tre strofe.

145 Questo metro è analizzato ampiamente da Pinchera 1985 nella sua possibile derivazione da un'innovazione delle terzine dei sonetti di VM. I titoli sono *L'osteria «All'Isoletta»*, *Al panopticum*, *La ritirata in Piazza Aldrovandi*, *I muratori*, *Guido*, *A proposito di Guido*, *Còtalo*, *Oddone*, *Nostalgia*, *Attraversando l'Appennino toscano*, *Caffè Tergeste*, *Nel chiasso*, *A mia zia Regina*, *Un uomo*, *Il ciabattino*, *Il fanciullo fiorentino*, *Piazza Castello*, *De Profundis*.

(1913) > «gli utili» (dal 1919), *Il caffè dei negozianti*, 9; ma anche viceversa: «i polpacci» (1913-1914) > «un polpaccio» (dal 1919), *I muratori*, 6; «del soldo» (1913-1914) > «dei soldi» (1919) > «del soldo» (1921), *Còttalo*, 21; «sul ciglio» (1913-1914) > «sui cigli» (1919) > «sul ciglio» (1921), *Veduta di collina*, 10.

Nell'uso di espressioni sinonime o omologhe troviamo a volte, specialmente negli avverbi di quantità, la tendenza a rafforzare l'espressione:

«tanto» (1913-1919) > «troppo» (1921), *L'osteria "All'isoletta"*, 15; «tenersi lungo il solco» (1913-1914) > «tenersi bene al s.» (dal 1919), *Guido*, 11; «pure» (1914) > «solo» (dal 1919), *La greggia*, 11; «sereno» (1914) > «con gioia» (dal 1914), *Caffè Tergeste*, 14; «poco» (1914) > «nulla» (dal 1919), *Il ciabattino*, 5;

ma egualmente si possono enumerare casi in cui prevale l'attenuazione:

«caro amico» (1913) > «primo a.» (1913) > «caro a.» (dal 1919), *Il caffè dei negozianti*, 11, cui segue¹⁴⁶ «triste popolo» (1913) > «caro p.» (1913) > «vecchio p.» (1919) > «triste p.» (1921), *Ibid.*, 12; «tanto [più schietto]» (1913-1914) > «forse [più s.]» (1919) > «ancora [più s.]» (1921), *Veduta di collina*, 7; «sempre venerando» (1914) > «molto venerando» (dal 1919), *La greggia*, 12.

Notevoli gli interventi di Saba sui verbi in cui si verifica l'inversione della direzione di una sensazione, ovvero lo spostamento dell'attenzione dall'io-personaggio ai segni esteriori o agli altri personaggi:

«nella collina che **ammiro**» (1913-1914) > «nella c. che **splende**» (dal 1919), *Il patriarca*, 1; «mi ascolti» (1914) > «mi parli» (1919) > «m'ascolti» (1921), *Oddone*, 11; «**serbo** a me la mia morte» (1915) > «[tu] **lascia** a me la mia m.» (dal 1919), *Dicembre 1914*, 56¹⁴⁷;

oppure ancora, un cambiamento del tipo di sensazione da visiva a uditiva: «uno **sfondo**

146Per evitare l'eccesso di ripetizione, le occorrenze di «caro» sono due in tutti i testimoni, cfr. i vv. 7-8: «raro / prezzo» (1913) > «caro / prezzo» (1919).

147Solo parzialmente assimilabile a questi: «non da [dà 1914] vento» (1913-1914-1919) > «è senza vento» (1921), *I muratori*, 15.

di sera e di mare» (1913) > «un **silenzio** di s. e di m.» (dal 1914), *Dopo la giovinezza*, 19. Nonostante l'ultimo esempio, tutta la raccolta è incentrata sui motivi della vista e della percezione e, tenendo conto di questo, sembra parzialmente reattiva rispetto a questo eccesso di specializzazione la progressiva riduzione dei deittici che indicano distanza, sostituiti spesso da un possessivo, in qualche caso già da C19, ma in modo consistente proprio in C21:

«nella via; **là**» (1914) > «tra la folla» (dal 1919), *Il garzone con la carriola*, 6; «appena un ciabattino» (1914) > «**là quel** ciabattino» (1919) > «**appena** un ciabattino» (1921), *Il ciabattino*, 7; «né il» (1913) > «quel» (1914) > «né il» (dal 1919), *Dopo la giovinezza*, 21; «quei» (1913-1914-1919) > «i bei» (1921), *Veduta di collina*, 5; «in **quell'**immensità» (1914) > «**nell'**imensità» (1921), *Nostalgia*, 10; «**là**, in un estremo sorriso» (1919) > «**nel suo** e. s.» (1921), *Un uomo*, 16; «**quella** somma» (1913) > «**l'alta** s.» (dal 1919), *Il caffè dei negozianti*, 10; «**quel** mercante» (1913) > «**un** m.» (dal 1919), *Ibid.*, 16; «**Quella** angoscia» (1915) > «**La tua** a.» (dal 1919), *Dicembre 1914*, 27.

La stessa sorte spetta solo in un caso ad un dimostrativo indicante vicinanza, e già in un testimone vicino all'originale («questo» (1915) > «in nostro» (dal 1915), *Dicembre 1914*, 37), mentre vengono introdotti un avverbio presentativo (però al posto di un verbo di percezione): «Guardo» (1919) > «Ecco» (1921), *Lungo il Reno*, 2; e un avverbio di luogo indicante vicinanza: «Ci venivo» (1913-1919) > «Qui venivo» (1921), *Il caffè dei negozianti*, 4.

Nutrita la serie di varianti che introducono un particolare, una sensazione, una caratterizzazione materiali, concreti e propri, rispetto ad altri generici o astratti:

«ricordo» (1913) > «li guardo» (dal 1919), *La ritirata in piazza Aldrovandi*, 7; «E a me sei tutta in questa **gioia**, o Italia» (1913) > «E tu sei tutta in questa **piazza**, o Italia» (dal 1919), *Ibid.*, 16; «appartato e in ozio» (1913) > «**beato d'ozio**» (1914) > «**tra l'erbe fruga**» (1919) > «**a frugar tra l'erbe**» (1921), *Guido*, 1; «il lume / della nave» (1914) > «il lume / **solitario**» (1914) > «il lume / **della nave**» (1921), *Nostalgia*, 16; «e fò pure al pulcino un po' di festa» (1914) > «e fa **a mezzo il lavoro un po' di festa**» (1919) > «ed **i colori sulle antenne in festa**» (1921), *Il ciabattino*, 12; «**a così giusta** guerra» (1915) > «**contro l'Austria** in g.» (dal 1915), *Dicembre 1914*, 5; «mia **sacra** sposa» (1915) > «tu **madre** e s.» (dal 1919), *Ibid.*, 17;

così come di quelle che portano all'eliminazione di un'espressione metaforica o perifrastica in favore di una propria, generalmente recuperando le varianti anteriori a C19:

«scappato di **scuola**» (1913-1914) > «sfuggito alla **pena**» (1919) > «sfuggito alla **scuola**» (1921), *Còttalo*, 2; «Galileo» (1913-1914) > «Dio promesso» (1919) > «Galileo» (1921), *Ibid.*, 4; «la rosa» (1914) > «l'amore» (dal 1919), *Il ciabattino*, 13; «sono a Trieste» (1915) > «son dove nacqui» (1919) > «sono a Trieste» (1921), *Piazza Castello*, 11.

Meno numerose le varianti di segno opposto, che conducono a un'espressione astratta o, in senso lato, morale, in luogo di una concreta o materiale:

«silenzio nei suoi veli» (1913) > «pudore nei s. v.» (1914) > «**silenzio** nei s. v.» (1919) > «**pudore** dei s. v.» (1921), *Dopo la giovinezza*, 18; «Non accuso il compagno» (1914) > «Passò la giovinezza [-a- 1919]» (dal 1919), *Il ciabattino*, 1; «d'altre vite» (1913-1914) > «di fantasmi» (dal 1919), *Il patriarca*, 3; «Nuda t'ò fatta» (1914) > «Vivi, creatura» (1921), *A proposito di Guido*, 16; «alla sacra legge, **al bancogiro**» (1913) > «alla Legge, ai suoi **sacri pensieri**» (dal 1913), *Il caffè dei negozianti*, 37; «dico» (1915) > «spero» (dal 1915), *Dicembre 1914*, 19.

Per quanto riguarda i registri linguistici, si riscontrano varianti che ricadono sotto la casistica, già ben segnalata per le raccolte precedenti, di sostituzione con espressioni sinonime o omologhe più comuni, o *iuncturae* più consuete, sempre entro un'escursione minima, ora innovando, ora recuperando lezioni antiche:

«disteso» (1913-1914) > «sdraiato» (dal 1919), *I muratori*, 5; «in qualche lunga corsa **pazza**» (1913-1914) > «per la lunga corsa **lasso**» (1919) > «in una lunga corsa **pazza**» (1921), *Guido*, 28; «à in uggia» (1913-1914) > «abborre» (dal 1919), *Còttalo*¹⁴⁸, 9; «padre» (1914) > «babbo» (1919-1921), *Oddone*, 9; «passo **breve**» (1914) > «p. **lieve**» (1914) > «p. **breve**» (dal 1919), *Ibid.*, 10; «oggi ti guardo» (1914) > «in te m'attardo» (1915) > «oggi ti guardo» (dal 1919), *Caffè Tergeste*, 14; «a **tarda** notte» (1914) > «ad **alta** n.» (1915) > «a **tarda** n.» (dal 1919), *Ibid.*, 16; «**tarda** vecchiezza» (1917-1919) > «**stanca** v.» (1921), *A mia zia Regina*, 4;

148Per la particolare patina linguistica di questa poesia, la cui fonte è una traduzione toscaneggiante di un mimo del poeta greco Eroda, cfr. Saba-Castellani 1981, 503-04 e Condello-Esposito 2003.

«fra me **pensando** aver venduto» (1913) > «fra me **fingendo** aver venduto» (1919) > «fra me **pensando** aver venduto» (1921), *Il caffè dei negozianti*, 7; «non **giova** a nutrir la famigliola» (1914) > «non **basta** a n. la f.» (dal 1919), *Il ciabattino*, 16; «il vento» (1915) > «un soffio» (1919) > «il vento» (1921), *Piazza Castello*, 15; «**dolce** [amico]» (1915-1919) > «**buono** [amico]» (1921), *Decembre 1914*, 26.

Da rilevare, come altrove, i casi in cui una maggiore semplicità del lessico viene bilanciata da interventi sulla sintassi, come in *Guido*, 30: «e se lo serra fra i duri ginocchi» (1913-1914) > «fa una morsa per lui dei suoi ginocchi» (dal 1919) dove cade «serra» e viene introdotto un prosastico «morsa», ma si mobilita la sintassi con un'inversione; o ancora in *Attraversando l'Appennino toscano*, 1: «Quest'oggi ancora m'è ispirato un Dio!» (1913) > «Di vagare s'allieta il viver mio» (1914) > «Di ben poco s'allieta il viver mio» (1919) > «Pur di poco s'allieta il viver mio» (1921), dove viene resa più domestica l'immagine, ma ritardando il soggetto e ricorrendo a due forme apocope; da ultimo *Il caffè dei negozianti*, 40: «tenerissima creatura sciupata» (1913) > «tu, tenerissima donna sciupata» (dal 1919), in cui cade «creatura» per «donna», placandosi il contrasto con il colloquiale «sciupata», ma in cui pure entra un «tu» in anafora col verso precedente.

Le sostituzioni precedenti, di per sé non fortissime, fanno però sistema, non solo con la scelta di alcune espressioni forti ed espressive:

«[tegole] scoperchiate» (1913) > «[tegole] fracassate» (dal 1914), *Còtalo*, 39; «ricadeva» (1913-1914-1919) > «ricascava» (1921), *Attraversando l'Appennino*, 16; «il pensiero mi gonfiava il cuore» (1913) > «al pensiero mi **batteva** il c.» (1919) > «il pensiero mi **gonfiava** il cuore» (1921), *Il caffè dei negozianti*, 2; «crepacuore» (1912-1913) > «batticuore» (1919) > «crepacuore» (1921), *Al Panopticum*, 16; «cliente» (1917) > «coscritto» (dal 1919), *A mia zia Regina*, 13;

ma anche con la serie di lemmi di forte evidenza icastica come «bestia», «ragazzaglia», «bifolco», «sculaccioni» in rima con «rovescioni», e anche volgari come «baldracche»¹⁴⁹, «fica» (ma scritto «f...» in rima con «dica»), «bordello», nonostante sia

¹⁴⁹Si ripensi alla variante «bagascia» > «prostituta» in CC, *Città vecchia*, e si vedrà già qui una spia di una poetica nuova, anche oltre alle esplicite dichiarazioni di *Dopo la giovinezza*: «Non ho nulla da

egualmente presente, ma più rara, la tendenza all'attenuazione del lessico colloquiale ed espressivo, verso termini meno forti:

«la più dipinta» (1913) > «la più discinta» (1919) > «la più dipinta» (1921), *L'osteria "All'Isoletta"*, 11; «bambino» (1913-1914) > «cino»¹⁵⁰ (1919) > «bambino» (1921), *Guido*, 16; «l'omaccione» (1915) > «il mercante» (dal 1919), *Il fanciullo fiorentino*, 11; «gli agnelli nella morte coricati» (1914) > «l'un l'altro gli agnelli **sgozzati**» (1914) > «gli agnelli nella morte **coricati**» (dal 1919), *Nel chiasso*, 5.

L'uso di termini di registro basso o colloquiale è solo un aspetto della trama intensamente polifonica di SD, nella quale la mimesi del parlato e l'uso del discorso diretto portano anche all'assunzione, assai rara in Saba, di un dialettalismo, in questo caso l'emiliano «cino» per «ragazzo», nelle rapide battute dei vv. 7-9 di *I muratori*:

«Passa il mastro: quei s'alza pian pianino, / mentre il compagno, che fa in pietra rossa / la cinta, sosta per dirmi: "Il villino» (1913) > «Passa un'ora: si leva pian pianino / alla sua calce, alla sua pietra rossa / tornato appena, mi dice: "Il villino» (1914) > «Pian piano s'alza a una chiamata: "Cino". / Il compagno, che fa di pietra rossa / la cinta, sosta per dirmi: "Il villino» (1919) > «Passa il mastro, e "Sta' su – gli dice – cino"; / mentre il compagno, che fa in pietra rossa / la cinta, sosta per dirmi: "Il villino» (1921).

Al dialettalismo si aggiunge poi, al v. 12, un proverbio: «chi va piano va sano, a Bologna» (1913) > «chi à fretta non è nato a B.» (1914) > «chi ha fretta non prospera a B.» (1919) > «chi ha fretta non è nato a B.» (1921).

L'elemento di occasionalità di queste poesie si riverbera anche nella scelta dei titoli, fortemente caratterizzati e ricchi di specificazioni¹⁵¹: *All'Isoletta* (1913) diventa

fare. Il cuore è vuoto» o di *Il patriarca*: «la vita è il peccato originale», «Felice il non nato».

150Il dialettalismo emiliano «cino» si conserva comunque in *I muratori*, 7, poesia che precede immediatamente *Guido*. Vedi oltre.

151Diversamente, ad esempio, da quanto successo per le poesie di *Nuovi versi alla Lina*, ciascuna delle quali aveva in CMO12 un proprio titolo, che è stato poi sostituito dalla numerazione progressiva. Più vicina a SD è la titolistica della prima parte di TD, in cui però, ha rilevato Magrini 1981, quei titoli assumevano una sorta di valore assoluto e archetipico. In SD, sono cinque le poesie che recano un nome di persona nel titolo: *Guido*, *A proposito di Guido*, *Còtalo* (anche se si tratta di una suggestione letteraria), *Oddone*, *A mia zia Regina*. Due hanno nomi di mestieri: *I muratori*, *Il ciabattino* (e in senso lato si potrebbe includere anche *Il patriarca*). Dieci presentano indicazioni di luogo: *L'osteria "All'Isoletta"*, *Al Panopticum*, *Lungo il Reno*, *Attraversando l'Appennino toscano*, *Caffè Tergeste*, *Il*

«*All'isoletta*» (1919) e finisce in C21 con la più ampia indicazione di *L'osteria* “*All'Isoletta*”, così come il generico *Una serata* (1912-1913-1919) diventa *Al Panopticum* (1921). Un'ulteriore indicazione di luogo è aggiunta in *La ritirata in Piazza Aldrovandi*, alla quale nel 1913 mancava il sottotitolo *A Bologna*. Altri due casi sono *Un pomeriggio* (1913-1914) che diventa *Attraversando l'Appennino* (1919) e infine *Attraversando l'Appennino toscano. Nell'estate del 1913* (1921) e *Come di te potei scordarmi?* (1915) che diventa (dal 1919) *Il fanciullo fiorentino*. Non una determinazione di luogo, ma di tempo presiede al passaggio *Congedo* (1915) > *Dicembre 1914* (1919) > *Addio mia bella, addio!* (1919, *spscr.*) > *Dicembre 1914* (1921)¹⁵². Introduce il nome proprio in *A mia zia* (1917) che diventa *A mia zia Regina* (dal 1919).

Meno significativi, ma comunque presenti, i casi in cui la determinazione si fa meno ricca. *I muratori* nel 1914 era *Il garzone muratore*, che sarebbe poi stato ridondante in C19, entro la sezione lì intitolata *Fanciulli e garzoni*; il nuovo titolo è infine mantenuto in C21 anche se la sezione non esiste più in quella forma, forse perché troppo simile a *Il garzone con la carriola*. In *Còttalo*, Saba toglie la parentesi (*Dopo un mimo d'Eroda*) (1913-1914) dal titolo e introduce però una nota: «Ho preso lo spunto di questa poesia da un Mimo di Eroda» (1919) > «Da un mimo d'Eroda» (1921). *Il germe*¹⁵³ (1919) diventa *Un uomo* (1921). Nella stessa direzione possiamo annoverare l'eliminazione del nome di Abramo in *Il patriarca* dalla quale nel 1919 il poeta cassa due versi delle versioni 1913 e 1914:

Il patriarca, 4-7

non è un agricoltore è un patriarca.

Mi rimanda il passato un mito, un
[vanto;

il vecchio agricoltore à un nome santo.

La sua forza al peccato non s'estingue;

(1913)

Il patriarca, 4-7

non è un agricoltore è un patriarca.

Mi rimanda il passato un suo richiamo,
il vecchio ch'ivi regna à nome Abramo.

La sua forza al peccato non s'estingue,

(1914)

caffè dei negozianti, Il fanciullo fiorentino, Piazza Castello.

¹⁵²Essendo l'ultima poesia prima di PG, senz'altro avrà agito la spinta di due titoli come *Primavera 1917* e *Estate 1918*.

¹⁵³Il titolo si riferisce ai vv. 4-6: «Il germe [...] giaceva di un meraviglioso fiore».

Il patriarca, 4-5

non un agricoltore è un patriarca.
La sua forza al peccato non s'estingue;

(1919-1921)

introducendo però i vv. 11-12, che nei primi testimoni mancavano: «Fin giù all'ultimo campo, per divino / volere, dato ai suoi, tolto al vicino» (dal 1919).

Gli esempi annoverati fin qui manifestano una progressiva caratterizzazione in senso narrativo, mimetico e occasionale. A controbilanciarli ci sono i numerosi passaggi da una forma standard a una più fortemente marcata, se non proprio aulica, comunque di registro letterario. Di seguito, i casi in cui Saba preferisce ricorrere a sinonimi o forme omologhe (a volte anche cambiate di segno) che comportano un innalzamento di tono:

«ma lui» (1914) > «Egli» (dal 1919), *Il garzone con la carriola*, 15; «fermare» (1913) > «placare» (dal 1919), *L'osteria "All'Isoletta"*, 1; «lotte più **vaste**» (1913) > «lotte più **estranee**» (dal 1919), *Ibid.*, 3; «malinconia» (1912-1913-1919) > «melanconia» (1921), *Al Panopticum*, 4; «errante nostalgia» – «eterna n.» (*spscr.*) (1912) > «errante n.» (dal 1913), *Ibid.*, 13; «urta e schiamazza» (1913) > «urte e s.» (dal 1919), *La ritirata in Piazza Aldrovandi*, 4; «Poi **senza ch'altri** lo rincorra» (1913) > «**Senza che alcuno** lo r.» (1914) > «**Senza che al gioco** io lo r.» (1919) > «Poi, **senza ch'altri** lo r.» (1921), *Guido*, 9; «giù del letto» (1913) > «fuor del caldo» (dal 1914), *Ibid.*, 22; «sonnacchioso» (1913) > «assonnato» (1914) > «sonnacchioso» (1919) > «assonnato» (1921), *Ibid.*, 23; «ride o schiamazza» (1913) > «ride e schiamazza» (1914) > «ride, **fa il chiasso**» – «ride, schiamazza» (1919, *alternative*) > «ride e **schiamazza**» (1921), *Ibid.*, 26; «vedo **dismagarsi** in volto / Guido» (1913) > «vedo **irradiarsi** in v. / G.» (dal 1914), *Ibid.*, 46-47; «pensiero» (1914) > «concetto» (1921), *A proposito di Guido*, 13; «lui, per tema ansante» (1913) > «lui, **con pena grande**» (1913, *spscr.*) > «lui **nudo aspettante**»¹⁵⁴ (dal 1914), *Còtalo*, 11; «nudo strillante» (1913-1914) > «n. implorante» (dal 1919), *Ibid.*, 22; «La **tavola** e lo stile» (1913-1914-1919) > «La **lavagna** e lo s.» (1921), *Ibid.*, 38; «vago fanciullo» (1914) > «**strano** f.» (1919) > «**vago** f.» (1921), *Oddone*, 6; «la gioia» (1914) > «l'orgoglio» (dal 1914), *Nostalgia*, 11; «un **ignoto** dolore» (1914) > «uno **strano** d.» (1914) > «un **ignoto**» (1921), *Ibid.*, 12; «lungo sonno» (1913) > «cupo s.» (1914) > «**lungo** s.» (1919) > «**cupo** s.» (1921), *Attraversando l'Appennino*, 16; «di prima ora» (1917) > «dall'aurora» (dal 1919), *A mia zia Regina*, 10; «**piccolo** petto» (1919) > «**gracile** p.» (1921), *Un uomo*, 5; «ha fiorito» (1919) > «è

¹⁵⁴Vedi anche «infanzia adorante» (1913) > «infanzia aspettante» (dal 1914), *Dopo la giovinezza*, 38.

rifiorito» (1921), *Ibid.*, 16; «**sacchi** di Mocca» (1913-1919) > «**il mio** Mocca» (1921), *Il caffè dei negozianti*, 8; «partire» (1913) > «spartire» (1919) > «partire» (1921), *Ibid.*, 10; «si radunano» (1913-1919) > «qui si adunano»¹⁵⁵ (1921), *Il caffè dei negozianti*, 45; «**dolce** vino / **novello**» (1915) > «vino **annoso** / si **dolce**» (1919) > «vino **annoso** / più **dolce**» (1921), *Piazza Castello*, 8-9; «schivo» (1915) > «pensoso» (dal 1919), *Ibid.*, 11; «animale sozzo» (1915) > «animal cupido» (dal 1919), *Ibid.*, 12; «vedermi» (1914-1919) > «affisarmi» (1921), *De profundis*, 5; «**triste** invecchio» (1914) > «**spoglio** invecchio» (dal 1919), *Il ciabattino*, 2; «Oh miei di» (1914) > «Tempi miei» (1914) > «Oh miei di» (1921), *Nostalgia*, 13; «in sua volata » (1919) > «trasvolando» (1921), *Lungo il Reno*, 7; «mi resti» (1915) > «rimanga» (dal 1919), *Decembre 1914*, 45.

Osservando la sintassi, la dialettica osservata si arricchisce di un altro elemento. Infatti, l'incidenza delle inversioni tende ad aumentare rispetto a TD¹⁵⁶, in particolare nella seconda parte della raccolta. Nella revisione complessiva solo alcune vengono semplificate, e quasi tutte nell'ultimo componimento, *Decembre 1914*, che, essendo un canto d'addio del soldato che va alla guerra, ha voluti accenti di poesia popolare (ma anche qualche cadenza melodrammatica). Vediamo i casi più significativi di inversioni, spesso introdotte solo in C19, e poi sciolte:

«Giunto al cancello, lo vedrò in quel tratto / volgersi» (1913) > «Giunto al cancello, lo vedrò in quel tratto / tornarmi» (1914) > «È al cancello; **di là volgersi a un tratto / lo vedrò**» (1919) > «Giunto al cancello, **lo vedrò d'un tratto / tornarmi**» (1921), *Guido*, 13-14; «**o un più di lui grosso** monello» (1913) > «od altro più g. m.» (1914) > «o un più di lui g. m.» (1919) > «od **altro più g. m.**» (1921), *Ibid.*, 27; «**basta al verso un fanciullo**, un muratore» (1913) > «**mio vicino è il garzone** muratore» (1914) > «È **a un garzone che parlo**, a un muratore» (1919) > «**parlo a lungo a un garzone**, a un muratore» (1921), *I muratori*, 3; «Quella gioia un'angoscia in me ridesta» (1915) > «La tua gioia un'angoscia **in cor mi desta**» (1919) > «La t. g. un'angoscia **in me ridesta**» (1921), *Decembre 1914*, 27; «non puoi scioglierti più» (1915) > «**lasciarmi non puoi più**» (1915) > «**non puoi scioglierti più**» (dal 1919), *Ibid.*, 30; «che l'amor

155Scompare il prefisso anche in «riappare» (1913) > «t'appare» (dal 1914), *Dopo la giovinezza*, 20, anche se qui non comporta un sensibile cambiamento di registro.

156Vedi, ad esempio, forme che ricordano il primissimo Saba: anastrofi: «come del mare sul lido romito», *Veduta di collina*, 13; «seguo d'un vecchio l'operosa traccia», *Il patriarca*, 2; «Pur di poco s'allieta il viver mio», *Attraversando l'Appennino toscano*, 2; «d'un cupo sonno ricascava al fondo», *Ibid.*, 16; «di quel gracile petto nel profondo», *Un uomo*, 5; iperbatì: «e in bei pensieri si slancia di guerra», *Dopo la giovinezza*, 28; «Il dio e la bestia in un sol corpo appaia», *I muratori*, 4; «un triste agli occhi del volgo detrito», *Ibid.*, 14; epifrasi: «di Bologna ammirato e della neve», *Oddone*, 12; «che di figlioli parlava e di guerra», *Attraversando l'Appennino toscano*, 11.

tuo è divino» (1915) > «ch'è l'amor tuo divino» (1915) > «che l'amor tuo è d.» (1915) > «che in lui tutto è d.» (1919) > «che l'amor tuo è divino» (1921), *Ibid.*, 38; «chiama, di noi più forte» (1915) > «chiede da noi la sorte» (dal 1919), *Ibid.*, 54.

Le inversioni introdotte in C19, che abbondano, come vedremo, anche in PG, risentono della riscoperta dei testi adolescenziali avvenuta intorno al 1917¹⁵⁷. Rilevanti ed evidenti sono infatti gli esempi che testimoniano della preferenza accordata a forme anche complesse di iperbato, spesso proprio a partire dal *Canzoniere* manoscritto:

«e si leva, e ripensa alla sua guerra» (1913) > «e torna coi pensieri alla sua guerra» (1914) > «e in bei pensieri si slancia di guerra» (dal 1919), *Dopo la giovinezza*, 28; «già strane occhiate per la via à raccolte» – «già in lui più d'uno sue brame à raccolte» (1913, *alternative*) > «già in lui più d'uno ha sue brame raccolte»¹⁵⁸ (dal 1914), *Còttalo*, 26; «Di vantarmi magnanimo non oso» (1914) > «Di pensarmi magnanimo non oso» (1915) > «Dir senza colpa il mio dolor non oso» (dal 1919), *Caffè Tergeste*, 10; «la mia fortuna di per di àn pagata» (1917) > «la mia fortuna, di per di, han pagata» (1919) > «di per di la mia vita hanno pagata»¹⁵⁹ (1921), *A mia zia Regina*, 14; «Forse, a scavare, troverei la fiera» (1913) > «ma celata è d'ognuno in cor la fiera» (dal 1919), *Il caffè dei negozianti*, 48.

Da vedere insieme a questi interventi sulla *dispositio* applicata all'*elocutio*, il v. 16 di *L'osteria "All'Isoletta"*: «dove a chi mi sorride anch'io ò sorriso» (1913) > «che arrochisce nei cori e infiamma il viso» (dal 1919), in cui Saba elimina il polittoto e la sintassi ascendente, per un più piano polisindeto, ma ben ripagato da una bipartizione anche lessicalmente elegante. All'opposto, una dittologia, per quanto non sinonimica né letterariamente impostata, viene eliminata in un contesto più feriale: «il mar dove d'Aprile già ti lavi!» (1913) > «il m. d. alle rive **siedi e peschi!**» (1914) > «il m. d. d'Aprile già ti lavi.» (dal 1919), *Guido*, 41.

Sempre per quanto riguarda l'ordine delle parole, sono numerosissimi (fin qui se ne è visto solo qualche caso) gli incisi e le pause, e non solo nelle tante battute di

157Castellani parla in proposito di «movimento tellurico» (Saba-Castellani 1981, XXXIX).

158Da notare «strane occhiate» > «sue brame», più esplicito, ma nello stesso tempo più elevato, meno ammiccante.

159Cfr. CLV, *Fanciulli al bagno*, 1-2: «io la tua vita / giorno per giorno posso dirti».

discorso diretto (p. es. «Laggiù dove ci son – dice – gli slavi?», *Guido*, 39), ma anche all'interno di riflessioni e meditazioni poetiche, a marcare un momento di dubbio, incertezza, approssimazione, assumendo la forma della *correctio*, come p. es. «e attendere, se mai torna, l'amore», *Dopo la giovinezza*, 12; «chè un'amicizia (seppi poi) non era», *Il primo amore*, 10. Le varianti sembrano però dirette ad attenuarne l'eccesso o la portata, (ad esempio cambiando la punteggiatura, dal trattino alla virgola):

«che immensa pace – anche la tua – à turbata» (1917) > «che molta pace – anche la tua – ho turbata» (1919) > «per quanta pace, nascendo, ho turbata» (1921), *A mia zia Regina*, 16; «fugge da me, che intento l'ò ascoltato» (1913) > «di corsa, **come venne**, se n'è andato» (1914) > «fugge da me, che intento l'ho ascoltato» (dal 1919), *Guido*, 10; «(come vado)» (1912-1913) > «fischiettando»¹⁶⁰ (1919-1921), *Al Panopticum*, 13; «È un delitto, mio caro, quest'ebbrezza» (1915) > «È un d. – non senti? – quest'e.» (1919) > «È un d., mio caro, quest'e.» (1921), *Decembre 1914*, 15, ma «ti fai dunque un trastullo?» (1915-1919) > «ti fai, sembra, trastullo» (1921), *Ibid.*, 44.

Le forme della ripetizione hanno tanta parte nella retorica di questa raccolta, e anche le varianti ce ne rendono testimonianza in diversi casi: «Ò trent'anni. Nessun tempo» (1913-1914) > «Nessun luogo, nessun tempo», *I muratori*, 1, introduce l'anadiplosi; «**non** [Non 1919] più – promette – **non** farò più, mai;» (1913-1914-1919) > «**Mai** più – promette – non farò più, **mai**» (1921), *Còttalo*, 15, privilegia l'epanadiplosi che chiude circolarmente il verso, piuttosto che la ripetizione amplificata; «Ma tu» (1917-1919) > «Tu sì» (1921), *A mia zia Regina*, 4, evidenzia l'anafora con il «tu sola» del v. 5; «appassionato, non già **come** sono / **come** te mi vedevo» (1913) > «appassionato, come te già uomo / mi vedevo, in Oriente» (1913) > «a., non qual'era e sono / come te mi v.» (1919) > «a., non **com**'ero e sono / **come** te mi v.» (1921), *Il caffè dei negozianti*, 32, valorizza l'accumulazione del «come».

Dal punto di vista della sintassi del periodo, possiamo vedere per primi i casi in cui Saba elimina una proposizione o un verbo, raggiungendo una sintassi più nominale:

¹⁶⁰Qui a cadere è anche il polittoto, invero banale, in favore di un particolare più rappresentativo: «e andassi (come vado)» > «e andassi fischiettando».

«Io vivo altrove: in un bel lido eò» (1913-1914) > «**Io vivo altrove**. In un bel lido eò» (1919) > «In un bel lido **soleggiato** eò» (1921), *Còttalo*, 1; «guizza o vola / nell'isola del mare nostro Egeo» (1913-1914) > «in mare **appena / guizza**, o tra i rami **pigola somnesso**» (1919) > «**guizza o vola** / nell'isola del mare azzurro Egeo» (1921), *Ibid.*, 5-6; «**andar sognando** per strade deserte» (1915-1919) > «**i lumi accesi** a sera su per l'erte» (1921), *Piazza Castello*, 3; «a un bene **che ciascuno ama**» (1914) > «ad opere **di buon seme**» (dal 1919), *De profundis*, 15.

Vediamo poi cadere un nesso subordinante in favore di una giustapposizione: «Io, dove giaccio, ò un sol pensiero, godo / solo **il pensier d'esser** morto» (1915) > «Io giaccio; ed ho solo un pensiero, godo / solo **un pensier, d'esser** morto, ucciso» (1919) > «Io giaccio; ed ho solo un pensiero, godo / **un pensiero: sono** morto, ucciso» (1921), *De profundis*, 10-11.

O, ancora, viene sottinteso il verbo «essere»:

«ch'è più feroce quanto è tutta interna» (1913) > «(così feroce, così *solo* interna)» (1919) > «e più feroce quanto è solo interna» (1921), *L'osteria "All'Isoletta"*, 2¹⁶¹; «ch'è antica» (1912-1913) > «antica» (dal 1919), *Al Panopticum*, 15.

All'opposto sono da considerare solo due casi, entrambi in *Al Panopticum*, dove alla paratassi viene preferita la subordinazione:

«dove à ciascuno il suo divertimento» (1912) > «dove à la folla il suo divertimento» (1913) > «**della folla, del s. d.**» (1919) > «**dove ha la folla il s. d.**» (1921), 2; «guardo a un lento / suono, muoversi immagini di cera» (1912) > «ascolto un lento / suono, o m'affisso a figure di c.» (1912, *variante*) > «**seguo** un lento / suono, **o m'affisso** a regine di c.» (1913) > «**guardo**, a un lento / suono, **animarsi** figure di cera» (1921), 5-6.

Prima di concludere questa ampia panoramica, possiamo confrontarci con due brani di testo più ampi, rimaneggiati in maniera consistente, così da poter fare qualche osservazione più approfondita. Il primo è il finale di *Nel chiasso*:

¹⁶¹Da notare, per quanto detto sopra, la caduta della parentetica.

Nel chiasso, 10-16

**Fanciulli morti in innocenza belli,
che pure ad accusarmi avevan voce,
su quel carro vedevo, in quegli agnelli;**
mentre il beccaio, **risalito** lesto
a cassetto, **se vede una affacciarsi,**
fa un turpe suono: ella al saluto, e al
risponde, poi **che vinta non vuol darsi.** [gesto]

(1914)

Nel chiasso, 10-16

S'aprì una porta: sulle spalle via
un uomo li **recò**, sozzo e feroce.
Riprese il carro vuoto la sua via;
mentre il beccaio, **risalito** lesto
a cassetto, a ogni donna che s'affacci
manda i saluti; ella ai saluti e al gesto
risponde... Poi lo vince anche nei lazzi.

(1919)

Nel chiasso, 10-16

**Fanciulli, ancora nella morte belli,
che pure ad accusarmi avevan voce,
su quel carro rivedo, in quelli agnelli;**
mentre il beccaio, **risalito** lesto
a cassetto, **se vede una affacciarsi,**
fa un turpe suono: ella al saluto, e al
risponde; **chè a lui vinta non vuol darsi.** [gesto]

(1914)

Nel chiasso, 10-16

S'aprì una porta: sulle spalle via
un uomo li portò, sozzo e feroce.
Riprese il carro vuoto la sua via;
mentre il beccaio, rimontato lesto
a cassetta, a ogni donna che s'affacci
manda i saluti; ella ai saluti e al gesto
risponde. Poi lo vince anche nei lazzi.

(1921)

A partire dal 1919, scompare l'immagine lacrimevole degli agnelli come fanciulli (si veda *en passant* l'incertezza nella grafia del dimostrativo «quegli» > «quelli»), rafforzata dal «turpe suono» del «beccaio», che finiva però per marcare troppo indirettamente la connotazione morale negativa: cade infatti, a costo della ripetizione di «saluti», il «suono» e al v. 2 compare l'eloquente dittologia «sozzo e feroce». Inoltre, anche alla figura femminile Saba conferisce un ruolo negativo, mentre prima conservava qualche ambiguità: «poi che vinta non vuol darsi» > «poi lo vince anche nei lazzi». La sintassi dei primi tre versi passa da un malcerto andamento classicheggiante con verbo ritardato, a una rapida forma paratattica. Si esce poi dal generico e colloquiale «se vede una affacciarsi» per la migliore esplicitazione «a ogni donna che s'affacci». Tra C19 e C21, interviene sui verbi: «recò» diventa «portò» e «risalito» passa a «rimontato», probabilmente per un fastidio verso l'allitterante «riSaLiTO LeSTO». Nell'ultimo verso elimina i puntini di sospensione e passa al punto fermo.

Il secondo esempio è preso dall'ultima strofa di *Il caffè del negozianti*:

Al caffè dei negozianti, 51-56

Popolo **misto di padroni e ignavi,**
e **terribili greci, e poi sensali,**
ch'anno in mano il commercio con
[l'Oriente.

Tutta povera in fine, e **buona** gente,
se non fosse la vita, **se** il bisogno
della preda **non fosse** unico vero.

(1913)

Al caffè dei negozianti, 51-56

Popolo dov'è un re per molti schiavi,
di cui vario è il potere, i più bravi,
hanno in pugno il commercio con
[l'Oriente.

Una povera in fine e **vana**
[[**brava variante**] gente,
cui la vita è lavoro, ed è il bisogno
della preda ancor sempre unico vero.

(1919)

Al caffè dei negozianti, 51-56

Popolo **misto di padroni e ignavi,**
e **terribili greci, e poi sensali,**
ch'anno in mano il commercio con
[l'Oriente.

Tutta povera **invero, e buona** gente,
se non fosse la vita è lavoro, **se** il bisogno
della preda **non fosse** unico vero.

(1913)

Il caffè dei negozianti, 51-56

Popolo dov'è un re per molti schiavi,
e astuti greci, che in sembianze ignavi,
fanno tutto il commercio con l'Oriente.
Sì, una povera infine industrie gente,
cui la vita è lavoro, e il bisogno
della preda ancor sempre unico vero.

(1921)

In questa poesia, Saba rievoca i propri sogni infantili di fortuna commerciale, diviso tra l'attrazione e la repulsione per il proprio retaggio culturale ebraico. Nell'ultima parte, manifesta la sua insofferenza verso il popolo triestino, diviso tra chi subisce e chi sa approfittarsi degli altri. I suoi sentimenti controversi si manifestano nella difficile scelta delle determinazioni: «misto di padroni e ignavi» diventa «dov'è un re per molti schiavi», mentre «ignavi» passa a caratterizzare l'apparenza proprio dei personaggi più attivi, che acquistano così ambiguità e doppiezza: «terribili greci, e poi sensali» > «di cui vario è il potere, i più bravi» > «e **astuti greci, che in sembianze ignavi**». Il sentimento negativo della vita di aggrava e conquista il popolo nella sua interezza: «Tutta **povera** in fine [invero], e **buona** gente» > «Una **povera** in fine e **vana** [**brava**] gente» > «Sì, una **povera** infine **industrie** gente»; mentre all'inizio la «gente» sembrava moralmente redimibile, anche con i due ipotetici «se non fosse», la conclusione è in tutto negativa. Qualche incertezza formale mostra il passaggio «anno in mano il commercio con l'Oriente» > «hanno in pugno il c. con l'O.» > «fanno tutto il c. con l'O.», che cerca maldestramente di risollevarne la metafora del parlato con una forma

più letteraria¹⁶².

In sintesi, questi componimenti manifestano la scissione tra le amate tematiche quotidiane, improntate a un appassionato descrittivismo, e le figure morali predeterminate dalla visione negativa dichiarata nei testi programmatici¹⁶³ (*Dopo la giovinezza, Il patriarca, Nostalgia, De profundis*). L'irrisolutezza formale si riverbera su di un lessico che si allarga in molte direzioni (colloquiale, disfemico, dialettale, ma anche aulico e letterario) aumentando il divario tra le punte estreme. Avvertiti forse come eccessivamente occasionali, questi testi subiscono dunque alcuni tentativi di nobilitazione, entro la fissità di un metro nuovo, con strumenti non solo lessicali, ma anche sintattici. Rispetto alle due raccolte precedenti, che raggiungevano l'esito di una naturalezza musicale convincente, sembra qui manifestarsi tutta l'inerzia del comporre entro schemi chiusi, facendo riemergere alcuni limiti che si riscontravano prima di CC, come una certa meccanicità nella stesura dei versi, fitti di zeppe e inversioni non necessarie. Anche la replica del gioco dei pronomi «io» - «tu»¹⁶⁴, fuori del falsetto dei *Nuovi versi alla Lina*, finisce per parere una scimmiettatura di quel dialogo cantato, poiché quelli che qui compaiono, più che personaggi con un carattere definito (a parte, forse, il bel ritratto di *Guido*), paiono piuttosto delle figurine¹⁶⁵ senza spessore. Che Saba fosse cosciente dei limiti di questa operazione lo desumiamo, ad esempio, dall'esclusione dal canone di *In morte di un fattorino telegrafico*, lacrimevole esercizio di stile basato su un articolo di cronaca riguardo a un incidente stradale¹⁶⁶, dove si leggono versi come: «dammi, per suo lenzuolo, il tricolore;», «non che di giorni, che di

162Anche a un lettore contemporaneo piuttosto partecipe come Pietro Pancrazi questo verso suonò una «improvvis[a] sciatteria[a]» (Pancrazi 1923, 86).

163Cfr. Castellani 1992, 67: «Ma proprio l'intenzione compensatoria, la funzione di medicina del vivere che questa pratica di osservazione assumeva, poteva risultare a volte in offuscamento dei personaggi rappresentati».

164Qualche dato numerico desunto da Savoca-Paino 1996: in TD, su 50 componimenti «io» ricorre 40 volte, 30 volte «me», 103 «mi», 56 «mio», 40 volte «tu», «46» te, 91 «ti», 85 «tuo»; in SD su 27 componimenti 25 volte «io», 18 «me», 45 «mi», 56 «mio», 21 volte «tu», 8 «te», 27 «ti», 21 «tuo».

165Cfr. Saba-Castellani 1981, XXXIV: «A differenza però dai fanciulli già incontrati, questi ritratti, disgiunti dallo sfondo di Trieste e sotto il peso di un significato esistenziale, tendono ad essere incarnazioni di una vitalità generica, veramente figurine da "libro di lettura"». È il poeta stesso ad avvertire i propri limiti: «Forse un'umile e nostra creatura, / che quando giacerà con i suoi padri / viva ancora in un libro di lettura?», *A proposito di Guido*, 4-6: la stessa presenza di questo componimento metapoetico manifesta il dubbio sulla riuscita e l'evidenza del testo cui si riferisce.

166La poesia è pubblicata su «La Riviera Ligure» nel dicembre 1914, ma è datata «1913»; Cfr. Saba-Castellani 1981, 526-27.

svaghi sazia / fosse l'anima tua», «povero come il popolo italiano».

2.7 Poesie scritte durante la guerra

La presenza di una pluralità di personaggi, l'inquieta e insanata solitudine, custodita come prezioso e nel contempo doloroso segnale di unicità e diversità, avvicinano PG a SD, dove questi elementi continuano a manifestarsi. Non inganni il riferimento bellico di PG, che potrebbe far pensare ad un blocco tematicamente unito vicino a VM: in realtà, le poesie sono accomunate più dagli estremi cronologici (come dice il titolo, «*durante la guerra*») che da un esclusivo riferimento all'esperienza militare, nonostante la guerra vi abbia un ruolo preminente. Durante la Prima guerra mondiale, Saba non ha combattuto, ma ha avuto solo compiti di retrovia. Questa circostanza ha generato in lui sensi di colpa, incertezze dovute alla sensazione di incapacità di essere un vero soldato («Le mie mani non sono ancora rosse / di sangue... son d'inchiostro ancora nere, / la baionetta è nel fodero ancora», *Vita di guarnigione*, 31-33) oltre che un vero poeta di guerra¹⁶⁷. Il coinvolgimento emotivo continuamente evidenziato in queste poesie ha qualcosa di artefatto, viene a mancare il calore di VM, la vena è più occasionale, estemporanea, episodica, scadendo spesso nel bozzetto, non di rado di taglio comico¹⁶⁸. Un caso esemplare è rappresentato dalla serie pubblicata su «La Riviera Ligure» nel gennaio del 1917, costituita da *L'innocente (psicologia di giovane operaio mobilitato)*, *Dopo la presa di Gorizia [I soldati che hanno preso*

167Cfr. le parole del poeta stesso in *Storia e cronistoria del Canzoniere*: «Saba non fu il poeta dell'altra guerra. I poeti dell'altra guerra furono Ungaretti, e su un alto piano (popolare) Giulio Barni» (Saba-Stara 2001, 175).

168Pinchera 1974, 62 parla di «cadenze crepuscolari». Questa raccolta ha subito nel corso degli anni una radicale riduzione: dai 44 testi di C19 (di cui però due già cassati e 18 solo nella serie di *Intermezzo quasi giapponese*) ai 24 di C21, agli 8 di C45 e successive edizioni. Secondo Saba-Castellani 1981, XXXVIII, furono almeno 55 le poesie composte in questo periodo. Sull'insoddisfazione del poeta maturo verso la sua creatura cfr. Senardi 2012, 41: «dopo l'esperienza della terza fase del *Canzoniere*, che vede il poeta, nel solco della poesia ermetica, attenuare l'inclinazione narrativa, una scrittura tanto legata a forme di racconto-bozzetto di autobiografismo greve e non filtrato, così intrisa di reperti di cronaca minuta, e così mimetica nei confronti del parlato da registrare addirittura una bestemmia [...] doveva fortemente spiacergli, spingendolo a impugnare la falce». Avranno, in più, agito ragioni di ridondanza macrotestuale, dal momento che PG (che da C45 in poi è prevalentemente composta di sonetti, mimando più che replicare l'unità tematica della precedente raccolta militare) segue VM e precede alcune (anche troppo celebri) poesie sulla Seconda guerra mondiale e la liberazione in 1944.

Gorizia], *In treno, Il soldato che va a Salonicco (psicologia di giovane contadino mobilitato), La felicità (psicologia di giovane operaio esonerato)*. Seguendo i ripensamenti di Saba intorno a questi testi, vediamo che cadono il terzo e l'ultimo, di registro quasi comico (*La felicità* è un vero e proprio epigramma, e in *In treno* è voluto l'effetto stridente tra l'aspetto infantile del soldato e la sua appartenenza alla «Seconda / compagnia lanciafiamme»), mentre degli altri tre cadono tutti i sottotitoli, che Castellani ricollega all'«interesse contemporaneo per la psicologia del combattente»¹⁶⁹, ma che qui raccontano episodi generici letti in chiave ironica.

La stessa ampiezza dello spettro di forme metriche è un segno, oltre che della distanza da VM, anche dell'incerta ricerca di una forma nuova: solo nove poesie su ventiquattro sono sonetti, che diventano dodici aggiungendo i tre sonetti usati come strofe di *Zaccaria*¹⁷⁰, quattro sono in strofe varie di endecasillabi, settenari e quinari (*La sveglia, Addio ai compagni, Vita di guarnigione, I piantoni*¹⁷¹), tre sono in terzine del tipo frequente in SD (*Dormiveglia, La cena, Il vino*), *Partendo per la zona di guerra* è in quartine di endecasillabi e settenari variamente rimate, *Nino* è in sei strofe di undici versi con vario gioco di rime alternate e baciata¹⁷², *Il mozzo* è in distici a rima baciata, mentre *Tutto il mondo* è in strofe numerate di quattro endecasillabi e un settenario con schema AABAB, simile allo schema delle tre strofe di *L'egoista*, cinque endecasillabi rimati AXABB, con X identica in ogni strofa. Questo schema è vicino a quello dei componimenti brevi ispirati all'*haiku* e al *tanka* giapponesi, rappresentati in C19 dalle diciotto poesie dell'*Intermezzo quasi giapponese*, di cui resta traccia solo in due altre brevi poesie monostrofiche: *La stazione* e *Partenza d'aeroplani*. Nonostante sia cronologicamente parte di PG, di questa raccolta esclusa da C21 parlerò nel prossimo paragrafo, in riferimento ad alcuni aspetti di CLV e AS che ad essa si avvicinano.

¹⁶⁹Saba-Castellani 1981, 510.

¹⁷⁰*Accompagnando un prigioniero, L'innocente, I soldati che hanno preso Gorizia, Il soldato che va a Salonicco, Primavera 1917, Ricordo della zona di guerra, Estate 1918, A Ugo Foscolo, Due ombre.*

¹⁷¹*I piantoni* si chiude citando un ritornello di filastrocca che ha un verso bisillabo: «“Passeggiando in un giardino, / ino, / un grazioso soldatino...”» (vv. 30-32).

¹⁷²Questi gli schemi: ABACCDEEFAF; ABACCBDEBE; ABACCBEEFBF; ABACCDDBEAE; ABACCBDDFAF; ABACCBDDDEAE. Come si vede le strofe sono composte da un terzetto con rime alternate, una coppia a rima baciata, un verso in rima, una coppia baciata e un ultimo terzetto alternato. Sinteticamente potremmo schematizzare così: XYX ZZ Y ZZ XYX; unica eccezione la quarta strofa XYX ZZ ZZ Y XYX.

Trattandosi in maggioranza di poesia di guerra, dunque relativa ad un evento cruciale della storia mondiale, al quale Saba tuttavia riconosce per sé un'appartenenza marginale (anche esplicitata: «Un soldato, lo so, non sono bravo / come voi, io da voi troppo diverso, / troppo fuori dei ranghi», *Addio ai compagni*, 3-5), il triestino è stato probabilmente indotto da una sorta di senso di responsabilità di cronaca¹⁷³ a spingere sul pedale dell'individuazione non solo dei soldati¹⁷⁴ («Picco», «Nino Tibaldi», «Guatelli», «Leschiutta», «Enrico Elia», «Zaccaria»), ma anche della loro provenienza geografica (oltre alla propria, coi consueti riferimenti a Trieste), a marcare un evento (il primo?) tutto italiano, del quale però in qualche modo non si è sentito all'altezza:

«Nato a Lucca, così come l'ulivo, / come il fiasco del Chianti eri toscano», *Addio ai compagni*, 53-54; «Vengo il giorno a Milano», *Nino*, 37, da collegare ai dialettalismi¹⁷⁵ lombardi, addirittura in rima, «*podì minga*», *Ibid.*, 40 e «*la pedana d'un soldà*», *Ibid.*, 61; «soldati italiani» (1919) > «s. veneti» (1921), *La cena*, 15; «päesello» e la voce regionale lombarda¹⁷⁶ «manzetta» in *Zaccaria*, rispettivamente 1 e 10. Da un testo rimasto fuori del canone: «nato a Venezia e sul Po comandato», *Sera d'autunno*, 7.

Inoltre, riferisce con cura la distribuzione geografica dei luoghi di servizio e

173Evidente anche nell'uso in due casi delle note esplicative a piè di pagina. *Accompagnando un prigioniero* aveva una nota al titolo solo in un manoscritto del 1915 («Il prigioniero, calzolaio di mestiere, esce col soldato di scorta a far degli acquisti: e si rimette, appena tornato in caserma, al lavoro. Questa annotazione è necessaria per chi non conosce alcune poesie precedenti»), che viene eliminata in tutti gli altri testimoni e reinserita solo in C21 al v. 10 accanto a «deschetto»: «Il prigioniero, un calzolaio, era stato da me accompagnato al paese, per comperarvi gli utensili del suo mestiere». *Due ombre* ha una nota su «Elia» del v. 13: «Enrico Elia, volontario triestino, morto sul Podgora. Per Nino, vedi a pagina 320».

174Tra i nomi propri evocati nella raccolta figurano anche amici come Giorgio Fano in *Tutto il mondo* (*Tutto il mondo* (1919) > *Tutto il mondo (Al mio amico e filosofo Giorgio Fano)* (1921)), o omaggi letterari: *A Ugo Foscolo*; «Sancio Panza», *Vita di guarnigione*, 29; «Hans Sachs», *Accompagnando un prigioniero*, 11.

175Al v. 29 di *Nino*, c'è la forma «solo che dolori» che secondo Castellani dovrebbe sembrare un milanesismo, ma finisce per suonare più come un'eco triestina (cfr. Saba-Castellani 1981, 510 e Rholfs 1969, 292-93). Resta comunque un considerevole effetto di parlato. Considerando la decisa e ampiamente tematizzata opzione per la lingua italiana letteraria, gli elementi ad essa estranei, pur quantitativamente marginali, che compaiono tra SD e PG, rappresentano un fattore importante della scelta polifonica compiuta in questo periodo. Oltre a quanto segnalato qui, sono da aggiungere il tedesco ««Wie geht's Ihnen, Colleghe?»», *Vita di guarnigione*, 15 (tradotto «Come va la vita, collega?») in nota in due testimoni del 1915 e in uno del 1916, ma non negli altri), ma anche elementi presenti in testi poi esclusi da C21: il milanese «rocchettiere» (per «ruffiano») e il latinismo comico e popolare ««Non Sursum Corda, ma sursum...spaghetti»» entrambi da *Il sigarajo della Taverna rossa*, 9 e 16; il tedesco «Draken», *In treno*, 7.

176Addirittura in corsivo in C19 (come il «*podì minga*» citato sopra in *Nino*), poi in tondo, Cfr. Saba-Castellani 1981, 513.

delle battaglie, aumentando talvolta, come testimoniano le varianti, il dettaglio:

«a Casalmaggiore», *Vita di guarnigione*, 4; «**in Carso**, a Redipuglia, a Doberdò» (1915-1916) > «**ad Ala**, a R., a D.» (dal 1919), *Ibid.*, 12; «Piazza d'Armi», *Ibid.*, 34; «prender con voi senza ritorno / la via di Trento», *Ibid.*, 80-81; «Addio Casalmaggiore», *Partendo per la zona di guerra*, 1; «non torni da monte Sabotino», *Nino*, 11; «venuto appena **dal fronte** in licenza» (1916) > «venuto appena **da** [di 1919] **Carrè** in licenza» (dal 1919), *Ibid.*, 59; «Picco è a Col di Lana», *Ibid.*, 62; «Per un **Monte** [monte 1917] **Sei Busi**, un **Monte Santo**» (1916-1917) > «Per un **Podgora**, per un **Sabotino**» (1921), *I soldati che hanno preso Gorizia*, 5; «Caporetto», *La cena*, 13; «In una zona del Carso», *Due ombre*, 1.

Qualcosa di questo atteggiamento si riverbera sull'evoluzione della titolistica, dove spesso si fa più esplicito il riferimento a termini militari. Oltre alla già notata caduta dei sottotitoli relativi alle varie «psicologie» (*Il soldato che va a Salonico (Psicologia di giovane contadino mobilitato)* (1916-1917) > *Il soldato che va a Salonico* (1921); *L'innocente (Psicologia di giovane operaio mobilitato)* (1916-1917) > *Dialogo* (1919) > *L'innocente* (1921)), si vedano anche: *Un sogno* (1915) > *La sveglia* (dal 1915); *Dopo la presa di Gorizia* (1916-1917) > *I soldati che hanno preso Gorizia* (1921); *Poesia scritta col lapis (a Marino Moretti)* (1916) > *Il piantone* (1919) > *I piantoni* (1921)¹⁷⁷; anche se un riferimento topografico cade in *Addio ai compagni di Piazza Sicilia* (1915-1916) > *Addio ai compagni* (dal 1919).

Alla ricerca di precisione nel dettaglio cronologico sono da ricollegare i titoli di *Primavera 1917* e *Estate 1918* (che si ricollegano alla ultima di SD, *Dicembre 1914*), e si possono seguire anche gli interventi su complementi, avverbi di tempo o tempi verbali:

«Stamattina» (1915) > «Così oggi» (dal 1916), *Addio ai compagni*, 8; «a mezzo il giorno» (1915-1916) > «al chiaro giorno» (1916-1918) > «a mezzo il giorno» (dal 1919),

¹⁷⁷Toglie il riferimento a Moretti anche per non suggerire alla critica indesiderate parentele crepuscolari, tanto che modifica la poesia proprio in certe sue cadenze ripetitive che sottolineavano l'omaggio: «Oggi è una noia, una noia di morte, / e l'aria è piena di nuvole basse: / una noia, ti dico, di p i a n t o n e.» (1916) > «Dove il rombo non giunge del cannone, / e l'aria è grave [piena 1919] di nuvole basse, / c'è la [una 1919] noia, la noia del piantone» (dal 1919), vv. 1-3.

Accompagnando un prigioniero, 1; «un giorno» (1915) > «è un anno» (dal 1916), *Ibid.*, 12; «sei anni» (1919) > «dieci a.» (1921), *Zaccaria*, 6; «me ancor» (1919) > «ognor» (1921), *A Ugo Foscolo*, 6; «faccio» (1915) > «ho fatti» (dal 1915), *Vita di guarnigione*, 61; «ancor» (1916-1917) > «mai» (1921), *I soldati che hanno preso Gorizia*, 10.

A questo punto occorre una precisazione. Andrea Cortellessa, nella sua antologia di poeti della Grande Guerra¹⁷⁸, ha osservato come, nonostante la presenza quasi costante di dati di realtà, come luoghi e date, nella letteratura di guerra, «la loro verità» non stia affatto nell'immediatezza cronachistica:

[...] se ogni rappresentazione formalizzata del reale è qualcosa di molto remoto dal reale stesso, le rappresentazioni *più* formalizzate (come la poesia, appunto) saranno – solo in apparenza paradossalmente – le più «oneste». Denunciando subito i propri codici e le proprie convenzioni, esibendo impudicamente le proprie «armi», la poesia si costituisce come «traduzione» intellettuale e fantastica della realtà, senza pretendere in alcun modo di essere una sua impossibile fotografia obiettiva (almeno, se non è pessima poesia).¹⁷⁹

Sulla scorta di questa premessa, possiamo intravedere tra alcune delle varianti appena osservate l'intenzione sabiana di superare la cronaca, il dato bruto e immediato, puntando piuttosto all'evidenza rappresentativa degli episodi vissuti e delle biografie dei «suoi» soldati.

Tra le varianti di *L'innocente*, a cambiare è proprio il nome del soldato, il principale strumento di individuazione: «“Io mi chiamo Mom-belli, non Monbelli”» (1919) > «“Io mi chiamo Guatelli, non Buatelli”» (1921), v. 13. Difficile dire se sia stato per accentuare l'ironia dell'equivoco generato dal fatto che, nella “battuta” precedente, l'io-personaggio l'aveva apostrofato sbagliando a pronunciare il nome, o, piuttosto, per rispettare il dato onomastico del soldato protagonista dell'episodio. Ma quale episodio? Nella prima versione, del 1917, il poeta scherzava sul soldato che mimava di «strangol[are] un che à voluto la guerra», mentre solo da C19 lo scambio di battute verte sull'equivoco generato dalla pronuncia sbagliata del cognome. Sembra così

¹⁷⁸Cfr. Cortellessa 1998, 9-14. Le pagine dedicate a Saba sono 54-56; 84-85; 251-53; 268-75; 424-26; 444-45; 464; 483.

¹⁷⁹Cortellessa 1998, 13.

che Saba renda il suo personaggio ancora più aderente all'innocenza dichiarata nel titolo.

Ai vv. 5-6 di *I soldati che hanno preso Gorizia* i soldati prendono la parola per lamentare la propria estraneità alla guerra: «Per un Monte [monte 1917] Sei Busi, un Monte Santo / muori tu, se n'hai voglia» (1916-1917) > «Per un Podgora, per un Sabotino / muori tu se n'hai voglia» (1921). Questa variante potrebbe essere motivata dal fatto che, a guerra finita, il Podgora e il Sabotino sono parsi a Saba luoghi-emblema della guerra, più del Monte Sei Busi o del Monte Santo, ma che questo sia più un espediente letterario che un dato di realtà, si evince da un dato intertestuale: i due soldati ricordati con commozione in *Due ombre*, Nino Tibaldi ed Enrico Elia, muoiono, nel racconto di Saba, l'uno sul Sabotino¹⁸⁰ (cfr. *Nino*, v. 11) e l'altro sul Podgora (cfr. *Due ombre*, nota al v. 13) e sono l'uno di estrazione sociale più bassa e richiamato alle armi, l'altro studente e volontario: forse banalizzo, ma credo che Saba abbia voluto compattare i riferimenti e così, didatticamente, mostrare come la guerra metta tutti sullo stesso piano.

In *Zaccaria*, infine, al v. 6 troviamo una variante minima («sei» > «dieci»), volta esclusivamente ad attenuare il patetismo eccessivo dell'immagine della famiglia numerosa del soldato: «sei gli dava, nel giro di sei anni, / sei fratellini» (1919) > «sei gli dava, nel giro di dieci anni, / sei fratellini» (1921).

Insomma, dobbiamo tenere presente che anche nel Saba più realistico, ci troviamo di fronte alla creazione artistica di un percorso rappresentativo e che nel conflitto tra l'esigenza diaristica e una stringente necessità formale, evidentemente, realismo e verità si muovono su diversi binari.

Proseguendo, tra gli elementi che portano ad aumentare l'effetto di realtà dell'ambientazione, ricorrono alcune varianti di lessico che rendono il linguaggio più forte, preciso e caratterizzato in senso mimetico, anche con ricorso al gergo militare:

«e la vita che fanno» (1915) > «e la vita ch'io faccio»¹⁸¹ – «e la vita che fanno» (1915,

180A riprova cfr. Saba-Castellani 1981, 510, dove Castellani riferisce che il soldato Gaetano Tibaldi (1894-1915) è morto a Zagora.

181Cfr. VM, *Nella prigionia*, 5: «Se tu sapessi la vita che faccio».

alternative) > «vita di **guarnigione**» (dal 1915), *Vita di guarnigione*, 22; «Ogni **soldato**» (1915-1916-1919) > «Quasi ogni **armato**» (1921), *Ibid.*, 41; «trincea **gelata**» (1915-1916) > «trincea **ghiacciata**» (dal 1919), *Ibid.*, 55; «più che la sera, che la prima stella, / par che il suo volto infantile mi tocchi / fino al profondo, al profondo del cuore: / fra me sorrido, e non senza [e spesso con *variante della stampa*] terrore [dolore *alternativa sul manoscritto*]» (1916) > «**coscritto**» par dicano “**cappella**” / i **compagni** che fuori escono **a crocchi**, / a **bere**, a **passaggiare** [a condolarsi 1919], a **far l’amore**: / stringe un’angoscia, un rimorso il mio cuore» (dal 1919), *Nino*, 5-8; «saltavi» (1916) > «balzavi» (dal 1916), *Ibid.*, 16; «ti **metto** alla prigione» (1916) > «ti **sgnacco** a. p.» (dal 1916), *Nino*, 19; «**Così la compagnia** / canta: e in riga è» (1919) > «**la terza compagnia** / canta, in riga» (1921), *Partendo per la zona di guerra*, 3-4.

Nella stessa direzione, occorre analizzare uno degli elementi più caratteristici della raccolta, ovvero il trattamento riservato alla mimesi immediata del parlato e della scrittura epistolare. Esemplare la lettera scritta dal soldato Zaccaria, che chiude l’omonima poesia con il celebre «“Io sono / un cuore che con quista molti quori”»¹⁸². Sempre in questa poesia, comunque, cade un’espressione colloquiale «“**Uguale** – rispose – **di prima**”» (1919) > «“**Uguale** – rispose – **ritorno**» (1921), 22, ma viene pochi versi dopo introdotta la citazione di una canzone (come già avvenuto in VM): «e del caduto la canzone intona, / che il pugnale su lui vede brandire» (1919) > «coi camerati la canzone intona: / “I miei compagni li vedo fuggire”» (1921), 27-28¹⁸³. In *Nino*, vv. 24-25, troviamo: «Eri un bravo e scrivevi [Ma parlavi 1916]: “Mamma, quando / finirà questa **vitta disperatta**”». In ogni caso, calchi mimetici degli errori di grafia come quello appena citato tendono a scomparire, forse proprio per dare maggiore risalto alle parole degli amati Nino e Zaccaria, non a caso tra i pochi componimenti conservati anche da C45. Saba toglie la citazione delle parole del soldato e i conseguenti errori nella grafia delle doppie ai vv. 10-12 di *Il soldato che va a Salonico*:

«Quando, atteso “a braccia aperte”, / quando sarai, come tu à scritto: “in seno / di **nostra** cara ed **amatta** famiglia”» (1916) > «Quando, atteso “a braccia aperte” / quando sarai (come tu à scritto) *in seno / di nostra cara ed amatta famiglia*» (1917) > «Quando atteso “a braccia aperte” / quando sarai – come tu dici – : “in seno / della **mia** cara ed **amata** famiglia”»

182Poi ripreso ancora a molti anni di distanza come autocitazione: «Ma quanti cari cuori hai conquistati!» si legge oggi al v. 14 di *Ecco, adesso tu sai*, in *Ultime cose*.

183Altrove cita un proverbio (in chiusura come in SD, *I muratori*): «chi giace giace, / chi vive si dia pace», *Vita di guarnigione*, 58-59.

(1919) > «Fa che atteso a braccia aperte / fa che tu sii, nel seno / della **tua** cara ed **amata** famiglia» (1921);

e rinuncia a riprodurre il balbettamento del fratellino, una nota di patetismo ad effetto, in *Nino*, v. 52: «sempre: “È in Austria, in trincea”» (1916) > «sempre “È in **A...a...austria**, in t...t...**trincea**» (1916) > «sempre: “È in Austria, in trincea» (1919) > «“È sempre in **Austria**, in **trincea**» (1921); sceglie però di conservare il «Buto», pronunciato da sua figlia al v. 55 di *Addio ai compagni*.

Saba lavora attorno agli elementi del registro colloquiale, giocando anche sulle piccole sfumature. Talvolta attenua espressioni proprie del parlato, come «Posso non ritornare» (1916) > «Qui non torna nessuno» (1919) > «Posso non ritornare» (1921), *Nino*, 28; talaltra, invece predilige una lezione più rasoterra: «Meglio il freddo» (1915) > «Mi fa freddo» (dal 1915), *Vita di guarnigione*, 66. Le corde toccate dalle fitte correzioni incrociano a volte cadenze canzonettistiche e scrittura epistolare popolare: «**non aver pene: / sto, di salute, bene**» (1915-1916) > «non darti pena, / fa un poco come noi, pensaci appena» (dal 1919), *Vita di guarnigione*, 48-49; «occhio ai figlioli, **bada a quell'affare**» (1915-1916) > «occhio ai figlioli, **per essi hai da campare**» (dal 1919), *Ibid.*, 52.

Ancora, possiamo vedere una variante che introduce una più carica drammatizzazione rispetto alla pacata espressione di dubbio: «Non so se un piede mi svegliò o una mano» (1918) > «“Che fai carogna?” E mi svegliò una mano» (dal 1919), *Ricordo della zona di guerra*, 9); ma anche un esempio in senso opposto, in cui, cioè, minore è il rilievo del dialogo, per lo spostamento di una rapida battuta di risposta entro l'interrogativa che lo precede (anche se non è paragonabile al precedente per forza ed evidenza): «Sei forse uno studente?” / – “E volontario?”» (1918-1919) > «Sei forse uno studente? / un volontario?”» (1921), *Due ombre*, 12.

Come si è osservato anche per SD, Saba interviene – specialmente sui verbi, ma non solo – per spostare il fuoco di azioni, percezioni o affezioni. Passa ad evidenziare un'azione piuttosto che la sua reciproca invertendo il soggetto, come in «mi siete

accanto» (1916-1917) > «vi son vicino» (1921), *I soldati che hanno preso Gorizia*, 4 e «ascoltavo» (1919-1920) > «cantava» (1921), *Tutto il mondo*, 61; oppure cambia il complemento oggetto, come in «È **l'Italia** che in te, fratello, adoro» (1916-1917-1919) > «Da me remoto, **te**, fratello, adoro» (1921), *Il soldato che va a Salonico*, 1.

Certi interventi sul lessico portano alla precisazione di alcuni passaggi, entro una dinamica che va dall'intellettuale-razionale, verso connotazioni maggiormente sentimentali, istintive. Esempari in questo senso due varianti: «**chiare** assonanze» (1919) > «**care** assonanze» (1921), *A Ugo Foscolo*, 14 e soprattutto «non **credevi** alla guerra» (1916) > «non **volevi** la guerra» (dal 1919), *Nino*, 14 e 23. Accanto a queste, in una direzione parzialmente sovrapponibile, possiamo vedere i luoghi in cui si privilegia, rispetto a un concetto concreto, uno astratto o attinente al campo morale-sentimentale, come in «del tuo **rossore** ancor sorride» (1915) > «del tuo **rancore** ancor sorride» (dal 1915), *Vita di guarnigione*, 50, in cui si passa dal sintomo alla sua causa interiore. Altri esempi di passaggi sottilmente sfumati in questo senso sono:

«– **dicevo** – ed oggi, nel pensarvi» (1916) > «(**dicevo**); ed oggi nel pensarvi» (1917) > «**pensavo**; ed oggi a ripensarvi» (1921), *I soldati che hanno preso Gorizia*, 8; «Vedi **con le tempeste** il vasto mare» (1916-1917) > «V. **la prima volta** il v. m.» (dal 1919), *Il soldato che va a Salonico*, 7¹⁸⁴; «Bevvi» (1919) > «Sognai» (1921), *Il mozzo*, 1; «scrivere **fu visto**» (1919) > «**potè** scrivere» (1921), *Zaccaria*, 41; «anche **un'attesa** sì, / anche **un'attesa** di morte» (1915-1916) > «anche **un pensiero** sì, / anche **un pensiero** di morte» (dal 1919), *Vita di guarnigione*, 71-72.

Sono quasi altrettanto numerosi gli spostamenti da un referente che potremmo dire in senso lato astratto, ad uno maggiormente concreto e sensibile, come le seguenti sostituzioni verbali: «Quant'è che vivo e **penso?**» (1919) > «Quant'è che vivo e **senso?**» (1921), *Dormiveglia*, 11; «vecchi soldati **l'un l'altro dolersi**» (1918) > «**correre** soldati **come in fuga spersi**» (dal 1919), *Ricordo della zona di guerra*, 13; oppure cambiamenti di sostantivo, come «il **cuore** come in gioventù leggero» (1919) > «il **piede** c. in g. l.» (1921), *Estate 1918*, 3; oppure «uso ad ogni distacco» (1915) > «u. ad o. **tristezza**»

184Notevole in questo esempio, come nel seguente da *Zaccaria*, la caduta dell'inversione.

(1915) > «u. ad o. **distacco**» (1916) > «u. ad o. **tristezza**» (1919) > «u. ad o. **saluto**» (1921), *Addio ai compagni*, 14, dove rispetto al sentimento viene preferito il gesto che lo causa. Va detto, a riprova del fatto che la mia è una stilizzazione di comodo, che l'introduzione di un particolare concreto può anche colorarsi di un forte sentimentalismo: «**t'incontra** per via, t'offre la buona / guancia, la **liscia** guancia di cotogno» (1916) > «**ad un bacio** per via t'offre la buona / guancia, la **vizza** guancia di cotogno» (dal 1919), *Nino*, 35-36. Ancora in *Nino*, al v. 20, possiamo vedere come il passaggio da una dittologia sostantivale ad una verbale, faccia salva, ed anzi accentui la nota affettuosa: «Poi ti parlò con dolcezza ed amore» (1916) > «Sorrise poi, ti parlò con amore» (1916-1919) > «Sorrise poi, ti ammonì con amore» (1921)¹⁸⁵.

Si possono poi considerare le varianti che, attraverso il ricorso ai pronomi o ai possessivi di prima persona, sottolineano un coinvolgimento emotivo del personaggio che dice «io»:

«dei nostri» (1915-1916) > «d'Italia» (1919) > «dei nostri» (1921), *Vita di guarnigione*, 77; «Dillo» (1916-1917) > «Dimmi» (1921), *I soldati che hanno preso Gorizia*, 9; «richiamati» (1915) > «fantaccini» (1915) > «richiamati» (1915) > «**miei** soldati» (dal 1915), *Ibid.*, 29; «Sanguineo **no, ma** grigioverde manto» (1919) > «S. **te, me** g. m.» (1921), *A Ugo Foscolo*, 5.

Anche dove cade un pronome, sembra andare nella stessa direzione: «Perduta anch'essa la mia cittadina!» (1917) > «P. anch'e. la città di Lina!» (dal 1919), *Primavera 1917*, 10, dove è paventata la perdita della città che non è più solo «città natia», come al v. 3, ma anche la città della poesia di CC e TD.

Le sensazioni contraddittorie del personaggio, tra attrazione e repulsione per la vita (p. es. «Dove al mondo m'ha messo, e ben non fece, / mia madre (e non so dir che un male sia)» (1917) > «Dove al mondo m'ha messo, e ben non fece / (ma son trent'anni e più) la madre mia» (dal 1919), *Primavera 1917*, 1-2), si riflettono sulle contraddizioni del suo pensiero. È da vedere specialmente una variante del v. 13 di *La*

¹⁸⁵Anche dove non sceglie di cambiare nettamente sfera percettiva, Saba cambia un verbo: «parlavi» (1916) > «scrivevi» (dal 1919), *Nino*, 26; «restavi» (1916-1917) > «tornavi» (1921), *I soldati che hanno preso Gorizia*, 10; o sfuma un aggettivo: «felici» (1919) > «allegri» (1921), *La cena*, 16.

cena: «“A nulla”. – E pensavo a Caporetto» (1919) > «A nulla pensavo e a Caporetto» (1921), in cui Saba sposta la battuta pronunciata dall’io-personaggio fuori dal discorso diretto, accentuandone così la portata di ambiguità, portandola cioè da un contrasto tra detto e pensato alla compresenza di due pensieri contraddittori. Di questo passaggio risente anche la sintassi che da una rapida paratassi, con pochi spostamenti, acquisisce un andamento epifrastico.

Finora ho lasciato in secondo piano il costante ricorso al solito repertorio di arcaismi, di inversioni e iperbati, che abbiamo già visto riemergere con forza nel passaggio da TD a SD, e che qui prosegue¹⁸⁶, spinto anche, come ricordato sopra, dalla coeva riscoperta dei testi dell’adolescenza¹⁸⁷, senza la quale non si spiegherebbe il sonetto *A Ugo Foscolo*, meditazione sulla guerra dedicata a uno dei modelli dell’apprendistato poetico di Saba, fitta di arcaismi e inversioni. Va segnalato che certe cadenze anticheggianti stridono qui, più che altrove, proprio per l’ampiezza del registro lessicale, che raggiunge probabilmente l’escursione più ampia di tutto C21¹⁸⁸.

186Ad esempio: «del Carso dentro l’aspre forre», *Addio ai compagni*, 18; «e alzava contro te l’esile mano», *Ibid.*, 56; «pe’ vicini / di branda eri di risa e frizzi oggetto», *Nino*, 14-15; «O gli occhi grandi che su me hai levato!», *L’innocente*, 12; «quasi un’ira mettendo in quell’amore», *I soldati che hanno preso Gorizia*, 3; «Dove il rombo non giunge del cannone», *I piantoni*, 1; «Forse nulla che amai vivo è laggiù», *Primavera 1917*, 9; «Pena alcuna ha da questo il viver mio», *Tutto il mondo*, 12; «da dolcezza indicibili cullata?», *Dormiveglia*, 6; «tutta un’aria per me di nostalgia», *La cena*, 4; «D’eccelse case in sui frontoni», *A Ugo Foscolo*, 9; «del sonno a un tratto mi svegliai piangente», *Due ombre*, 14; «poco ai campi lo vide il paesello», *Zaccaria*, 10; «fanno ai rapidi oblii te riverente», *Il vino*, 16; «pur se i corpi e i pensier strugge la guerra», *L’egoista*, 7.

187Cfr. Saba-Castellani 1981, XXXIX-XLII.

188Ecco un ampio campione: tra gli arcaismi: «chiassuolo», «istrada», «arride», «virginea gota», «aspre forre», «stanca vecchiezza», «lacrimosa», «vampa», «in arme», «mendico», «virgineo rossore», «fanciulletto», «aspra querela», «fremiti d’oro», «aghiacciava», «città natia», «sanguinoso e strano», «discerno», «m’infamo», «inoperoso», «non s’usa», «dolcezza indicibili», «angoscia affannosa», «vani ingombri della tristezza», «paese natio», «al suol protrato», «veleggiar», «sanguineo», «fraterno pianto», «lucerna», «acute pene», «nepente», «strugge», «conquidono»;

tra i termini del lessico militare «picchetto», «Maggiore», «ranghi», «camerata», «cannone», «baionetta», «sentinella», «ufficiale», «cannonate», «borghesi», «guarnigione», «bersagliere», «trincea», «fucile», «terza compagnia», «zaino», «fantaccini», «garretta», «coscritto», «cappella», «reggimenti», «sgnacco», «licenza», «rancio», «bombe», «l’Avanti», «piantone», «sergente», «Alpino»;

tra le parole colloquiali e d’uso comune (specialmente alimentari): «lumino», «scolaro», «pagnotta», «cucine», «ragù», «fiasco del Chianti», «serva», «beghe», «barba», «osteria», «belle ragazze», «inchostro», «panettiere», «deschetto», «ciabattino», «frizzi», «babbo», «guancia», «picchiarti», «cane», «arrabbiato», «Santi» (per “medagliette con immagini sacre”), «noia», «foglio protocollo», «insalata», «vino rosso», «amorosa» (per “fidanzata”), «bottiglia», «buffetto», «toscano» (“sigaro”), «pollaio», «pesce», «fango», «occhiali», «vacca», «operaio»;

da ultimo i termini disfemici e blasfemici: «o porco dio», «carogna» (a cui vanno aggiunti la donna

Per quanto riguarda il trattamento del lessico letterario a più bassa frequenza, si possono vedere per prime le occasioni in cui Saba privilegia, spesso in controtendenza rispetto a certe varianti intermedie, termini lievemente meno marcati:

«stanca / vecchiezza» (1915) > «**inferma** / vecchiezza» (1915) > «**stanca** / vecchiezza» (dal 1915), *Addio ai compagni*, 34-35; «bravi compagni» (1915) > «**prodi** compagni» (1915-1916) > «bravi compagni» (dal 1919), *Vita di guarnigione*, 13; «ne sceglie» (1915-1916) > «ne sceglie...» – «n'elige...» (1919, *alternative spscr.*) > «ne sceglie» (1921), *Ibid.*, 45; «antica empietà» (1916) > «strana ebbrietà» (dal 1919), *Nino*, 57; «pia strofetta» (1919-1920) > «poesietta» (1921), *Ricordo della zona di guerra*, 6; «lor silente» (1918-1919) > «quel dolente» (1921), *Due ombre*, 12; «cara [donna]» (1918-1919) > «bella [donna]» (1921), *Il vino*, 9; «un nepente / recavi» (1918) > «un nepente / **mescevi**» (1919) > «un nepente / recavi» (1921), *Ibid.*, 15; «Rado [...] rado» (1919) > «Non [...] non» (dal 1920), *Tutto il mondo*, 6; «qualche lume» (1919) > «la saggezza» (dal 1920), *Ibid.*, 7; «Lieto in sua cara compagnia m'infamo» (1919) > «**Per esso agli occhi del volgo m'i.**» (1920) > «**Lieto in sua cara compagnia m'i.**» (1921), *Ibid.*, 70.

Queste varianti sono da confrontare con quelle, altrettanto numerose, in cui l'opzione privilegiata è quella più equilibratamente marcata in senso letterario:

«aspre forre» (1915-1916) > «arse f.» (1919) > «aspre f.» (1921), *Addio ai compagni* 18; «ai bambini» (1915) > «ai fanciulli» (1916) > «ai **bambini**» (1916) > «al fanciullo» (1919) > «ai **fanciulli**» (1921), *ibid.*, 25; «ne **seguo i giochi, ne intendo le beghe**» (1915) > «ne **ascolto i canti, ne placo le beghe**» (1919) > «ne **intendo i lagni, ne placo le beghe**»¹⁸⁹ (1921), *Vita di guarnigione*, 14; «unica brama» (1915-1916) > «istessa b.» (1919), *Ibid.*, 43; «di te, lo **sciagurato**» (1916) > «di **chi su tutti ha amato**» (dal 1919), *Ibid.*, 54; «dicessi il giorno» (1916-1917) > «e l'ora e il giorno» (dal 1919), *L'innocente*, 2; «quando a casa io tornai, tristo» (1916) > «**quando a c. io t., stanco**» (1917) > «**ch'altri a casatornò tristo**» (1921), *I soldati che hanno preso Gorizia*, 11; «mamma» (1919) > «madre» (1921), *Zaccaria*, 24; «sulla testa» (1916) > «sulle guance» (dal 1919), *I piantoni*, 28; «dell'umano» (1919) > «non invano» (dal 1920), *Tutto il mondo*, 47; «trionfar» (1919) > «regnar» (1920) > «trionfar» (1921), *Ibid.*, 50.

Si possono fare ora alcune osservazioni in merito alle ricadute sintattiche delle

venerata come una Madonna in *La sveglia* e i versi anticlericali di *Tutto il mondo* «la più antica menzogna, la più nera / passò: nel chiaro mezzogiorno un prete»).

189Da vedere il contrasto tra «lagni», vocabolo di tradizione poetica, con il colloquiale «beghe».

variazione di contesti più ampi. Intanto, va sottolineata in PG la frequenza di un fraseggiare franto, ricco di pause, incisi e accostamenti paratattici, che sono uno degli elementi caratterizzanti della raccolta. Alcune correzioni tendono a ridurre gli incisi, come in «Così vestito, da fante italiano, / son là» (1917-1919) > «Vestito da soldato italiano, / son là» (1921), *Primavera 1917*, 4 e «Quante vite – a qual meta? – il secol spende!» (1919) > «Tante vite a qual meta, il secol spende?» (1921), *A Ugo Foscolo*, 8 (non propriamente esemplare per la retorica enfatica che caratterizza il componimento). Altre portano ad introdurne di nuovi, come in «nitida come una stampa d'antico» (1915-1916) > «come una stampa, pur nuova, d'antico» (dal 1916), *Accompagnando un prigioniero*, 2 e «la risposta che non sarà mai data?» (1916) > «poche parole, ma non dette ancora» (dal 1919), *I piantoni*, 15.

Circoscritto all'esempio che segue, è il passaggio da una forte paratassi, cadenzata, enumerativa ed anaforica su di un ritmo ternario¹⁹⁰, a una leggermente più distesa catena ipotattica (ma con un nuova anafora di «canta»):

Partendo per la zona di guerra, 8-11

Strani pensieri fa *l'anima mia*:
È un debito che si deve pagare,
una pena che si deve espiare,
una gloria che si deve acquistare.

(1919)

Partendo per la zona di guerra, 8-12

Canta l'anima mia
canta: Domani a sera
 forse saremo al fuoco.
 Se fosse tutto un gioco
 di bambini, una cosa appena vera?

(1921)

Più frequente è la riduzione delle circostanziali, a favore di proposizioni più secche, pur nel sostanziale mantenimento della paratassi, o comunque di una ipotassi mai complessa, prevalentemente di relative e finali. Nel passaggio dai primi testimoni a C19 e C21, nei versi seguenti, è rilevante la minore incidenza degli *enjambements*:

¹⁹⁰La stessa formula però resta in *L'egoista*, 4-6: «perché il turbine umano a me sia pace, / perché tanta dolcezza è in me tenace: / perché del meditare io cerchi l'agio».

Nino, 5-8

più che la sera, che la prima stella,
par che il suo volto infantile mi tocchi
fino al profondo, al profondo del cuore:
fra me sorrido, e non senza [e spesso con
variante della stampa] terrore [dolore
alternativa sul manoscritto]

(1916)

Nino, 5-8

e «coscritto» par dicano «cappella»
i compagni che fuori escono a crocchi,
a bere, a passeggiare [a condolarsi 1919],
[a far l'amore:
stringe un'angoscia, un rimorso il mio
[cuore]

(dal 1919)

Scompare la ripetizione con ampliamento «al profondo, al profondo del cuore», anche se poi al v. 8 la recupera parzialmente con l'accostamento sinonimico «un'angoscia, un rimorso», il lessico (di cui abbiamo già seguito l'evoluzione) acquista maggiore intensità semantica, la sintassi dei vv. 5-7, dapprima prolungata dal soggetto incorniciato al centro (v. 6) tra il verbo reggente e quello dipendente, si fa più legata, col verbo in un verso e il soggetto nel successivo e con le finali implicite accumulate in un *tricolon* nell'altro. Resta un periodo unico, ma si riduce il contenuto riflessivo, dal ritmo più lento, verso una maggiore concentrazione, che si evidenzia anche nel v. 6 che con l'inversione «fuori escono» prende un contraccanto in 6^a e 7^a. Passiamo all'esempio seguente:

L'innocente, 9-14

Un dì – ricordi – io dissi a te, che solo,
fieramente gestivi: «Che fai? Credi
d'aver *un qualche nemico* [“u. q. n.”
[1917] in tue mani? [! [1917]]»
Fitti, come un'accusa, in me due strani
occhi: «Sicuro [! 1917] – ài risposto –
[strangòlo
un che à voluto la guerra. [, 1917] Non
[vedi?]

(1916-1917)

L'innocente, 9-14

Un dì, ricordo, io ti diceva (e [or 1919]
[quelli
sembran già tempi lontani): «Un soldato
come te non è mai triste Buatelli
[[Monbelli 1919]].
O gli occhi grandi che su me hai levato!
«Io mi chiamo Guatelli [Mom-belli
[1919],
[non Buatelli [Monbelli 1919]].
Sicuro. Ed ogni giorno più arrabbiato.

(dal 1919)

Come prima cosa, si nota un cambiamento della scena descritta (di cui in parte ho già detto sopra). Se nelle prime versioni il pretesto dello scambio di battute era un gesto spontaneo di rabbia, nelle ultime è la battuta del poeta che sbaglia a pronunciare il nome a causare la stizzita e orgogliosa replica del soldato. Soprattutto, dal punto di vista

linguistico, è notevole la caduta della forma elevata e con inversione «fieramente gestivi», del possessivo senza articolo «in tue mani», dell'incongrua sistole d'accento «strangòlo». Scompare poi l'incidentale al v. 12 «come un'accusa», ma appare una parentetica tra il v. 9 e il v. 10. Infine da una stesura con tutti i versi inarcati tranne l'11, arriviamo a una dove solo 9 su 10 e 10 su 11 sono in *enjambements*. Un ultimo brano:

Primavera 1917, 5-8

son là, se dormo: e il sogno è lungo e
[strano.
«Or che accadrà? - chiedo all'anima mia -
qualcuno certo incontrerò per via,
vestito da soldato austriaco invece»

(1917)

Primavera 1917, 5-8

son là, in un [quel 1919] sogno
[sanguinoso e strano.
«Pare - dice la gente - che non sia
dei nostri»; e [manca 1919] ad uno fa
[cenni per via
vestito *quasi* come me, ma invece...»

(dal 1919)

Diversamente dal caso precedente, qui, eliminando la circostanziale ridondante «se dormo» e il polisindeto, porta la sintassi a una singola proposizione, da tre che erano, ma guadagna sillabe per introdurre un aggettivo “carico” come «sanguinoso» (anche se disposto entro una classica dittologia allitterante sugli *ictus* di 8^a e 10^a). Cade anche il riferimento al colloquio interiore con l'«anima» per quello più realistico con la «gente», entro una struttura questa volta tripartita. Più realistico anche il verso seguente, che da un puramente ipotetico e generico «qualcuno certo incontrerò» diventa «[la gente] ad uno fa cenni»: così si fa più efficace l'immedesimazione nel sogno. Il v. 8 viene reso più ambiguo, col passaggio dall'esplicito «vestito da soldato austriaco» all'allusivo «v. *quasi* come me» (il corsivo è dell'originale) e con l'introduzione dopo l'avversativa dei puntini sospensivi, che Saba generalmente tende a ridurre, mentre qui sono autorizzati dal contesto onirico.

Prima di passare alle ultime raccolte, occorre dare una descrizione almeno sommaria dell'evoluzione di *La sveglia*, per via della sua complessa storia testuale. Presente in due redazioni alternative già a partire dalla sua prima stesura nel 1915, i testimoni che la riportano sono addirittura otto¹⁹¹. La versione poi privilegiata e inserita

¹⁹¹Ugualmente numerosi i testimoni di *Addio ai compagni*, di cui abbiamo già preso in considerazione alcune varianti significative, e di cui vedremo ancora alcuni passi nel prossimo capitolo, ma che

nel *corpus* di C19 e C21 ha, oltre a questi due, un solo altro testimone manoscritto (Meriano). La versione alternativa ha invece cinque testimoni, tre manoscritti del 1915 (Meriano, Paratico, Fortuna) e due stampe, una su «La Riviera Ligure» e una su «La brigata», entrambe del 1916. Come già messo in rilievo da Castellani¹⁹², è difficile stabilire la reale sostanza autobiografica della poesia, dal momento che la figura femminile di cui si parla nella prima parte muta nel corso della revisione. Nella prima versione, poi ripresa per C21, la donna di un quartiere popolare di Trieste descritta nella prima strofa sembra essere la stessa della seconda strofa, e potrebbe essere Lucia Pitteri, amata nell'adolescenza e causa di un litigio con l'amico Ugo Chiesa¹⁹³, forse qui adombrato dalla figura del marito cieco e infermo. Nella versione alternativa, il poeta adolescente è invece innamorato, inizialmente, della statua di Venere presente in una nicchia del Palazzo del Lloyd di Trieste, in Piazza dell'Unità (allora Piazza Grande), e solo dopo si ricorda dell'amore per «un'altra», che sarà anche qui la Pitteri. Le differenze maggiori si riscontrano, dunque, proprio nella prima strofa. Nell'ultima strofa si palesa l'essenza onirica della poesia, con il suono della sveglia sotto le armi e lo scherzo del compagno Picco. Non riporto qui per intero entrambe le versioni, limitandomi a rimandare all'edizione critica, ma segnalo le varianti più importanti di quella poi preferita da Saba e in nota gli aspetti salienti che distinguono la versione cassata da quella poi messa a testo.

Nella prima strofa, vv. 1-15, il poeta si rivolge, nel ricordo, direttamente alla donna (in C19 tutta la strofa è tra virgolette). Nei primi quattro versi elimina un'anafora, introduce due inarcature tra i vv. 1-2 e 3-4, e al posto della ripetizione di «uscivo» del v. 4 introduce un'epifrasia «e solo»:

comunque ha un percorso meno intricato.

192Cfr. Saba-Castellani 1981, 507-08.

193È la vicenda (a cui è legata la giovanile poesia d'amore *A una stella*) raccontata da Saba in una lettera a Tullio Mogno del 14 Marzo 1949 (Saba-Marcovecchio 1983, 205-09). Cfr. Saba-Castellani 1981, 520.

Ti cercavo, o divina,
ti cercavo ogni giorno¹⁹⁴.
Dalla scuola, al ritorno
uscivo in fretta [il primo *[variante]*,
[uscivo sempre solo,

(1915)

[« 1919] Per vederti, o divina,
di lontano [a un balcone 1919] apparire,
ogni giorno, all'uscire
dalla scuola, più in fretta andavo, [*manca
la virgola 1919*] e solo;

(dal 1919)

Al v. 7, introduce un'allocuzione più diretta «Dove abitavi» (1915-1919) > «Là tu a.», mentre quelli che in C21 sono i vv. 12-15, identici alla prima versione, sono molto scorciati in C19, con una citazione dal D'Annunzio paradisiaco¹⁹⁵:

Mi sembravi – mi sembri – una Madonna:
io il tuo nome non so, tu il mio non sai.

(1919)

a te rivolsi, a te ch'oggi lo sai,
le mie prime tristezze, i primi canti¹⁹⁶;
t'avrei acceso un lumino davanti,
come a una Madonna.

(1915-1921)

Nella seconda strofa, vv. 16-37, si innalza il lessico: «risorge» (1915) > «m'arride» (dal 1919), 17; «ridente gota» (1915) > «rosata guancia» (1919) > «virginea gota» (1921), 18; «un po' la mano» (1915-1919) > «la mia m.» (1921), 19. In C19 mancano i vv. dal 22 al 27:

L'aria di quella vita mia d'allora [L'aria di quei miei pensieri d'un tempo 1915]
m'avvolgeva; [l'avvolgeva, 1915] una strana aria [, 1915] in cui godo
voci obliate [obliate 1915], sento già l'estate; [, 1915]
all'ombra compio della mia stanzetta
lente navigazioni intorno al globo.
«Taci sorella, taci, o benedetta (1915-1921)¹⁹⁷.

194Quasi identici i primi due versi della versione alternativa: «Ti guardavo, o Divina, / ti guardavo ogni giorno». I versi seguenti già modificano il racconto del ricordo: «Dove abitavi, era un palazzo adorno / di statue, il Lloyd – come non ti rammenti ? –», 3-4 (da notare anche qui l'inarcatura); e la strofa si chiude al v. 9 con l'esplicita prosopopea: «“Mio fanciullo, ai tuoi baci / risponder non potevo, ero di marmo!”».

195«Voi non mi amate ed io non vi amo.», *Poema paradisiaco, La passeggiata*, 1, poi ripresa in *Addio ai compagni*, 1: «Voi quasi m'odiavate, ed io vi amavo», cfr. Saba-Castellani 1981, 508 (ma la segnalazione è di Marcovecchio 1960).

196Nella versione alternativa si legge ai vv. 5-7: «tu in quella nicchia, tutta nuda, ai venti, / al sole, ed io che una donna, la prima / in te ammiravo, ti mandavo baci».

197Questi versi sono sostanzialmente identici ai vv. 17-21 della versione alternativa, così come i seguenti vv. 22-31 riprendono i vv. 27-36 della prima versione Meriano, che in C21 è però leggermente diversa.

Modificati invece i vv. 28-29, con l'introduzione della ripetizione di «in sogno» (già al v. 16) e l'anadiplosi del dimostrativo:

– io le diceva – muta questo amaro
in una soavità che qui mi serra:

(1915)

– dicevo in sogno – lascia questo amaro
[[quest'a. 1919],
questa soavità che a te mi serra;

(dal 1919)

Un verso viene poi introdotto dopo il v. 35, che arricchisce la penosa descrizione della figura inferma e muta del marito:

fissar qualcuno, un seduto, un infermo:
«Vieni – mi disse – mio marito è cieco!»

(1915)

fissar qualcuno, un infermo, un seduto,
in noi rivolto, senza un gesto, muto.¹⁹⁸
«Non ridi? [È nulla. 1919] – disse. – È
[mio marito cieco]»

(1919-1921)

Dell'ultima strofa, vv. 40-47, è notevole la variante dei versi di chiusura (vv. 45-47) che rende più evidente il gioco di parole, che segue il grido d'allarme del soldato Picco, che si rivela infine uno scherzo:

(Più che per celia gridava, per ripicco;
perché una sera avevo detto: «Picco,
sei consegnato?»)

(1915)

Così [Mai più 1919] per celia gridava, per
[gioco;
come [perché 1919] ogni sera io gli
[dicevo [-a 1919]: «Picco,
sei di picchetto!»]

(dal 1919)

Come si è visto, in tutta la raccolta l'intervento dell'autore è massiccio. Si può dire che i caratteri salienti sono le emersioni gergali, la narratività dei riferimenti bellici, cronologici e spaziali, oltre alla messa in evidenza dei tratti di umanità esemplare dei soldati, soldati che sono, in fondo, emblemi dell'intera gioventù («uno solo siete in tanti» si legge in *Addio ai compagni*). Eppure, proprio i tratti più sentimentali, più

198Cfr. VM, *Il prigioniero*, a, 2: «assomigliava sull'attenti muto», con lo stesso schema ritmico di 4^a 8^a.
Per il verso precedente cfr. VM, *L'osteria fuori porta*, 22: «non un poeta, ero uno sperduto [: stupido e muto]», che in un testimone del 1907 suonava: «Non un saggio, ero un umile, un sperduto».

umani sono i più esposti al rischio di scadimenti nel patetico (il «bacio» e l'«aspra querela» per il «rancio» in *Nino*, la lettera di *Zaccaria*), e a questo rischio Saba tende a reagire, ad esempio con la rinuncia alla riproduzione degli errori di grafia e del balbettamento. La vena che riesce più autentica non è quella lacrimosa, bensì, paradossalmente, quella che esprime la comunione divertita con i propri camerati¹⁹⁹, ai quali l'io-personaggio guarda con un sorridente occhio paterno, da uomo ormai maturo. Saba ricorre in queste poesie al proprio repertorio linguistico e metrico in tutta la sua ampiezza. Impressionisticamente si è tentati di dire che cerchi tutti i modi per rendersi all'altezza di un evento che riconosce epocale, ma che autobiograficamente ha una portata tutto sommato limitata. Probabilmente la disfatta militare e la morte di molti dei soldati che ha conosciuto, ha reso difficile a Saba convivere a cuor leggero col tono comico di certi componimenti, spingendolo talvolta incongruamente a incentivare quello pateticamente lamentoso di altri²⁰⁰, per poi ritornare sui propri passi. La sua diversità tra i soldati, la sua unicità tra i molti, che in VM si arricchiva di risonanze romantiche e positive, qui genera un senso di colpa, di dispersione e mancanza («A nulla pensavo e a Caporetto»).

Tra i componimenti non inclusi in C21 troviamo la stessa compresenza di poesie sorridenti come *Il trombettiere della territoriale*, *L'invasore*, *In treno* e *Intermezzo quasi giapponese*, altre che sottolineano l'amicizia con i suoi compagni, come *Sera d'autunno* e *Dalla trincea alle officine Caproni*, altre ancora dominate dallo sgomento per le morti premature, *Per la morte d'un volontario: Enrico Elia*, *Ancora Nino* e *Il coltello*. Una delle esclusioni più interessanti è quella di *Congedo*, in cui Saba riconosce esplicitamente la propria estraneità a quella guerra appena conclusa, perché non c'è pace per i suoi dissidi interiori («e meco in guerra rimaner io solo»). In chiusura di PG, viene posta invece *L'egoista*, che veicola un messaggio simile, ma cerca di ampliarlo in direzione di un possibile riscatto, offrendo alla specificità del sentire poetico, nuovamente, una possibilità di redenzione («Ma un malvagio non sono io no, né un

199Cfr. Cortellessa 1998, 424: «[in PG] È presente la morte, naturalmente, ma come allontanata in una oleografia patriottica [...]: la vera tragedia è invece costituita dalla separazione dai simboli della comunità maschile (la «camerata», i «ranghi» nei quali «in tanti», magicamente, si arriva a essere «uno solo»). È il tramonto di un'illusione di vita che l'esperienza militare, malgrado tutto, gli aveva a lungo consentito di cullare».

200Nella sezione di C45 salverà solo otto componimenti, evitando del tutto la vena comica, a favore di una replica in piccolo del dissidio io-mondo di VM.

buono. / Or sappi dunque che un poeta io sono»). Con *Congedo* si chiudeva in modo perentorio il fallito progetto di C19, con *L'egoista* si riapre la possibilità di salvaguardare la poesia, dopo le burrasche della storia, conducendoci così alle ultime raccolte, che raccontano di nuovi amori.

2.8 *Cose leggere e vaganti, L'amorosa spina, Intermezzo quasi giapponese e qualche conclusione*

C21 si chiude con due raccolte brevi (venti poesie l'una, CLV, e tredici l'altra, AS) incentrate sui fugaci amori del poeta rientrato a Trieste. Nella biografia di Saba, si tratterebbe, sia nel caso di Paolina che di Chiaretta, di due commesse della libreria antiquaria appena acquistata. CLV è stata anche edita autonomamente in una *plaque* (CLV20, dell'agosto 1920), a testimonianza dell'importanza che il poeta riconosceva a queste nuove poesie²⁰¹. Uscito dai risultati in gran parte deludenti di SD e PG²⁰², Saba ha voluto attribuire a questa nuova capacità di cantare quasi il valore di un piccolo miracolo. Anzi, l'andamento breve e cantabile avrà poi una continuazione nella prima delle raccolte successive, *Preludio e canzonette*, dove ancora di più si avvicinerà a certi modi della poesia melica settecentesca. In queste raccolte la critica ha anche riconosciuto il punto più alto dell'influenza heiniana su Saba²⁰³ e in generale un aumento dei prelievi di tessere tradizionali o meno²⁰⁴. Sia CLV che AS alternano componimenti in strofe prevalentemente endecasillabiche di varia lunghezza (medio-lunghe, ma anche distici e terzine) a quartine di endecasillabi e settenari o quinari a rima generalmente alternata (AbAb). In AS c'è anche una poesia in tre distici di ottonari a rima baciata.

CLV è caratterizzata dall'alternanza di due figure femminili entrambe «leggere e

201Cfr. Saba-Castellani 1981, LI-LII, ma soprattutto il saggio Castellani 1992 che accompagna la riedizione Saba-Castellani 1992.

202Quelli che Debenedetti chiama «torbidi sgorghi di una volontà poetica ancora indifferenziata» (Debenedetti 1999a, 217). Castellani 1992, 65-72, sottolinea comunque gli elementi di continuità tra SD, specialmente la progettata serie *Fanciulli e garzoni*, e CLV.

203Saba lesse Heine nella versione del *Canzoniere* di Bernardino Zendrini (l'edizione è quasi certamente Sesto S. Giovanni, Madella, 1911), cfr. Saba-Muscetta 1963, XXII; Caccia 1967, 161 e 379; Saba-Castellani 1981, LII e 564.

204Cfr. Saba-Castellani 1981, LII-LIII e Girardi 2001b, 99-102.

vaganti»: una è la figlia Linuccia, l'altra è Paolina, la giovanissima ragazza «fatta di cose le più aeree e insieme / le più terrene» (*Paolina*, b). In questo ardito accostamento, Antonio Pinchera ha visto «un desiderio intenso di innocenza e candore»²⁰⁵. Secondo una recente lettura di Alessandro Cinquegrani, la compresenza di figlia e amante manifesterebbe la «dicotomia tra l'istituzione della famiglia e la libertà di un amore ancillare», ovvero, in continuità con una divisione già di TD, «la figlia rappresenta il controcanto alla libertà, rappresenta la casa, la famiglia, tutto quanto cioè era già prima impersonato dalla Lina alternativa a Carmen»²⁰⁶. La lettura è tematicamente suggestiva, ma stride in parte con l'evidente unità tonale della raccolta, ottenuta con il sorprendente amalgama tra le poesie per la figlia e quelle per la giovane amante, che sembrano manifestare gli stessi segni di evasione e leggerezza offerti allo sguardo dell'uomo maturo che «le cose am[a] quali esse sono».

Sembrerebbe più esplicito il significato di AS: «se Paolina era il sogno magico, Chiaretta è la passione»²⁰⁷, ovvero l'evasione giocosa e leggera diventa una nuova e più trascinante tentazione erotica, passionale, capricciosa, improntata alla carnalità e non più alla pedagogia protettiva e un po' torbida di CLV²⁰⁸. Il legame tra Eros e Thanatos, pronunciato sommessamente in CLV²⁰⁹, è qui chiaramente esplicitato nel trapasso tra la 12^a poesia, che racconta la «sovrumana dolcezza» di un amplesso «che [...] farà i begli occhi chiudere / come la morte», e *In riva al mare*, che conclude AS (e C21) sul rimorso d'aver preferito una passione illusoria alla morte²¹⁰.

Prima di affrontare le varianti di questi testi vorrei però trattare brevemente della

205Pinchera 1974, 64. Cfr. anche *Ivi*, 66: «Un desiderio di innocenza e una nostalgia dell'infanzia (l'infanzia del poeta e del mondo) traspaiono dalla gran sete di azzurro. L'azzurro pienamente adesso si rivela colore guida di Saba, carico di "virtù catartiche", il simbolo di un'intatta purezza».

206Cinquegrani 2007, 182. Legata all'immaginario di Carmen è sicuramente, in AS, Chiaretta, che veste uno «sciale» e addirittura, in un componimento presente nei manoscritti del 1920 e poi escluso era chiamata, tra gli altri soprannomi, «coniglia», proprio come Lina in *A mia moglie*. Vedi l'approfondimento nel prossimo capitolo.

207Raimondi 1974, 55.

208Cfr. Caccia 1967, 162: «Saba scrive la sua prima raccolta quasi per gioco, con un sentimento lieve e adorante, al più a volte con una sorridente malizia: e compone *Cose leggere e vaganti*; ma poi comincia ad esser preso nel gioco d'amore, si fa sensuale, impetuoso, con profonde venature di passione: nasce l'*Amorosa spina*».

209Ad esempio in *A una signora*, *L'incontro* e *L'ultimo amore*. Cfr. Castellani 1992, 72-73.

210Senardi 2012, 79 avanza qualche perplessità sull'evidenza troppo didascalica di questo passaggio.

serie posta al centro di PG in C19²¹¹, con il titolo di *Intermezzo quasi giapponese*, costituita da diciotto poesie brevi, di cui in C21 si salva solo *Partenza d'aeroplani*. Scritte, secondo la ricostruzione di Castellani, tra l'autunno del 1916 e la primavera del 1917²¹², queste poesie traggono ispirazione dalla lettura delle *Note di Samisen*²¹³, un'antologia di poesie giapponesi curata da Mario Chini. La copia posseduta dal poeta, inviata a Lina mentre è ricoverata in sanatorio nel 1916, è piuttosto interessante: tra le postille vi sono segnalazioni dei testi migliori, note di lettura e anche varianti alle traduzioni, oltre alla prima versione di *Pioggia*, primo testo della serie²¹⁴. Nella stesura del sonetto *A Ugo Foscolo*, di un anacronismo quasi paradossale, è da vedere oltre alla coeva riscoperta dei testi adolescenziali di cui ho detto sopra (si ricordi la pubblicazione di *Le mie prime poesie* su «La Brigata» del 1917), anche il riflesso di questi testi di «sapiente ingenuità» (Castellani). Il metro dei testi «giapponesi», sempre incluso tra i tre e i cinque versi, prevalentemente endecasillabi, ma con alcuni settenari all'inizio o alla fine, è giocato sulla libera alternanza di due rime (raramente tre)²¹⁵. Si tratta di una rivisitazione del metro delle *Note di Samisen* – che più che letterali traduzioni sono, come dice lo stesso sottotitolo «variazioni» – composto da cinque endecasillabi su due rime a schema AABAB, mai però utilizzato in questo modo da Saba, ma sempre modificato, come sottolinea Terzoli²¹⁶.

Un altro dei motivi che hanno portato all'esclusione di questi testi, più che nella loro ingenuità epigrammatica, si può rintracciare, forse, nella volontà di limitare in PG

211La sezione s'intitolava *Nuovi versi militari, Intermezzo quasi giapponese, Tutto il mondo – Ultime poesie (1915-1919)*.

212Saba informa Aldo Fortuna di averle terminate (dandogli anche molto rilievo: «io credo che esse sono il mio testamento artistico») nell'aprile del 1917. Cfr. Saba-Stara 1988, 1020 e Saba-Castellani 1981, 529. La prima pubblicazione dei testi inclusi in C19 è Saba-Castellani 1973. Su questi testi Saba è poi tornato nuovamente dopo C21, e oggi è disponibile l'edizione critica, curata da Maria Antonietta Terzoli (con riproduzione fotografica) di un manoscritto datato «Estate 1927», spedito nel settembre del 1928 a Enrico Terracini, diplomatico genovese amico di Saba e Sbarbaro, che reca non diciotto testi, ma ventiquattro (Saba-Terzoli 2007).

213Cfr. Chini 1915.

214Cfr. Saba-Castellani 1981, LXXVIII-LXXIX.

215Talvolta si tratta di assonanze, come «compagno» : «ramo» (*Vicino di branda*), quasi-rime, come «scemo» : «almeno» : «estremo» (*Invito alla temperanza*); «zoppo» : «fagotto» (*Millenovecentodiciassette*), rime ipermetre di tronca con piana, come «abbaglia» : «battaglia» : «felicità» (*D'un vecchio artista*, ma in *Pioggia* c'è una rima «fa» : «felicità»). L'unico caso di rima completamente irrelata entro il componimento, «Signore» al v.5 di *Il mendico*, rima in realtà con «dolore» e «fiore» dai vv. 1 e 3 della seguente *D'un vecchio artista*.

216Sulla metrica, la storia editoriale e compositiva cfr. Saba-Terzoli 2007, pp. 88-109.

la portata di queste misure brevi e quasi giocose, per riservare loro ampio spazio entro la cantabile poesia erotica successiva, rafforzando con uno stacco formale evidente il passaggio tra una disperazione non così serena e il dolore della guerra, e uno stile e dei temi nuovi (o meglio antichi e nuovi come l'amore). In questa prospettiva va notato che il metro delle quindici strofe di *Tutto il mondo* (PG) è quasi identico a quello delle variazioni del Chini, se non per il fatto che il terzo verso è un settenario (schema AAbAB). Inoltre *Tutto il mondo*, parlando di un poeta svogliato che si riposa sull'erba guardando gli animali e i fanciulli, mostra un'evidente contiguità con l'aria e i motivi dell'*Intermezzo quasi giapponese*, pur essendo scritta, molto probabilmente solo nell'estate del 1918. Saba avrà sentito la compresenza delle due come eccessiva e ridondante, scegliendo, per non esagerare, solo la più recente poesia dedicata all'amico Giorgio Fano, a scapito della serie. Dunque il passaggio tra SD, PG e CLV è stato graduale, evidentemente, e, anzi, anche guidato da una certa moda della poesia giapponese²¹⁷ che si diffondeva in quegli anni in Italia. Saba, orgoglioso ma anche perfettamente cosciente del proprio progetto, avrà preferito che risaltasse maggiormente la scaturigine biografica «onesta» di CLV e AS, piuttosto che una suggestione letteraria, per di più estranea al «filo d'oro»²¹⁸. L'aspetto comunque più rilevante per il mio studio è l'ampia ripresa di tessere lessicali e tematiche dell'*Intermezzo* entro le due raccolte successive a PG. Altre osservazioni sul recupero di sintagmi e temi da poesie o varianti cassate farò nel prossimo capitolo, ma preferisco anticipare qui quelle relative all'*Intermezzo* per l'importanza che mi pare rivestano nella nascita di CLV e AS.

Ovviamente, sono presenti richiami ad altri testi di PG, che inquadravano la serie entro il contesto bellico²¹⁹, come per esempio: «carcerato alla vita militare», *Dedica*, 1; anche solo per i titoli *Per la morte d'un soldato porta ordini* e *Millenovecentodiciassette*; il poco usato «tedio» che ricorre sia in *Dedica*, 2 che in PG,

217Maria Antonietta Terzoli ricorda, oltre alla già citata antologia di Chini anche *Letteratura e cretomazia giapponese*, curato da Pacifico Arcangeli per la Hoepli nel 1915 (cfr. Saba-Terzoli 2007, 96-97).

218Cfr. Saba-Castellani 1981, 529.

219Cortellessa ha sottolineato la continuità di questi testi con la poesia bellica di Saba, leggendo tutta PG come una «parentesi», legata al suo servizio di retrovia: «Se la guerra è per lui tutta una pausa forzata, allora il componimento dedicato – sin dal titolo: *Intermezzo* – proprio alla condizione assorta della “parentesi” entro le tempeste d'acciaio, risulta essere uno dei più singolari della sua opera» (Cortellessa 1998, 252).

Vita di guarnigione, 37 (e poi anche in CLV, *Sopra un ritratto di me bambino*, 8). Un esplicito legame tra il Giappone e i soldati sul Carso è in *Invito alla temperanza* («Quei che han vinta la guerra a Porto Arturo / (un giorno tu, per meraviglia scemo) / li hai veduti con noi sul Carso duro», 1-3). Ancora, la lirica di chiusura, *Viaggio al Giappone*, non può che spiegare come un sogno (come nel finale di *La sveglia*) questa improvvisa fioritura di liriche nipponiche («Due passi, e al luogo amato / parmi d'essere. E c'ero infatti. Aveva / d'esser lungi sognato», 3-5).

Più interessanti sono gli anticipi dei testi immediatamente successivi. Intanto le figure di volatili²²⁰: l'«uccelletto sul ramo» (*Vicino di branda*, 4) che anticipa la metafora che Saba userà per il cuore di Chiaretta in AS, 1^a, 14²²¹ e in «un'uccella sul più alto ramo» di AS 4^a, 17; il «merlo» dell'omonima poesia «nero nero / col becco giallo» che sembra lo stesso «merlo [...] col palato e il becco d'oro» della *Favoletta alla mia bambina* che apre CLV. La paura della felicità che emerge dalla quartina *Paura* «“Veramente potresti esser felice”. / Lo potrei, ma non oso» (vv. 3-4) anticipa senz'altro, in CLV, *L'ultimo amore*, 1 («Che mi vorrebbe ad esser felice?») e *Mezzogiorno d'inverno*, 1-3 («In quel momento ch'ero già felice / (Dio mi perdoni la parola grande / e tremenda)»). *Il mendico*, con la figura del povero che ebbe una schiava che «Tutto il giorno su lui stesso agitava / il ventaglio, e diceva anche: “Va bene / così, mio Signore» (vv. 3-5) anticipa il sogno erotico e sadico «in un clima da Mille e una notte»²²² che emerge in *La schiava* di CLV. La stessa immagine dell'offerta floreale su cui inizia la sezione in *Dedica*, 5 («Ne fo un mazzo per te, per la tua festa») è poi confluita in AS, 8^a, 9 («Regalarti dovrei, Chiara, una rosa»), oltre che in una poesia di AS, la 5^a, eliminata poi dal canone («Del mio fallo ad emenda e a dirti cara / ti offersi un odoroso mazzolino», 4-5), poesia, tra l'altro, metricamente affine a quelle dell'*Intermezzo* (dieci endecasillabi con schema ABACB CDEED). Il paragone della fanciulla con le nubi «che si fanno e disfanno in chiaro cielo» di *Ritratto della mia*

220Non posso occuparmi qui degli interessanti legami sotterranei tra questi animali e i loro simili delle raccolte senili *Uccelli* (1948) e *Quasi un racconto* (1951), che esulano dal mio ambito cronologico. Do solo un esempio microscopico, la terzina *Al lettore* che apre *Quasi un racconto*: «Se leggi questi versi e se in profondo / senti che belli non sono, son v e r i, / ci trovi un canarino e TUTTO IL MONDO» (spazieggiato e maiuscoletto nell'originale).

221Introdotto per altro solo in un secondo momento, solo quando il progetto di C19 è definitivamente abortito: «uccellino» (1920) > «uccelletto» (1921).

222Cinquemani 2007, 183.

bambina, 11-12, lo ritroviamo anche in *Fulvietto* (poesia che non è inclusa nell'*Intermezzo* di C19 ma risente di quel clima) il cui v. 2 è identico a quello appena citato (la poesia, probabilmente di quest'epoca, è attestata però solo dal 1932). A dire il vero, quella della nuvoletta è una figura topica del primissimo Saba, da *Ammonizione a Lettera ad un amico pianista*, come vedremo meglio più avanti, e ripresa già in PG, *Ricordo della zona di guerra*, così come ricorrente è l'immagine dei bambini che giocano separati dalle bambine, che ritroviamo qui in *Guardando i fanciulli giocare*, ma era già apparsa in *Intorno ad una cappella chiusa* di P11, per scomparire nelle versioni successive di quella poesia, riemergendo infine in TD, *Sul prato*. Per altro, l'immagine dello sguardo verso i fanciulli che nuotano è il tema di *Fanciulli al bagno*: solo uno dei casi di riemersione in queste poesie di motivi del mondo infantile, legati anch'essi alla riscoperta delle poesie adolescenziali.

Anche la metrica ci dice qualcosa dello stretto legame tra PG, l'*Intermezzo quasi giapponese*, la rilettura di quelle che poi comporranno PA e la genesi di CLV e AS. Ad esempio la quartina di endecasillabi e settenari AbAb di *Cocomero* è la stessa poi usata in CLV, in *A una signora*, *Favoletta* [Tu sei la nuvoletta...], *L'addio*, *I poeti*, *Favoletta* [Con larghi giri...], *Tenerezze*, e in AS 2^a. Lo stesso schema era stato usato prima solo in PA, *Lettera ad un amico pianista*, non a caso una delle poesie pubblicate nel 1917, e in SD, *Dicembre 1914*. Il *Commiato* di CLV è una terzina rimata ABA proprio come PG, *Partenza d'aeroplani*, ma anche come *Millenovecentodiciassette*, *Il buon guerriero* e *La campana*. Si confronti la prima strofa, una terzina, di CLV, *La mia fanciulla*:

La mia fanciulla snella e polposetta
è come un arboscello con le poma;
una ne mangi ed un'altra ti alletta;

con *Il buon guerriero*:

Dove corre il mio cane, che sì ratto
non andrebbe se amor là lo chiamasse?
Gonfio ha veduto e teso ad arco un gatto.

Oltre allo stesso schema, che in soli tre versi potrebbe voler dire poco, sono da vedere il medesimo ricorso ad arcaismi in punta di verso («poma», «ratto»²²³) e la tendenza a chiudere la terzina con un andamento bipartito. Inoltre, lo stesso tono direi favolistico dell'interrogativa retorica ritroveremo, ad esempio, in AS, 3^a, 5-6: «O qual mai castigo ha avuto? / Nulla. Un bacio ha ricevuto».

Un altro elemento da considerare è la continuità nell'uso della rima baciata tronca. Si vedano: «fa un lungo chiacchiericcio, un ci ci ci; / che non lo fa così / l'uccelletto sul ramo» (*Vicino di branda*, 2-3) e «Ma non nel cuore tu lo accogli, ahimè / sol l'omaggio a te piace; / che su tutte le cose tu di questa / godi: che molti soffrano per te; / e quanti più ne sono e meglio è» (AS, 5^a, 7-11).

Possiamo ora passare in rassegna le varianti di CLV, che sono numerose e interessanti, nonostante la distanza tra la prima stesura e la pubblicazione di C21 sia contenuta, e anzi, il testo definitivo sia quasi sempre già assestato in CLV20. Per lo più si tratta di adattamenti circostanziati, limitati a singoli termini. Castellani ha visto in questi interventi «un lavorio di ritocchi e perfezionamenti che mirano ad un registro colloquiale, ma nello stesso tempo sempre un poco al di sopra del parlato»²²⁴.

I primi esempi che prendo in considerazione ci mettono immediatamente al centro della peculiarità di CLV: la presenza di una sensualità giocosa, innocente e divertita, ritmata da numerosi diminutivi e vezzeggiativi²²⁵. Solo in un caso Saba elimina un diminutivo, e lo fa per privilegiare una ripetizione, altro tratto tipico di CLV²²⁶: «mia bambina» (1919) > «fanciulletta» (1919) > «mia bambina» (dal 1920), *Ritratto della mia bambina*, 7 (il sintagma è nel titolo e al v. 1²²⁷). Sono invece tre i casi in cui ne introduce, e sono notevoli specialmente gli ultimi due, dove è proprio il

223Lessema che ricorre poi al v. 14 di AS, 11^a, «ratte» in rima con «malefatte».

224Saba-Castellani 1981, LI.

225Cfr. Girardi 2001b.

226Cfr. Senardi 2012, 78. Oltre ai frequenti casi di ripetizione a distanza, spesso tra un componimento e l'altro, si riscontano raddoppiamenti (p. es. «da sé ritorna, se torna, il tuo bene», *Favoletta alla mia bambina*, 2; «i bei colori, / i più divini colori», *Paolina*, b, 16-17; «Un palloncino invece, / un turchino vagante palloncino», *Mezzogiorno d'inverno*, 6-7) e rime identiche («d'oro» : «d'oro», *Favoletta alla mia bambina*, 3-4; «invano» : «invano», *Ibid.*, 15-16; «mano» : «mano», *Dopo un mese*, 5-6), da avvicinare, comunque, all'ampia incidenza delle rime categoriale e desinenziali, altrove generalmente evitate (cfr. Brugnolo, 1995, 528).

227Da notare che privilegia la terminazione in -ina che fa eco con gli altri diminutivi. Vedi sotto.

diminutivo il tramite della sensualità esplicita (e sorprendente):

«fra il babbo e la mamma» (1919) > «nel tuo **letticiolo**» (dal 1919), *Favoletta*, 7; «Ed era il tuo culetto come un rosso» (1920) > «Spuntar vedevo ad ogni colpo [in mezzo al bianco *spscr.*] un rosso» (1919) > «Ed era il tuo **culetto** come un rosso» (dal 1920), *Tenerezze*, 11²²⁸; «E non aveva che la giovanezza» (1919) > «E non a. che la **passeretta**» (dal 1920), *Forse un giorno diranno*, 14.

Così gli elementi più prosastici, anche attinenti alla sfera del sesso, vengono attenuati entro una lingua musicale. Sintomatico il caso del titolo di *Tenerezze*, che in CLV20 è *La poesia delle sculacciate*²²⁹ e poi torna al titolo che aveva già nel manoscritto Mazzolà del 1919: «sculacciate» è quindi meno ammissibile di «culetto». O meglio, a causare la caduta non è l'esplicitezza del contenuto, ma il sospetto che possa eccedere nell'ammiccamento torbido: è quanto avviene anche al referente sessuale di *La mia fanciulla*, 7, che viene dosato giusto sotto un tono troppo allusivo: «certa proibita cosa» – «qualche celata c.» – «qualche vietata c.» (1919, *varianti su ritagli incollati*) > «qualche proibita c.» (1920) > «qualche vietata c.» (1920) > «qualche proibita c.» (dal 1920). Ancora in un caso il vezzeggiativo tampona un elemento prosastico: «in fondo al letto / nascondevo un tesoro» – «e di vermetti / nascondevo un t.» (1919, *varianti su ritagli incollati*) > «e di **vermetti** / io tenevo un t.» (dal 1920), *Favoletta alla mia bambina*, 5-6. Proprio perché gli elementi più prosastici sono rintuzzati tenendo il discorso sul filo della leggerezza, Saba esclude un pesante avverbio in -mente²³⁰: «specialmente» (1919) > «più di prima» (dal 1919), *Fanciulli al bagno*, 3.

In diverse occasioni predilige un termine più comune rispetto ad uno più sostenuto, verso un lessico semplice, ad alta frequenza, scelto entro il vocabolario comune di un linguaggio sempre comunicativo, spesso privilegiando le ripetizioni:

228Questa poesia è stata, secondo Castellani, rimaneggiata ed inserita nel libretto Mazzolà, datato 1919 nel colophon, solo dopo la stesura che ne resta nel manoscritto Paratico. Per questo il testimone indicato con 1919 (sarebbe Mazzolà) è indicato come posteriore al primo datato 1920.

229Secondo Castellani poteva ricordare certi titoli di Moretti (*Poesia con la data, Poesia non finita*), e viene cambiato come era avvenuto per PG, *Poesia scritta col lapis* (cfr. Saba-Castellani 1981, LII).

230L'unico altro caso è «regalmente» al v. 7 di *A una signora*, per il quale vedi oltre.

«fido amico» (1919-1920) > «caro a.»²³¹ (1921), *Favoletta alla mia bambina*, 9; «e arreca» (1919) > «ed offre» (dal 1919), *Fanciulli al bagno*, 4; «Nel chiaro giorno» (1919) > «Tu nel mattino» (1919-1920) > «Di buon mattino» (1921), *Ibid.*, 7; «ardisce appressarvi» (1919) > «in mezzo ci passa» (dal 1919), *Ibid.*, 13; «sbigottita» (1919) > «impaurita» (dal 1919), *L'incontro*, 9; «figurata nave» (1919) > «simulata n.» (1919) > «figurata n.» (1920) > «simulata n.» (1921), *Sopra un ritratto di me bambino*, 3; «bambino» (1919-1920) > «fanciullo» (1921), *Ibid.*, 7²³²; «fallo» (1919) > «colpa» (dal 1920), *Dopo un mese*, 24; «adorati / caffèucci» (1919-1920) > «beati /c.» (dal 1920), *I poeti*, 8-9; «l'aereo» – «il suo bene» (1919, *alternative*) > «il suo bene» (dal 1920), *Mezzogiorno d'inverno*, 21.

Reagisce però all'eccesso di occorrenze dell'aggettivo «dolce», pur sostituendolo con termini altrettanto comuni:

«dolce chioma» (1919-1920) > «grande c.» (dal 1920), *La mia fanciulla*, 11; «dolce gioia» – «breve g.» (1919, *varianti*) > «breve g.» (dal 1920), *Mezzogiorno d'inverno*, 4; «dolce [amico]» (1919) > «caro [amico]» (dal 1919), *Fanciulli al bagno*, 6.

Elimina un arcaismo morfologico, come la forma di passato remoto «cessar»: «cessar lamenti e gridi» (1920) > «cessavi e pianti e g.» (dal 1920) (*Teneresse*, 13) e altri elementi impostati ed enfatici:

«Ahi, che implorante» (1920) > «Nuda i.» (dal 1920), *Teneresse*, 5²³³; «la patria» (1919) > «Trieste» (dal 1920), *Forse un giorno diranno*, 13; «amor mio» (1919) > «amore» (dal 1920), *Dopo un mese*, 8.

Nell'ambito della riproduzione diretta del parlato, rende più efficace la domanda rivoltagli dalla figlia in *Ritratto della mia bambina*, 4: «portami con te» (1919) > «voglio uscir con te» (1919) > «portami con te» (1920) > «mi porti con te?» (dal 1920). All'inverso, ma credo per le stesse ragioni, toglie la poco realistica battuta da melodramma di Paolina (l'unica battuta che le rimane è ora il suo nome in *Paolina*, b, 9), oltre a sanare lo sbilanciamento tra alto e basso cambiando il troppo colloquiale «ti

231 Anche qui predilige la ripetizione, «caro» è anche al v. 16, «caro nome».

232 Lo chiama «fanciuletto» al v. 1, nonostante ci sia «bambino» nel titolo.

233 L'aggettivo «nuda» viene recuperato modificando il v. 3: «nuda t'avevo innanzi a me distesa» (1920) > «t'avevo in sogno sui [fra i 1920] ginocchi presa» (dal 1920).

davo»²³⁴ in «non posavo» in *Tenerezze*, 9-10: «Come a ogni colpo imploravi: “**Or non posso / più!**” Ma **ti davvo** ancora;» (1920) > «Or come alle tue lacrime **commosso**, / di’ [io 1920], **non posavo** ancora?» (dal 1920). In un’altra occasione, tenta la corda più colloquiale: «Via, non dirmi / di no» (1919-1920) > «Via, non farmi / di no» (dal 1920), *La schiava*, 2-3.

Ci sono occorrenze, meno numerose, in cui per singoli elementi innalza leggermente il registro, ma sempre entro una composta medietà:

«**tristi** / cure» (1919) > «**vane** / cure» (dal 1920), *L’incontro*, 3; «divina creatura» (1919) > «**novella** creatura» (1919) > «**divina** creatura» (1921), *Ibid.*, 11; «**di raro** e di furto» (1919-1920) > «**di rado** e di f.» (dal 1920), *L’ultimo amore*, 8; «nel mondo» (1919-1920) > «tra i vivi» (1921), *Ibid.*, 18; «lagnarmi» (1919) > «accorarmi» (dal 1920), *L’addio*, 2; «t’ho rivista» (1919) > «t’ho veduta»²³⁵ (dal 1920), *Dopo un mese*, 1; «son io forse un **garzone**» (1919) > «s. io f. un **acerbo**» (dal 1920), *Ibid.*, 19; «le **più antiche** cose» (1919) > «le **divine** c.» (dal 1920), *Mezzogiorno d’inverno*, 14; «**sulla terra** piomba» (1919-1920) > «**alla campagna** p.»²³⁶ (dal 1920), *Favoletta* [Con larghi giri...], 1; «la mia Paolina» (1919) > «la Pöolina» (dal 1920), *Forse un giorno diranno*, 11; «per quanto ricordo, in nulla» (1919) > «per quanto ricordi, poco» (dal 1920), *Ibid.*, 12.

Talvolta l’elezione di un lessema appena più accusato in senso aulico porta con sé l’attenuazione di una disposizione classica del materiale verbale: vedi la caduta di un’epifrasi, che passa per un cambiamento di connotazione poi rifiutato, e termina in una dittologia aggettivale più piana: «se **gallina** v’adocchia **o colomba**» (1919) > «e dell’**imbelle misera** c.» (1920) > «e di **gemente misera** c.» (dal 1920), *Favoletta*, 3. Un caso simile comporta l’introduzione di «t’assidi», ma il venir meno di un *trycolon* e l’attenuazione dell’*enjambement*: «che con tanta dolcezza **un bimbo al seno / stringi, e lo baci o sgridi**» (1919) > «che regalmente **fra i piccoli beni / della vita t’assidi**» (dal 1920), *A una signora*, 7-8.

234Cfr. PG, *Tutto il mondo*, 50: «dar tutti al più debole veggo».

235Qui attenua la ripetizione ravvicinata: «E t’ho rivista, / ferma t’ho vista» > «E t’ho veduta / f. t’ho v.».

236È sintagma leopardiano, cfr. *Canti*, XI. *Il passero solitario*, 2 «Passero solitario, alla campagna».

Si possono osservare alcuni interventi sui verbi che sembrano sottolineare la predilezione per i modi della certezza rispetto a quelli del dubbio. Si va dal passaggio dal condizionale all'indicativo («saprei» (1919) > «posso» (dal 1919), *Fanciulli al bagno*, 2), alle due sostituzioni seguenti che vanno da un massimo di immaginario a un progressivo acquisto di concretezza: «sognai d'esser» (1919-1920) > «mi parve esser» (dal 1920), *Favoletta* [Con larghi giri...], 5; «comprendere pareva» (1919-1920) > «intendere sapeva» (dal 1920), *Favoletta alla mia bambina*, 9²³⁷. Non che in altre poesie non sia presente il riferimento al sogno o alla realizzazione immaginaria di una fantasia erotica (anzi, in *Teneresse* l'«in sogno» del v. 3 viene introdotto in un secondo momento a chiarire l'essenza onirica di quella situazione), ma proprio per questo, eliminarlo in questa *Favoletta* vorrà alludere alla reale soddisfazione del desiderio, esaltata dalla facile metafora del falchetto e della colomba²³⁸.

I verbi della poesia *Dopo un mese* sono interessati da alcune varianti. Al v. 14, Saba cambia un tempo verbale, dal passato prossimo al passato remoto, rendendolo più omogeneo alla narrazione dell'episodio: «ho inteso» (1919) > «intesi» (dal 1920). Più interessante è l'eliminazione al v. 3 di un gerundio, usato come predicato di un soggetto diverso dal reggente «t'ho vista», a favore di una più scorrevole infinitiva: «attendendo» (1919) > «attendere là» (dal 1920). Tra i vv. 9-10, infine, predilige il nesso più semplice tra le due lezioni precedenti: «ch'io l'avessi [la mano, v. 5] / per punirti» – «ch'io là fossi / p. p.» (1919, *varianti su ritagli incollati*) > «ch'io là fossi / p. p.» (dal 1920).

Sulla sintassi, le osservazioni da fare sono poche e puntuali. In *Paolina*, c, 7-8 Saba cerca, credo, di limitare un errore di coniugazione, ovvero l'uso di un congiuntivo al posto di un condizionale in una proposizione dipendente da «pensavo» e coordinata con «[che] grandi / cose [...] avrei dovuto compiere» (v. 6). Passando dall'imperfetto al trapassato l'errore si aggrava: «[cose] a cui premio / fosse appena un tuo bacio» (1919) > «e [pensavo] che il premio / fosse stato un tuo bacio» (dal 1920). Elimina una

237Nella stessa poesia, al v. 19 c'è una sostituzione su un piano equivalente: «sembrava» (1919-1920) > «pareva» (1921).

238Cfr. Castellani 1992, 73: «L'immagine, implicita in molte poesie della raccolta, con le due ultime "Favolette" affiora in superficie, pronta a tradursi in disegno».

subordinata circostanziale in *La mia fanciulla*, 2: «un arboscello con le poma» (1919) > «un a. **ove son** poma» (1920) > «un a. con le poma» (dal 1920). Nella stessa poesia, al v. 5, passa ad un «se» con valore temporale sostituendo «quando», cosa che gli consente di specificare meglio: «quando rincasa» (1919) > «se tardi rincasa» (dal 1920). Allo stesso modo introduce un «quando» per circoscrivere con più precisione la condizione di *La schiava*, 13-14: «È bello / **l'esser schiavi**, ed avere un buon padrone» (1919) > «È bello, **quando si è schiavi**, avere un b. p.» (dal 1920). Toglie un'inversione in *Mezzogiorno d'inverno*, 15: «dall'incauta mano» (1919) > «dalla mano incauta» (dal 1920). Introduce una subordinata e un'inversione in *Favoletta* [Con larghi giri...], 7-8: «come al mio petto / non ti dolevi più» (1919) > «chi più diletto / ne avesse io non so più» (dal 1920). In *Teneresse*, 1, toglie un inciso e trasforma l'iperbato tra ausiliare e verbo in una inversione di aggettivo e nome: «Poiché hai l'anima mia, nascendo, offesa» (1920) > «Per non so quale involontaria offesa» (1920) > «Perchè mi rechi involontaria offesa» (dal 1920). Anche la variante minima di un avverbio, in *L'ultimo amore*, 17, consente di evidenziare il significato di “anche solo”, che rischiava di venire malinteso: «che il cuore / mi manchi **solo** nel ricordo» (1919-1920) > «c. il c. / mi m. **pure** nel r.» (dal 1920).

Varianti di più ampio respiro si registrano in due casi. Il primo è la quartina finale di *I poeti*, che nel manoscritto Mazzolà presenta una primissima redazione, sulla quale poi è incollato il ritaglio che ne include una identica alla definitiva:

I poeti, 13-16

Vien poi fare all'amore: una fanciulla
 [[*creatura variante*]
come molte ne sono,
 che **a tor suo bene con te si trastulla,**
 e ti **fa lieto e buono.**

(1919)

I poeti (A Virgilio Giotti), 13-16

Vien poi fare all'amore, al più fugace
 degli amori, al più lieve,
 con una buona fanciulla che in pace
 ti dà gioia e riceve.

(dal 1920)

A parte l'aggiunta della dedica a Giotti²³⁹, saranno da notare la ripetizione con

²³⁹Oltre a realizzare con Saba CLV20, Virgilio Giotti scrive in quel periodo una raccolta, *Caprizzi, canzonete e stòrie* (1921-1928), vicina per temi e modi a AS, cfr. Girardi 2010b, 93-106.

accumulazione di «amore» tra i primi due versi, la caduta dell'arcaismo «tor» e di «trastulla», lo spostamento del fuoco dell'ultimo verso sull'azione («dà»²⁴⁰ e «riceve») della fanciulla (ora «buona»), piuttosto che sulle sensazioni ricevute («ti fa lieto e buono»). Il motivo della fanciulla «come molte ne sono» è eliminato perché già sfruttato e concluso nei vv. 10-14 di *Forse un giorno diranno*: «Bella, / molto bella – direi – la Päolina; / ma, per quanto ricordi, poco all'altre / diversa, che Trieste fan diletta. E non aveva che la passeretta».

Molto rimaneggiati sono poi i tre versi di *Commiato*, tanto che nel manoscritto Mazzolà del 1919 si sovrappongono tre diverse versioni:

Poesia giapponese

Perdonatemi amici. Io [*sillaba*
[*illeggibile*] lo so:
I **miei** versi **assomigliano** alle bolle
di sapone; una **splende** e l'altra no.

(1919)

Poesia [illeggibile] giapponese

Voi lo sapete, amici, ed io lo so.
Anche i versi **sono simili** alle bolle
di sapone; una sale e un'altra no.

(1919)

Poesia [illeggibile] giapponese – I versi
[*varianti alternative*]

Voi lo sapete, amici, ed io lo so.
I **miei** versi **assomigliano** alle bolle
di sapone; una sale e un'altra no.

(1919)

Commiato

Voi lo sapete, amici, ed io lo so. [: 1920]
Anche [anche 1920] i versi son fatti
[come bolle
di sapone; [: 1920] una sale e un'altra no.

(dal 1920)

Cambia, prima di tutto, il titolo, che la ricollegava direttamente all'*Intermezzo*; cade poi la richiesta di perdono, mentre si privilegia un tono più sentenzioso e l'attacco pronominale (che l'avvicina all'amato *incipit* dannunziano già citato, «Voi non mi amate ed io non vi amo»). Il tono sentenzioso porta anche alla caduta del possessivo «miei», per il più generico «anche». I versi non «assomigliano» né «sono simili», ma «sono fatti come» le «bolle di sapone», dunque si privilegia l'esplicitazione del nesso comparativo, frequentissimo in Saba²⁴¹, oltre, mi sembra, a sottolineare la materialità del

240L'atto sessuale come «dono [...] che dà pace» torna in AS, 8^a, 11-12.

241Cfr. Polato 1994b, 71-76 e Barberi Squarotti 1960, 134.

verso, arricchendo il paragone. Quasi da subito, poi, la bolla «sale» e non «splende», ricollegandosi direttamente con il «palloncino» che il poeta guarda «or salire or scendere» in *Mezzogiorno d'inverno*.

Poche, sia per la brevità dell'intervallo cronologico, sia per l'esiguo numero dei testi, le varianti di AS. Possiamo elencare le occasioni in cui Saba opta per una soluzione più vicina alla prosa: «ti si vedeva **per via**, dalla mamma» (1920) > «ti si v. **nella via**, da mamma» (dal 1920), 1^a, 8; «da me **tanto** remota» (1920) > «da me **così** remota» (dal 1920), 8^a, 5.

Ci sono luoghi dove cerca una più forte carica espressiva, specie nelle poesie conclusive: «gettare» (1921) > «scagliare» (1921), *In riva al mare*, 9; «germi della primavera» (1920) > «succhi della p.» (dal 1920), 12^a, 4; spingendosi fino all'ossimoro: «dell'**arcana** dolcezza» (1920) > «d'un'**amara** dolcezza» (dal 1920) 12^a, 15; questo vale specialmente per quanto riguarda la sfera dell'erotismo e la carnalità: «quel seno **candido vagheggiano**» (1920) > «quel seno **vergine disfioreano**» (dal 1920), 10^a, 5; «**fatale** / desiderio» (1920) > «pensiero **del tuo corpo**» (1920) > «pensiero **della carne**» (1921), 12^a, 13-14.

Predilige talvolta soluzioni più ricercate, ma generalmente per scongiurare la banalità, più che per ottenere un reale innalzamento di tono:

«ch'anche a te» (1920) > «che a te pur» (dal 1920), 5^a, 6; «la gioia e il pianto» (1920) > «estasi e pianto» (1921), 10^a, 20; «dolce [vita]» (1920) > «alta [vita]» (dal 1920), 5^a, 4; «[modo di] vivere» (1920) > «[modo di] essere» (dal 1920), 12^a, 10;

infatti, i veri e propri aulicismi sono pochi: «pomiferi seni» e «ignuda pomifera fanciulla», che si legano al gusto per l'epigramma erotico; «avventurato» che ricorre anche in altre raccolte; «a sparir ratte», veloce quinario che si alleggerisce, nonostante l'arcaismo, nella musica del vezzeggiativo allitterando con «lacrimette» e rimando con «malefatte».

L'uso dell'intera gamma dei suffissi vezzeggiativi e diminutivi è la caratteristica più particolare del lessico di entrambe le raccolte. La differenza di AS rispetto a CLV è la maggiore presenza dei diminutivi in -etto e -etta (7 occorrenze su 16 casi di nomi alterati, contando l'unica occorrenza di «Chiaretta»), così come in CLV erano più frequenti quelli in -ina e -ino (24 su 40 alterati, contando le 14 occorrenze di «Paolina»), evidente segnale di eco fonica del nome delle amate entro le rispettive raccolte. Solo due sono i diminutivi in -ina di AS: «canzonettina», che presenta comunque il doppio suffisso, e «cosina». Sono importanti, in questo senso, sia il caso in cui sostituisce l'un suffisso all'altro, «uccellino» (1920) > «uccelletto» (1921), 1^a, 14, sia l'esclusione di un testo presente nei manoscritti del 1920 che elencava, tra vari soprannomi dell'amata, «sciocchina», «cervellino», «manina» e «piumolina». Ancora più significativo è che il suono del suffisso sembra essere più importante del nome (la ragazza si chiamava Giulia Morpurgo²⁴²): «Susetta» (1920) > «Giulietta» (1920) > «Chiaretta» (1921), 1^a, 4; «bimba» (1920) > «Giulia» (1920) > «Chiara» (1921), 8^a, 9.

La leziosità dei diminutivi si combina poi con la sintassi delle inversioni, che si fa più frequente per adattarsi alla brevità del metro. Sembra, anzi, che Saba voglia accentuare il gusto per queste «equilibristiche contorsioni»²⁴³:

«quel suo di monella corpicciolo» (1920) > «un bel di monelluccia c.» (dal 1920), 11^a, 11; «Là non sdegni gli omaggi, i fiori accogliere» (1920) > «Tu di fiori non sdegni omaggi accogliere» (dal 1920), 10^a, 9;

anche se in apertura toglie una congiunzione che sottolineava un'epifrasia classica (anche se composta da termini molto prosastici), per un asindeto che dà un andamento più naturale:

«pel carbone mandata e per le legna» – «pel carbone mandata e per il pane» (1920, alternative) > «pel carbone mandata e per il pane» (1920) > «per il pane mandata, pel carbone» (dal 1920), 1^a, 9.

242Cfr. Saba-Castellani 1981, LXIV.

243Senardi 2012, 79.

Ci sono alcune varianti, riguardanti elementi eterogenei, che potrebbero essere segnali della volontà di accentuare una certa passività del soggetto nei confronti della dilagante passione, accomunate, cioè, dalla volontà di mettere in secondo piano l'io-personaggio: «Dirò a me **solo**» (1920) > «D. a me **stesso**» (dal 1920), 6^a, 9, dove la riflessività prende il posto della solitudine; «altro dono (cosa / **non voglio dire**)» (1920) > «a. d. (cosa / **non dico io qui**), ma» (1921), 8^a, 11-12, dove cade il verbo «volere»; «con me» (1920) > «con sé» (dal 1920), 4^a, 22, dove, è vero che il pronome si adatta al soggetto grammaticale («l'uomo»), piuttosto che al soggetto logico («io»), ma col risultato di far cadere il pronome personale, proprio come in: «m'inflisse» (1920) > «v'inflisse» (dal 1920), 6^a, 15, in cui «la dura spina», colpendo il «cuore», porta all'adattamento del pronome e alla caduta di quello di prima persona; «lei, io, qualcosa» (1921) > «lei io qualchecosa» (1921), *In riva al mare*, 23, in cui toglie la pausa forte su «io»; «un bacio **t'appioppo**» (1920) > «un b. **ti buschi**» (1921), 9^a, 3, che rivela la già sottolineata tendenza a ribaltare, cambiando il verbo, il punto di vista dell'azione.

Questi elementi minuti potrebbero suffragare l'interpretazione data della raccolta da Cinquegrani, cioè che Saba aspiri qui, attraverso una passione leggera e fugace, a liberarsi della propria individualità, oppressa dal fantasma materno. Da una parte ci sarebbe la «pietruzza» in fondo all'«azzurra immensità» (7^a), ovvero un amore leggero come piccolo dono di libertà; dall'altra, nella luttuosa poesia conclusiva (*In riva al mare*) c'è la «galleggiante trave» che impedisce a quella felicità di emergere e che, proprio come nell'omonima poesia di VM, è un «bersaglio», cioè una figura della madre:

Esiste, sembra dire, un abisso informe, un'immensità nella quale si muovono figure che non hanno una precisa identità, e c'è d'altra parte la necessità di farsi persone con tutto il bagaglio d'individuazione che si porta dietro.²⁴⁴

Un ulteriore indizio, e notevole, è che tutti e tre i testi presenti nei manoscritti del 1920 poi esclusi da C21, abbiano elementi che rimandano alla sfera materna: nella poesia 3^a Saba afferma esplicitamente: «sono un poeta ed un mercante ebreo»,

²⁴⁴Cinquegrani 2007, 187. Diversamente Lavagetto 1989, 169, secondo il quale «la trave è Saba stesso: dietro la sagoma abbattuta nei *Versi Militari* c'era anche il protagonista dell'infanzia».

richiamandosi alla religione familiare; nella 5^a, oltre a ricalcare l'immagine dell'omaggio floreale che abbiamo già visto sopra, parla del rischio che i genitori di Chiaretta scoprano il loro amore e le impediscano di frequentarlo ancora («“Se – mi dicevi – lo dicessi ai miei? / Più non mi lascerebbero da lei / venire”»); nella 9^a, elenca una serie di sciocchi nomignoli della fanciulla, tra cui «ed uccella / e coniglia e fringuella» che sembrano replicare in tono minore la poesia *A mia moglie*, non solo ripetendo l'immagine della «coniglia», ma anche aprendosi su quella della «piuma», proprio come le «piume» della «gallina» erano in apertura della famosa poesia di CC. Tentando di interpretare, Saba avrebbe eliminato tutti gli elementi che potevano anticipare troppo il richiamo ad un'autorità castrante, per rafforzare il contrasto tra la levità del capriccio erotico e l'eloquenza della mortifera conclusione.

Accanto agli esempi fatti sopra, possiamo vedere un caso in cui viene sottolineata la forza attiva della donna, rispetto al ruolo più dimesso di un nuovo amante: «sarà di te beato» (1920) > «farai di te b.» (dal 1920), 4^a, 8. Una variante, però, sembrerebbe andare nella direzione di una riaffermazione del soggetto: nel finale (12^a), oltre a introdurre una ripetizione circolare con l'ultima strofa che ha il verbo al futuro («farà»), Saba passando dal condizionale all'indicativo futuro, sottolinea la realtà e la forza della passione consumata, segnando un'evoluzione rispetto al «**Sapesse / che le farei!**» della poesia precedente, un tenue sviluppo narrativo: «Sovrumana dolcezza / **io so, che ti farebbe** gli occhi chiudere» (1920) > «S. d. / **io so, che ti farà** i begli o. c.» (1921), 12^a, 2.

Con AS si concludono sia C21, sia la presente rassegna variantistica, nella quale mi sono concentrato principalmente sugli esiti linguistici e, in misura minore, stilistici del lavoro di riscrittura e ricomposizione (più che di correzione) di Saba. L'aspetto spesso microscopico di molti rilievi (che pure assumono, quando posti in serie, una fisionomia piuttosto chiara) non deve far dimenticare che si tratta di interventi che stanno dentro un'unità più grande, come ho premesso all'inizio di questi paragrafi. Anzi, è proprio la sostanziale autonomia di C21 rispetto a C19 (e ancora di più rispetto a tutte le raccolte precedenti), con la diversità delle loro strutture, oltre che dei singoli

testi, a costringerci a parlare di riscrittura.

L'osservazione ravvicinata del frequentissimo avvicendamento, o della commistione, in C21 di lezioni nate ad altezze cronologiche diverse, addirittura la possibilità di riscontrare movenze tipiche delle poesie adolescenziali in testi del Saba ormai maturo, sembrano essere conferme pratiche della poetica antistoricistica o addirittura astorica di Saba. Ma anche la sua volontà di essere «onesto», trova una quasi paradossale conferma in questa modalità di lavoro: correzione e riscrittura convivono sempre entro l'orizzonte dell'opera nel suo complesso, per la quale si predilige la lezione, quale che sia la sua data di apparizione, che meglio si integra con la lingua o la rete di significazioni che l'autore intende privilegiare in quel determinato stato del testo, riconoscendo infine che anche l'«onestà» è una funzione della prospettiva, che vale solo in riferimento al ritratto globale che ne esce. Sarà il Saba già arrivato alla scoperta della psicanalisi a riconoscere a sé stesso l'ammissibilità di quest'onestà viziata, che abbiamo appena visto all'opera in C21, e a darcene la migliore definizione in una «scorciatoia» dove «corregge» il proprio errore nella citazione da Foscolo dell'aforisma precedente:

Tutto quello che ho detto rimane vero (o non vero) ugualmente; ma la giusta osservazione del mio amico dimostra (se pure c'era bisogno) quanto sia abile la memoria a modellare una lettura, un fatto, un'impressione, dentro lo stampo della passione o della convenienza; onde permettere ad un testimone di mentire in buona fede.²⁴⁵

Per concludere, riprendendo il saggio di Maria Antonietta Grignani citato all'inizio di questo lavoro, la peculiarità del variantismo e della poesia sabiani sta, in definitiva, proprio «[nel]la liceità di ricantare indefinitamente le proprie immagini secondo una logica co-testuale dove tutto si tiene, molto lontana dal grafico rettilineo o teleologico (dall'informe alla forma) cui l'analisi variantistica è per lo più abituata»²⁴⁶.

Nelle pagine che seguono cercherò, perciò, di attraversare il *Canzoniere*, considerato come macrotesto, con l'obiettivo di mettere in rilievo alcune delle modalità con cui, proprio grazie alla scelta di lezioni che costituiscono richiami a distanza o vere

245Saba-Stara 2001, 68.

246Grignani 1986, 148.

e proprie autocitazioni, e grazie a certe disposizioni narrative dei testi, l'autore disegni dei percorsi sotterranei entro la propria opera.

Capitolo terzo

Varianti e percorsi intertestuali

Riprendendo quanto accennato per sommi capi in chiusura del capitolo precedente, vorrei premettere alle indicazioni dei paragrafi seguenti alcune osservazioni di metodo:

La critica delle varianti ha sempre trovato numerosi avversari. Una volta che l'opera letteraria ha raggiunto il suo stadio definitivo, in sé compiuto e autosufficiente, i tentativi precedenti dello scrittore (si dice) hanno poco interesse. Considerazioni involontariamente corroborate dai «variantisti» più ingenui, che confondendo la definitività cronologica con quella qualitativa, riducono l'analisi delle varianti a una salmodia in cui il brutto lascia il posto al bello, l'impreciso al preciso, e così via. In verità, le varie fasi dell'elaborazione di un'opera sono delle strutture o dei sistemi: la sostituzione d'una forma, d'una parola, d'un episodio a quelli precedenti produce solo in rari casi un incremento localizzato di bellezza, ma più spesso contribuisce all'istituzione di una nuova struttura o d'un nuovo sistema alla cui perfezione complessiva ogni nuova variante è destinata a dare il suo apporto. Dal punto di vista conoscitivo, la possibilità di confrontare due o più strutture o sistemi successivi fa cogliere gli elementi del contesto (invece che in un'opposizione generica con i loro possibili «sinonimi» negli istituti linguistici e stilistici) nell'opposizione con quei precisi elementi ai quali essi, nel sentimento linguistico e stilistico dello scrittore, hanno disputato la preferenza.¹

Questa lunga citazione di Cesare Segre, che valeva la pena di riportare per intero, ci introduce ad un'analisi della genesi di C21 secondo un punto di vista sin qui rimasto in secondo piano. Nei paragrafi precedenti abbiamo visto come Saba intervenga spesso in modo mirato su ciascuna delle raccolte che compongono C21, sottolineando, raffinando e dando corpo alle peculiarità che rendono ciascuna almeno in parte

¹ Segre 1970, 129-30.

autonoma rispetto alle altre, secondo caratteristiche linguistiche e stilistiche che le stratificazioni delle varianti consentono di osservare nel loro costituirsi. È ormai un dato acquisito, però, che l'enorme mole di varianti accumulate da Saba muove non solo da motivazioni estetiche, ma da precise scelte di poetica. Occorre quindi riaggiustare il tiro per evitare di specializzare troppo l'analisi, e per tentare di sottrarsi dal novero di «variantisti ingenui». Se è vero che esistono interventi circoscritti entro le singole sezioni, non va sottovalutato il fatto che molte varianti puntino proprio verso la costituzione di C21 come opera in sé compiuta, dotata di una completezza e di una relativa omogeneità. Per fare questo dovremo considerare quegli elementi che fanno sì che il «romanzo» tratteggiato nell'opera si regga lungo un filo di costanti, di ripetizioni e di sviluppi cronologici, all'«intersezione» tra l'asse della «tenuta entro il catalogo dei simboli archetipi del testo» e quello delle «riprese a distanza»². Un repertorio sistematico di tutti gli accorgimenti che Saba adotta per connettere i propri testi l'uno con l'altro³ meriterebbe di essere oggetto di un altro studio. Meglio, qui, scegliere alcuni dei percorsi più significativi, che permettano di chiarire quale sia il rapporto tra le varianti, le modalità del lavoro di Saba e la costruzione del macrotesto: cercare, insomma, quegli elementi che fanno sì che il «libro di poesia» di Saba, fatto di sezioni cronologicamente delimitate, si componga in autobiografia poetica, nella quale l'insieme giustifica le sue parti, secondo la «figura macrotestuale» della sineddoche, così come formulata da Niccolò Scaffai⁴. Senza adottare questo punto di vista complessivo (si accetti o meno la definizione di «sineddoche») è impossibile capire il valore di rottura di alcune raccolte e insieme la necessità di altre meno riuscite nell'economia testuale di un libro così composito e strutturato: si tratta di quella «partizione interna», che Testa individua come uno dei dispositivi tipici del libro di poesia⁵. Prendiamo in considerazione due raccolte vicine per temi, VM e PG. Da una parte, l'importanza di VM è senz'altro aumentata dal fatto che prima di essa è dato largo spazio all'apprendistato e alle immaturità formali del Saba adolescenziale e giovanile;

2 Grignani 1986, 157.

3 Vedi tra l'altro le indicazioni contenute in Testa 2003, 98-100 e in Brugnolo 1995, 514-23.

4 Cfr. Scaffai 2005, 110-117, ma *passim*. Sul «macrotesto», il «canzoniere», e ancora meglio il «libro di poesia», oltre alle indicazioni di Segre 1970 e 1985, 40-45, riferimenti teorici obbligati restano Santagata 1979 e Testa 1983.

5 Cfr. Testa 1983, 89-90.

dall'altra, la difficoltà e la parziale incompiutezza della seconda non si spiegherebbero se non nella continuità con la poetica disforica di SD che, nel disegno complessivo, sta a significare il momento di vuoto tra le due diverse pienezze sentimentali di TD e CLV-AS. Astraendo dalla loro collocazione, sarebbe difficile spiegarsi la maggiore importanza della prima, relativa al servizio militare, rispetto alla seconda, legata invece alla Prima guerra mondiale, anzi più forte ne risulterebbe lo squilibrio. Fuori da questa storia poetica, intesa sia come cronologia ideale, sia come evoluzione sentimentale, il peso dei singoli capitoli di C21 sarebbe incalcolabilmente diverso.

Nel costruire questo nuovo assetto testuale, prima di tutto, Saba rinnova la disposizione dei testi rispetto alle raccolte precedenti, anche eliminando numerosi componimenti, in modo da evidenziare meglio alcuni passaggi, in particolare quelli tra una sezione e l'altra. Questo costituisce un fatto senz'altro comune ad altre opere complessive o antologie d'autore, ma che qui si accompagna a una caratteristica peculiare di Saba: spesso dai testi sacrificati e rimasti, per così dire, in fondo al cassetto, riemergono inaspettatamente, in luoghi, modi e forme diverse, motivi, lessemi, versi e rime sedimentati nella memoria.

Per condurre quest'analisi ho scelto di muovermi lungo cinque direttrici, distribuite in altrettanti paragrafi: nel primo, osservo come Saba recuperi lezioni cassate in contesti diversi, anche distanti dal testo d'origine; nel secondo, evidenzio alcune riprese di temi, motivi, lessemi o sintagmi evidenziate o sacrificate nel processo correttorio; nel terzo, mi concentro sulle varianti che ruotano attorno al nucleo tematico costituito dal personaggio di Carmen; nel quarto, analizzo il ruolo assunto dalla disposizione dei testi liminari di ogni sezione; nell'ultimo, studio il disporsi delle citazioni da altri autori lungo le prime quattro raccolte secondo un percorso che potremmo dire intenzionalmente pedagogico. È evidente che ciascuno di questi livelli interseca tutti gli altri e che la separazione di queste modalità ha come unica ragione la comodità dell'esposizione.

1. Recupero di lezioni cassate in nuovi contesti

Come prima cosa possiamo osservare che nella lunga rielaborazione dei testi di C21, sono numerosi i casi in cui una lezione, trascurata a favore di un'altra in un componimento, riemerge in un altro punto dello stesso componimento, o nelle contemporanee o di poco successive modifiche di altri testi contigui. I motivi per cui questo avviene possono essere i più diversi, anche semplicemente per evitare una ripetizione ravvicinata o perché un termine rompe gli equilibri stilistici ed espressivi. Si tratta di una modalità di per sé non eccezionale nella prassi correttoria, che potrebbe anzi parere scontata: basterà qui dare una breve esemplificazione di quei lessemi che migrano da un testo all'altro della stessa raccolta, anche tenendo conto delle possibili connessioni intertestuali che queste sostituzioni promuovono o sacrificano.

In PA, *La casa della mia nutrice*, i vv. 7-8 nel 1917 sono «Dove hai la vista del mar **dilettosa** / di nudi campi, di chi in lor fatica»; diventano poi «Hai, dalle sue finestre, la **spaziosa** / vista del mar, della campagna aprica» in C19, per tornare quasi identici alla lezione precedente in C21: «Anche hai la vista del mar **dilettosa**, / di vasti campi, di chi in lor fatica». In una poesia di poco successiva, *Glauco*, l'aggettivo «dilettoso» presente nell'ultimo verso della prima versione, intitolata *Perché?* del 1902, dal 1917 diventa infatti «immaginoso», evitando così la ripetizione sia nel 1917, sia nel 1921.

Così i vv. 15-16 di *Lettera ad un amico pianista studente al Conservatorio di Liegi* da «ed io, da te non curato, in ascolto / stavo **del tuo** [al **dolce** *manoscritto*] lavoro», lezione del 1917, passano in C19 a una redazione tormentata: «ed io in un canto udivo il diletto / **di tue dita** lavoro», poi soprascritto «il grazioso / **il tuo dolce** lavoro», e infine ancora soprascritto «in me raccolto / **di tue dita** il lavoro». Termina in C21 in «ed io in un canto udivo il diletto / **angelico** lavoro». Promuovendo «angelico» si recupera la lezione caduta «voce **angelicata**» del v. 12 di *Sonetto di primavera* del 1902, che dal 1917 era diventata diventa «voce **amata**» (si noti di passaggio che qui viene valorizzato il richiamo intertestuale con «dilettoso», che prima era stato estromesso).

Nel 1908, ai vv. 95-96 di VLC, *La cappella*, si legge «riviera / **popolosa**». L'aggettivo cade in P11 a favore di «popolata» e poi scompare per la completa riscrittura della strofa in C19 e C21. Ma se in P11 i vv. 13-14 di PF, *La spiaggia* recitano «[un miraggio] d'acque, e con esso lungo la **scogliosa** / riva la spuma ancor tinta di rosa», da C19 in poi, i corrispondenti vv. 5-6, recuperano proprio «popolosa»: «il mattino in cui non le tue schiumose / onde contemplo [ammiravo 1921], le vie **popolose**». In tutto C21, le due sole altre occorrenze dell'aggettivo sono in TD.

Gli spostamenti possono anche avvenire entro lo stesso componimento. Ad esempio, in PF, *Sereno*, ai vv. 1-2 di C19 ha «il mare / oggi è uno **specchio**» e al v. 7 «**guardo** il profondo ciel». In C21 i primi diventano «il mare / oggi è **turchino**» e il secondo «**specchio** il profondo cielo»: il sostantivo viene perciò riutilizzato pochi versi dopo come verbo. A cadere così è la metafora del mare come uno specchio, che in C19 costituiva un richiamo a distanza con *Passeggiando la riviera di Sant'Andrea*, a, 7-8: «Più in fondo è **il mar, che tutto in sé riflette**, / notturno **specchio** a fuoco d'altiforni», poesia che fa parte di una serie che in C21 non compare più.

Sempre in uno stesso componimento, in VM, *L'intermezzo della prigionia*, al v. 78 di P11 si legge «la più **libera** canzone», mentre il verso manca da C19 con tutta la settima strofa. Nella versione reintrodotta in C19 sopra un foglietto, il verso diventa «la più **gioconda** canzone», e di lì passa in C21, dov'è da confrontare con il «canto / più beato» del componimento immediatamente successivo, *Il ritorno*. L'aggettivo viene dalla lezione rifiutata dei vv. 89-90 (già osservati sopra) di P11, che da «a ingigantir la **gioconda** / anima sua» passano in C19 e C21 a «a rischiarar la **profonda** / anima sua».

In TD, l'aggettivo «angusta», che compare riferito a «strada» nel v. 4 di *Città vecchia* del 1912, diventa «rotta» in C19, per poi ritornare «angusta» in C21; non a caso, proprio in C19 lo ritroviamo altrove, al v. 26 di *Intorno ad una casa in costruzione*, sempre riferito a una strada «popolosa ogni giorno e **angusta** più», che invece in CMO12 e C21 è «ingombra più». Ancora da TD, gli «strani **aspetti** d'immobilità» del v. 21 della primissima versione (1912) di *L'ora nostra*, cadono già da CMO12 in favore di «una **parvenza** d'i.», ma li ritroviamo al v. 1 di *Il pomeriggio* «Negli **aspetti** di questo pomeriggio» nella versione di CMO12 e C21 (mentre in C19 è

«Nei colori di q. p.») e nel v. 1 di *Via della Pietà*: «Era quel suo un **aspetto** di sventura», che nella prima versione del 1911 era «Era a Trieste una delle più vecchie».

In SD, *Piazza Castello* al v. 12 «animale **sozzo** e scaltro» del 1915 diventa, a partire da C19 «animal **cupido** e scaltro», mentre l'aggettivo «**sozzo**» viene recuperato al v. 11 di *Nel chiasso*, che nel 1914 era «che pure ad accusarmi avevan voce», ma nella riscrittura di C19 diventa, come già segnalato, «un uomo li recò [portò C21] **sozzo** e feroce».

Ancora un esempio, che offre qualche spunto per osservare come la migrazione di una variante si riverberi sulla tenuta complessiva delle immagini nel macrotesto: i vv. 6-7 di PG, *Nino*, da «par che il suo volto infantile mi tocchi / fino al profondo, al profondo del cuore» del 1916, passano in C19 a «**i compagni** che fuori escono a crocchi / a bere, a **condolersi**, a far l'amore». Questa lezione discende da quella del v. 13 di *Ricordo della zona di guerra* del 1918 «vecchi **soldati l'un l'altro dolersi**» (che infatti in C19 cambia e diventa «correr soldati come in fuga spersi») ma anche dai vv. 11-12 di PG, *Il mozzo* «**dolersi** udivo i miei **compagni**, ed io / ne sorridevo, mi sentivo un Dio», che restano uguali in C19 e C21. In C21, quindi, il v. 7 di *Nino* cambia ancora in «a bere, a **passeggiare**, a far l'amore», probabilmente proprio per non sovrapporsi a *Il mozzo*, che resta l'unico testo di C21 in cui il dolore è provato da un soggetto plurale. Anzi, proprio il fatto che il testo racconti un sogno, costituisce la prova che in C21 la costellazione semantica del «dolore», della «querela», del «lamento» è sempre riferita alla sofferenza del singolo, che si può riconoscere, comprendere, ma non spartire: è quanto possiamo leggere in CC, *La capra*, un testo che meglio di altri tematizza l'universalità e nel contempo la singolarità dell'esperienza del dolore, per la quale il poeta ha una particolare comprensione: «il dolore è eterno, / ha **una** voce e non varia; / questa voce sentiva / gemere in **una** capra **solitaria**. / In **una** capra dal viso semita, / sentiva querelarsi **ogni altro** male, / **ogni altra** vita»; o ancora più chiaramente in TD, *La moglie*, 31-32 «i miei mali / sono miei, son dell'anima mia sola».

Se allarghiamo appena un po' il punto di vista, noteremo, com'era prevedibile, che non avvengono solo traslazioni entro la stessa raccolta, ma che la permeabilità e

l'osmosi tra le une e le altre è notevolissima⁶.

Cominciamo da un componimento che abbiamo appena visto, PA, *La casa della mia nutrice*. La sua prima pubblicazione risale al 1917, ma prima di questa data due delle immagini che lo compongono erano state utilizzate in altri testi: «**vista del mar diletta**» compare come «**diffusa / vista del mar**» in *La cappella* (poi VLC) ai vv. 91-92 della redazione 1908, che corrispondono ai vv. 61-62 di P11. Ovviamente, il sintagma scompare quando le poesie acquistano entrambe la propria posizione in C19. Lo stesso accade con «il fumo azzurro della **cena** [: **serena**]», che ricorre sia ai vv. 57-58 di *Intorno a una fontana* (poi VLC, *La fonte*) di P11 «la madre / m'attendeva e **la cena** [: **serena**]», sia in chiusura di *A la finestra*, la versione in P11 di PF, *Fantasie di una notte di luna*: «l'aria **serena** / mi porta il suon de le parole, il pianto / dei fanciulli, **l'odore de la cena**».

Similmente, il sintagma «**tremolio lunare**», che in P11 (e in C19 in uno di quattro versi aggiunti in margine) ritroviamo in *Lina* (poi PF, *A Lina*) al v. 13, a partire da C19 li scompare per venire recuperato altrove, in chiusura di PA, *Sul canto di un violino*: «del **lunare** a fior d'acque **tremolio**».

In questi casi, è difficile dire se la primogenitura della lezione appartenga alla poesia che nella cronologia letteraria di C21 precede, o invece non sia, piuttosto, una correzione retroattiva con del materiale più nuovo, poi altrove rifiutato. Possiamo scegliere di accordare cauta fiducia alle parole di Saba sull'archeologia della «forma originale», ritenendo, cioè, che tendenzialmente siano le poesie più nuove a riutilizzare versi di poesie più antiche, che poi vengono restaurati nel momento in cui la poesia più antica acquista la sua posizione nel macrotesto, costringendo a variare quella più nuova. Per contro, non possiamo escludere che talvolta l'itinerario sia esattamente quello inverso, cioè che si impongano su testi più antichi lezioni nate in poesie più recenti. Mi pare, anzi, che alcuni esempi di questa retroattività siano identificabili⁷: in C19, cade la

6 Non bisogna dimenticare che, pur nel sostanziale rispetto delle date di composizione – che possono comunque oscillare di pochi, ma significativi, anni – Saba può muoversi molto liberamente sul confine tra due raccolte.

7 Lo stesso Saba autodenuncia un ritocco di questo tipo in *Storia e cronistoria del Canzoniere*, spiegando che la «scontrosa / grazia» di *Trieste* viene dalla più recente poesia *Distacco*, di *Parole* (cfr. Saba-Stara 2001, 286). In C21, infatti, la «grazia» è «selvaggia».

prima strofa di *Dopo una passeggiata*, b, dove, tra le altre cose c'era l'allocuzione a «**fulgida** Bianca»: proprio all'altezza di C19 in PA, al v. 10 di *Fra chi dice d'amarmi* i «fieri ideali» del 1902 (quasi certamente la lezione originale) erano diventati una «**fulgida** meta» (per poi tornare «fiero ideale» in C21). Lo stesso titolo di VLC riprende un verso di TD, *Il faro*, che nella versione del 1913 al v. 24 recitava proprio «chiede **ai luoghi e alle cose** un po' di gioia», poi caduto. Allo stesso modo, CC viene da «**Casa e campagna**, tutto il mondo è come / creato or ora», i vv. 13-14 di TD, *Il pomeriggio*, che però rimangono anche in C21.

A migrare possono essere anche strumenti metrici, come una parola-rima. Ad esempio vedi la rima «monti» : «fonti» che dai vv. 22-23 di *Ad uno che parte*, componimento incluso in C19, ma poi cassato, passa ai vv. 26 e 28 di VLC, *La cappella*, solo a partire da C21: l'occorrenza è significativa perché questa rima si trova solo qui. Altre volte la parola-rima si lega a un motivo, come la rima baciata «ed in sale adornate a specchi **d'oro / conquisterai l'alloro**» che compare tra i vv. 55-56 di PA, *Lettera ad un amico pianista* nel 1917 e in C21, mentre in C19 quella quartina ha un profilo di rime diverso: questo probabilmente perché in un componimento vicino in C19, poi cassato, *Durante una lunga malattia*, ai vv. 5-6 troviamo una parola-rima identica in un contesto simile, ma cambiato di segno «né la sua fronte **ombreggerà l'alloro**, / ambito premio a nobile **lavoro**». Considerando che in un altro passo della *Lettera*, ai vv. 14-16 erano in rima «sonoro» e «lavoro», l'autore non avrà voluto eccedere con ripetizioni e sovrapposizioni.

Il discorso si complica quando si tratta di figure ricorrenti nell'immaginario di Saba, motivi topici rielaborati in momenti diversi. L'esempio più interessante è senz'altro la figura della nuvoletta di *Ammonizione*, che nonostante la scomparsa del testo da C21 ritroviamo in *Lettera ad un amico pianista*. In C19, dove *Ammonizione* è il componimento incipitario, Saba ha inizialmente cassato le due quartine dove l'immagine compare, avvertendo dunque la ridondanza, per poi decidere di reintegrarle. Vediamo di seguito i testi, *Ammonizione* di C19, la *Lettera* in C19, prima con la cassatura (dov'è da notare la sorta di crasi che si ottiene tra le due quartine con lo

spostamento di «spegnersi, dileguar»), poi dopo la reintegrazione, e di seguito la *Lettera* com'è in C21⁸. In grassetto si possono seguire gli elementi costanti, in corsivo le varianti su C19:

Ammonizione

Che fai tu **del sereno**

nell'azzurra distesa,

o **nuvoletta**, accesa

dall'aurora del dì?

Cangi tue **forme**, e **perdi**

quel fuoco, **veleggiando**;

ti spezzi, e **dileguando**

ammonisci [m'a.] così:

«Tu pure, o altero [- dici - o] giovane,

cui suonan liete l'ore;

che [e] il dolce, il primo ardore

fa ad [fanno a] un sogno fedel;

scolorerai, chiudendo

le stanche luci, un giorno;

mai più vedrai d'intorno

gli amici e il patrio ciel».

(C19, in parentesi quadra le correzioni
spscr.)

Ad un amico pianista, studente al
Conservatorio di Liegi, 37-44

Quanta dolcezza, quanta ingenua fede

l'ha in brev'ora lasciata;

come *talvolta con stupor* si vede

nube in cielo rosata,

veleggiare tranquilla, a un tratto **forme**

cangiar, **perder sua tinta**,

in due **spezzarsi**, **dileguar** sull'orme

d'altra, lì appena estinta.

(C19, dopo reintegrazione)

Ad un amico pianista, studente al
Conservatorio di Liegi, 37-40

Quanta dolcezza, quanta ingenua fede

l'ha in brev'ora lasciata;

come *spegnersi*, **dileguar** si vede

nube in cielo rosata.

(C19, dopo cassatura vv. 41-44)

Lettera ad un amico pianista studente al
Conservatorio di Liegi, 37-44

Quanta dolcezza, quanta ingenua fede

l'ha in brev'ora lasciata,

come *talvolta con stupor* si vede

nube in cielo rosata

veleggiare tranquilla, a un tratto **forme**

cangiar, **perder sua tinta**,

in due **spezzarsi**, **dileguar** sull'orme

d'altra lì appena estinta.

(C21)

L'osmosi tra i due testi è confermata dal fatto che nel *Canzoniere* definitivo la lezione della *Lettera* è quella di C19 con una quartina in meno, mentre la prima quartina di *Ammonizione*, prende da quella i lessemi «rosato» e «cielo», diventando:

8 Nella pubblicazione su rivista del 1917 le due quartine sono identiche, salvo la punteggiatura, a C21. Anche in quella serie non c'è *Ammonizione*.

Che fai nel **ciel** sereno
bel nuvolo **rosato**,
acceso e vagheggiato
dall'aurora del dì?⁹

Qui il richiamo è particolarmente forte perché tra due testi molto ravvicinati, ma quella della nuvoletta è una figura disseminata lungo tutto l'arco del *Canzoniere*, un vero e proprio archetipo¹⁰, costante termine di paragone delle figure di ragazzi, nonostante la sua portata intertestuale sia in C21 ridotta dalla sua posizione non più incipitaria (su cui dirò qualcosa dopo). La nuvoletta rosa, che veleggia, cambia forme e si disfa, precoce annuncio della fugacità della vita sviluppato da un funebre motivo leopardiano¹¹, la ritroviamo infatti in testi dove è presente il motivo del passaggio del tempo e il rimpianto dell'infanzia, dell'adolescenza e della libertà: VLC, *Il Borgo*, 9-10; TD, *Il giovanetto*, 17-19; TD, *Il poeta*, 19-20; SD, *Guido*, 4-5, o dove si esprime amore per la leggerezza: CLV, *Ritratto della mia bambina*, 11-12; CLV, *Favoletta* [Tu sei la nuvoletta...], 1-6. Addirittura come chiaro richiamo metatestuale, in un testo che oppone la guerra ai sogni d'infanzia, PG, *Ricordo della zona di guerra*, 3-6: «guardavo in alto, **rosea nuvoletta / veleggiar, scolorando, il ciel turchino.** / Ella in aere **sfacevasi**; al destino / suo **m'ammonivo** in una poesietta»: la «poesietta» a cui si riferisce (nel testimone del 1918 e in C19 era «pia strofetta») è certamente *Ammonizione*, ma in C21 non ha perduto il suo referente, perché può comunque identificarsi con la *Lettera*.

Un altro caso esemplare di recupero, a distanza di anni, di un motivo già sviluppato è una composizione d'amore giovanile presente in P11, *Versi d'amore*, d¹², che per temi e linguaggio anticipa addirittura le mature poesie di CLV e AS. La riporto per intero:

9 Evidente anche la citazione di Leopardi, *Canti*, XXIII. *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, 1-2 «Che fai tu, luna, in ciel? dimmi che fai, / Silenziosa luna?».

10 Vedi anche Grignani 1986 e Brugnolo 1995, 516-17.

11 Leopardi, *Canti*, XXX, *Sopra un bassorilievo antico sepolcrale*, 36-40: «come vapore in **nuvoletta** accolto / sotto **forme** fugaci all'orizzonte, / **dileguarsi** così quasi non sorta, / e **cangiar** con gli oscuri / silenzi della tomba i si futuri» (segnalato in Saba-Castellani 1981, 470).

12 Da confrontare con le osservazioni del capitolo precedente sul riuso di *Versi d'amore*, b come poesia d'amore per Lina, nonostante fosse inizialmente dedicata ad un'altra donna.

Ma se dico d'amarti, ecco, tu forte¹³
ridi e t'involi su le **gambe snelle**.
 Come nel **gioco** allora per le **corte**
vesti così t'afferro, che **ribelle**
vanamente mi sei; poi che i tuoi **anni**
quindici amo, e il **fior de le tue forme**.
 Donna non più ti curerò, d'affanni
 carica, che i seni ostenterai, l'enorme
 fianco, de la cui linea or mi compiaccio.
 Tanta è la tua bellezza ora, che molta
 men pena avrei se **trastullarsi in braccio**
 la mirassi **d'altrui**, che vana e incolta. –

Il tema è evidentemente la distinzione netta tra donna e fanciulla studiata da Alessandro Cinquegrani¹⁴, che raggiungerà la sua compiuta formulazione tra CLV e la futura galleria di *Fanciulle*, mentre qui è articolata con qualche pesantezza. Eppure diverse immagini (che ho indicato in grassetto) le ritroviamo disseminate nelle raccolte dedicate a Paolina e Chiaretta¹⁵. Evidentemente la figura femminile incarnata da Lina, così prepotentemente centrale in C21¹⁶, impediva a Saba di utilizzare un testo che anticipava così schematicamente quell'opposizione: la esprimerà poi, in modo più sfumato, sia tramite il dissidio tra il mito di Carmen libera e ribelle, e la dolente figura di Lina moglie e madre, sia nel passaggio tra le ultime due poesie dei *Nuovi versi alla Lina*, dove nella 14^a si loda l'amore spensierato della sciantosa («**monella**», «**giovine** come un **fanciuletto**, e **snella** / quanto un **bell'animale**», «innocente», «buona»), mentre nella 15^a il personaggio-io e il marinaio si trovano insieme «per dir male, Lina mia, / delle povere **donne**».

Questi esempi ci mettono di fronte ad alcuni fondamenti della costruzione del macrotesto. Da una parte la sostanziale libertà con cui Saba dispone dei propri motivi, lavorando sui testi che anticipano male qualcosa che trova la sua migliore espressione in

13 Il primo verso di questa poesia viene anche riutilizzato per riscrivere l'*incipit* (e il titolo) di PA, *Fra chi dice d'amarmi*: «Mesto e incompreso fra una gente ostile» (1902) > «Fra chi **dice d'amarmi** e in cor m'è ostile» (dal 1919), 1.

14 Cfr. Cinquegrani 2007, 180-88.

15 Questi i luoghi del testo: «Ridi e t'involi» = CLV, *Tenerezze*, 15-16 «Ridere ti vidi, oh creatura!»; «gambe snelle» = CLV, *La mia fanciulla*, 1 «la mia fanciulla snella e polposetta»; «corte / vesti» = AS, 1^a, 7 «in corti ancora e sgraziati panni»; «ribelle / vanamente mi sei» = AS, 9^a, 10 «mia ninfa fuggitiva» e CLV, *L'incontro*, 9-10 «impaurita si ritrasse»; «fior de le tue forme» = AS, 2^a, 18 «la rosa della bocca»; «trastullarsi» = CLV, *I poeti*, variante del v. 15 «con te si trastulla»; «in braccio [...] / d'altrui» = AS, 4^a, 8 «altri che me farai di te beato».

16 Cfr. Lavagetto 1989, 91-100.

un secondo momento, dall'altra la ricorsività archetipica delle sue figure, che si materializza come possibilità di recuperare in forma sempre diversa immagini costanti, ritagliate da punti di vista differenti, ma facenti parte di un immaginario coeso che garantisce della sostanziale unitarietà del *Canzoniere*. Saba, dunque, non solo riutilizza singoli sintagmi, ma riattualizza e riusa immagini, sequenze e figure, risistemandole nella disposizione dei testi per conferirgli maggiore significatività: così fa in modo, ad esempio, che dovunque compaia una nuvola, il lettore attento di C21 costruisca una rete di sovrasensi contestuali che fanno riferimento all'impossibile recupero dell'infanzia e all'ineluttabilità della morte.

Considerando questi elementi, possiamo citare ancora qualche passo dove Saba recupera a distanza le proprie immagini, riadattandole a un contesto in cui il loro funzionamento è migliore.

Partiamo dalla redazione di P11 di *Il borgo*, che sembra non avere alcun seguito, dal momento che Saba si riavvicina in C19 e C21 alla prima versione, quella del 1905. Rileggiamo i vv. 21-28 dove parla della passeggiata del «Sabbato», con riferimenti al distacco dalla madre:

E il sentiero difficile – ove ancora
quando sciolsi la mia da la materna
mano, e poi da la sua, da ogni altra vana
vita, la vita,
pasturava la capra unica al breve
fren de la corda un tristissimo vecchio –
strada diritta, che tumultuante
popolo accoglie.

Non è difficile scorgervi la stessa drammatica separazione dall'odiosamata tutela materna di PF, *A mamma* e l'amara lezione del *Torrente* di TD. Poi quel «tumultuante / popolo» altro non è che la «tumultuante giovane» di *Città vecchia*. Ma non è finita qui: quando ai vv. 33-36, Saba, in riferimento alla rapida crescita del borgo di Roiano, scrive «e in me ritorno, a **chiedermi se in questo / tempo**, pel tempo o per l'eternità / forse, **in me pure edificai** alcuna / utile **cosa**», noi riconosciamo subito i vv. 12-19 di *Intorno ad una casa in costruzione*, ancora da TD: «Or **ti domando, anima mia [...]** **nel tempo in**

che molti artefici rozzi / a ornar la brutta casa davan mano [...] **cosa** che valga questa, che riguardo / solo ostilmente, **edificammo in noi?**»¹⁷. Il motivo resta dunque latente, ma riemerge dove può avere una forza maggiore: mentre in *Il borgo* di C21 non si contrappone più l'opera dell'uomo alla poesia, ma si tematizza il passare del tempo, in *Intorno a una casa in costruzione* come in tutta TD, invece, l'orgoglio per la sensibilità poetica è uno dei temi chiave (per Scaffai, anzi, "il" tema chiave), e perciò dalla memoria di Saba ritorna una forma altrove rimasta in ombra.

Il discorso può continuare anche su un'altra immagine, che, se vista insieme ad altre occorrenze, si rivela anticipatrice: la «capra» accostata al «tristissimo vecchio» potrebbe far pensare proprio alla «capra dal viso semita»: si ripensi solo alla sostituibilità di «troppo vecchio» con «troppo ebraico» in VM, *Bersaglio*¹⁸, e si riconoscerà l'appartenenza dei due termini alla stessa costellazione semantica. Una possibile riprova dell'appartenenza della capra a una nebulosa di significati che coinvolge le figure dell'ebraismo, emerge dalla versione di *La cappella* apparsa in rivista nel 1908 dove il v. 16 è «Brucano capre di quell'erba amara», che potrebbe avere qualche attinenza con le erbe amare della Pasqua ebraica.

Abbiamo visto insomma come, già dal 1912, quando Saba pubblica CMO12, ovvero la futura TD, nonostante cerchi di obliterare nel suo complesso il precedente immediato di P11, nella sua memoria ne conservi spezzoni da riutilizzare nel momento adatto. Si tratta dell'esempio migliore di come la poetica di Saba si fondi sulla memoria, che consente di smontare e ricavare dai versi materiale grezzo per edificare altre poesie, così come, altre volte, quello stesso materiale è trascinato vischiosamente dal ricorrere di figure ed immagini. Se scorriamo ancora le poesie dell'appendice dell'edizione critica, riconosciamo moltissimi spezzoni che sono stati non direi solo riutilizzati, ma riattivati altrove entro C21. Ne riporto solo alcuni: l'incipit di *Alla morte* nel 1917¹⁹ e in C19 è «Dolce cosa è per me **fra le tue braccia** / Morte, **in sogno approdar fra le**

17 Se poi di quest'ultima poesia osserviamo la chiusa (già vista sopra) «**popolosa** ogni giorno e **ingombra più**: / dov'era bello far l'amore / in gioventù», ci ricorderemo di un verso della variante del finale di *A mamma* così com'era in P11: «non so se **dolorosa** o **bella più**», allargando ancora la rete delle riprese: la memoria di Saba è anche ritmica.

18 Su cui si è soffermato tra gli altri Claudio Milanini, in Saba-Milanini, 1981, 10.

19 Castellani la data al 1902, ma non ci sono testimoni d'epoca (cfr. Saba-Castellani 1981, 520).

tempeste». In C21, dove *Alla morte* non c'è più, ritroviamo la stessa immagine in PA, *La pace*, che recita ai vv. 7-8: «a che sperar **fra le tue** bianche **braccia** / **nel** tuo seno **rifugio alle tempeste**». In C19 quei versi suonavano diversamente: «a che sperar **fra le tue braccia** un porto / nel tuo seno **oblio d'interna guerra**». Il caso è interessante anche da un punto di vista interpretativo, perché l'invocazione alla pace e quella alla morte, avvengono secondo le stesse modalità, che richiamano un'unione amorosa.

Troviamo poi una figura come quella dell'*Efebo*, cassata a matita già da C19, probabilmente per gli eccessi di panico vitalismo estetizzante, come p. es. «irsuta pelle», «non anco recise eran le belle / chiome, cui scompigliava il vento estivo», «appariva una grazia inimitabile». Ciononostante, questa poesia si riverbera su altre figure di giovani di C21: «la **marina** / l'allettava **fremendo**» sono «i **mari** [...] che **fremono** / azzurri e caldi» di AS, 10^a, 23-24; «l'**occhio sereno** dell'adolescente» è lo stesso «occhio sereno» di PA, *Glauco*, 3; «d'un salto agitò l'**onda schiumosa** / e le **schiume** si tinsero all'intorno / d'un chiarore di rosa» ricorda «alla **schiuma**, alla marina **schiuma**» di CLV, *Ritratto della mia bambina*, 8 e la «immensa [...] **schiuma**» di CLV, *Fanciulli al bagno*, 12; il sintagma «età già tramontate» lo ritroviamo identico in PA, *Sonetto di primavera*, 10 dal 1917. Da una parte, dunque, il sintagma dell'ultimo esempio trasposto altrove di peso; dall'altra, immagini che ritornano a descrivere figure che acquistano un significato nuovo, passando dal vitalismo decadente, alla vitalità leggera e vagante dei fanciulli.

Ancora, in una poesia del 1915, *Sera d'autunno*, poi esclusa dal canone di PG, c'è la battuta di chiusura «**Picco** – ti grido ancor – **sei di picchetto!**», recuperata nella conclusione di *La sveglia*: «**Picco, / sei di picchetto!**», che tra il 1915 e il 1919 abbiamo già visto prima essere invece: «Picco, / sei consegnato!».

Ho sottolineato come anche minimi aspetti formali, come le rime, possono ritornare: è il caso di «santità» : «voluttà», che fa parte del ritornello dell'*Intermezzo a Lina*, ma viene dai vv. 18-20 di *Il sogno*, pubblicata nel 1910 e poi mai inclusa in raccolta. Può riemergere la costruzione di un verso: da *Passeggiando la riviera di Sant'Andrea*, IV, di P11 il v. 7 «cui **ripensando, scopro il capo ai venti**», viene riutilizzato nel 1917 nella stesura di *Da un colle* (ma ancora una volta potrebbe essere

che sia questa la stesura più antica e fosse stata riutilizzata per P11) «e **sospirando detti un nome ai venti**». Dalla stessa poesia l'immagine del v. 1 «Sonvi **autunni che sembran primavera**» è, quasi identico, ma invertito «**sembra la primavera / un autunno**» di CC, *L'arboscello*, 3-4 (così dal 1913).

Anche una locuzione a un primo sguardo neutra come quella di *Ricordo d'infanzia* di P11 e C19: «E **rompere sentivo** dal profondo / la preghiera», la ritroviamo già utilizzata quasi identica nella riscrittura di *La Cappella* di C21: «**Romper sentiva** della ventura opera / il germe», molto diversa nelle versioni precedenti (in C19 più vicina «Rompere sentii»). Caso piuttosto significativo perché la stessa espressione (con anche lo stesso tipo di inarcatura) è cambiata di segno: se da una parte a sorgere spontanea è la preghiera, dunque il riconoscimento dell'appartenenza ebraica, dall'altra è la poesia, dunque quella nuova madre sorta in opposizione con l'immedesimazione nella religione.

Un ultimo esempio è da una poesia databile al 1907, ricopiata a memoria da Edgardo Rossaro²⁰, *Sopra un adagio di Beethoven*. I vv. 26-33 recitano:

Ed ora sono, disperato e stanco,
qui sono nella notte senza stelle;
ma non per me, poi che io sono **saggio**
ed al **saggio** è luce il suo pensiero:
Vana **sa** la speranza, **sa immortale**
il dolore; pur sa che tutto è bello.
Tutto è bello! **Anche l'uomo col suo male,**
col suo male la vita senza meta

Tra le poesie coeve (sempre che la datazione e il testo siano attendibili) l'unica che possiamo avvicinarci è PF, *Pomeriggio d'estate*, che ai vv. 7-8 esprime un concetto simile: «Ora grandine, pioggia, ardor di soli / **amo: la vita col bene e col male**», ma un motivo simile sarà ampiamente ripreso in chiave negativa, in linea con la poetica disforica di quella raccolta, in SD, *Il patriarca*, 8-10: «e con questo **non ignora**, / lo **scaltro** vecchio, che **la vita è un male**, / che **la vita è il peccato originale**». Una variazione su questo motivo era anche nel lamento funebre per la morte di Enrico Elia, *Per la morte d'un volontario: Enrico Elia*, poi espunta da C21 pur essendo inclusa nei *Nuovi versi militari* di C19: i vv. 13-14 recitano «in te il cui solo **peccato, e mortale**, /

²⁰ Cfr. Saba-Castellani 1981, 523.

fu amar la vita, anche il tuo male».

L'opera poetica precedente a C21, anche la più antica, si rivela insomma una piccola miniera, di cui Saba dimostra di conoscere le gallerie che portano ai filoni principali e di saper evitare quelle difficilmente praticabili (quando non già crollate), dove si possono ritrovare, ancora grezze, figure centrali dell'immaginario del *Canzoniere*, come i giovani e le fanciulle, poi meglio realizzate ed inserite in un contesto che ne giustifica le ragioni e le funzioni entro la biografia ideale. Ma non basta, perché anche della forma in cui queste figure si sono poeticamente incarnate, qualcosa si è sedimentato. Nel riuso delle proprie stesse parole si avvera quanto Saba sosteneva nel saggio *Quello che resta da fare a i poeti* relativamente alla memoria:

[...] in nessun'arte le inconscie reminiscenze sono più frequenti che in poesia, dove vengon favorite dalla natura stessa e dall'inevitabile virtù del suono, che le imprime indelebilmente nella memoria. Di una poesia non resta solo, come di una prosa, lo spirito che l'animava, ma anche la materia in cui s'è incarnato; non è la commemorazione dei protestanti, ma l'ostia del rito cattolico; tutto il corpo e tutta l'anima del Signore.

E poco oltre: «benché esser originali e ritrovar se stessi sieno termini equivalenti»²¹. Quanto visto sin qui, dimostra che l'attenzione di Saba è volta a evitare di anticipare poesie che sviluppino elementi capitali della trama del *Canzoniere* (e questo anche prima della disposizione "psicanalitica" di C45, dunque secondo una percezione in qualche modo istintiva, ma coerente), ma dimostra altresì che nella sua memoria poetica rimane viva una enorme mole di elementi eterogenei pronti a diventare strumenti espressivi efficaci in una nuova collocazione, anche se (o forse proprio perché) ogni contesto attribuisce ai singoli elementi un «valore di posizione»²² diverso. Il fatto più volte osservato che Saba ritorni a una lezione più antica rispetto alle correzioni più recenti (anche dove non sembra essere coinvolto il recupero di lezioni migranti da altri testi, ovviamente), costituisce di per sé una prova di questo atteggiamento di ampia disponibilità verso la propria poesia precedente, trattata in questo senso alla stregua di

21 Saba-Stara 2001, 676.

22 Il riferimento è a Lavagetto 1989, 115-16, dove si parla in particolare della costante tendenza alle contrapposizioni bipolari entro la poesia di Saba.

molta poesia altrui, utilizzabile come ferro del mestiere. Ancora di più, quando nella stesura di un testo, troviamo per un verso una lezione di molti anni precedente, per un altro verso quella del testimone di poco precedente, per un altro ancora se ne combinano due creandone una nuova, riconosciamo una modalità correttoria che ci conferma nella nostra ipotesi che Saba abbia in mente l'intero spettro delle possibilità di svolgimento di quella poesia. Come ha scritto Grignani:

una lezione finisce con l'imporsi a dispetto della progressione lineare quando s'irradiano le significazioni supplementari prodotte dal ripetersi di un sintagma, il quale agisca come tessera di un mosaico di relazioni forti.²³

Sembra indubitabile la validità del concetto di «preferenza» (chiamato in causa da Segre nella citazione in apertura di capitolo) rispetto a quello di «correzione», giusta l'intenzionalità esemplare del progetto lirico-autobiografico. Nell'opera di Saba, assieme alla costanza di singoli lessemi o rime, sappiamo che la continuità tematica e la ricorsività di motivi e figure di rilievo quasi archetipico risulta essere uno degli aspetti più peculiari di quel suo essere «psicanalitico prima della psicanalisi»²⁴, secondo la nota definizione di Contini. Proprio nella riemersione delle lezioni più antiche dall'apparato critico approntato da Castellani, questa estrema disponibilità delle figure a essere ricantate in momenti e sotto sguardi diversi ottiene una riprova clamorosa della sua centralità.

2. Varianti, ripetizioni, legami intertestuali e sviluppi tematici

Ho già citato all'inizio di questo capitolo alcuni degli studi sui legami intertestuali che ho tenuto in considerazione. Il primo è opera di Marco Santagata²⁵, e introduce le categorie di «connessioni di trasformazione» (ovvero di «modificazione o trasformazione che un dato di partenza [...] conosce nel passaggio da un testo a quello

²³ Grignani 1986, 150.

²⁴ Contini 1974a, 28.

²⁵ Cfr. Santagata 1979.

(o quelli) susseguente (-i)»²⁶ e «di equivalenza» (o «ripetizione parallelistica in testi contigui di elementi simili», per «forma dell'espressione» o «forma del contenuto»²⁷). Santagata, applicandosi all'incunabolo del genere, cioè ai *Fragmenta* petrarcheschi, si limita a osservare connessioni tra testi vicinissimi o contigui, le maggioritarie. Su una scala più ampia e in ambito contemporaneo, gli studi di Enrico Testa²⁸ si concentrano su una pluralità di «isotopie» e «dispositivi» che fanno sì che il «libro di poesia» manifesti coerenza semantica e, riprendendo una definizione di Maria Corti, «progressione di senso». Anche un recente studio di Niccolò Scaffai, che ho già avuto occasione di menzionare, introduce degli elementi innovativi, specialmente il concetto di figure della «retorica allargata», tra cui quello più produttivo nel nostro caso è la citata «sineddoche» macrotestuale, ovvero la coerenza e reciproca presupposizione tra una parte e il tutto²⁹. Dove il suo studio si applica direttamente a Saba, cioè a TD, si dispone in linea con la categoria della «progressione di senso», ovvero rileva la presenza di un tema che corre sottotraccia (come osservato, il dissidio tra i due diversi «stili di pensiero» dei protagonisti) e analizza i modi delle sue manifestazioni nelle varie poesie che, pur parendo solo accostate, consentono di osservare un'evoluzione di significato. Oltre a quest'ultimo, sono già diversi gli studi, a vario titolo e su varia scala, dedicati all'analisi del *Canzoniere* di Saba (o delle raccolte che lo compongono) come macrotesto, specie in riferimento alla disposizione delle raccolte lungo il percorso compositivo e ai richiami tra i singoli componimenti, laddove vadano a costituire un chiaro passaggio cronologico o logico e, dunque, biografico, di quell'alter-ego dell'autore che nel testo dice «io»³⁰. Mi pare però che ci sia un aspetto rimasto parzialmente in secondo piano, e che invece le varianti risolvano. Potremmo in parte ricondurlo a uno degli elementi sollecitati da Santagata nella sua analisi dei legami interni ai *Fragmenta*. Lo studioso rileva la presenza di una serie di «connessioni di scrittura», che hanno nella loro presenza stessa, prescindendo dal loro significato, valore

26 Santagata 1979, 13.

27 *Ivi*, 22-23.

28 Mi riferisco qui a Testa 1983 e 2003.

29 Paragonabile ai rapporti tra «sistema» e «strutture» evidenziati da Segre 1970.

30 Possiamo citare soprattutto gli studi su TD: Magrini 1981; Cadioli 2000; Scaffai 2005, 171-99. Indicazioni sul valore macrotestuale delle dislocazioni dei testi in Lavagetto 1974 e 1989; Gavagnin 2001; Cinquegrani 2007, 145-88; Paino 2009, *passim*, ma soprattutto 9-124; Lajolo 2007, 97-114; Fanara 2012.

di segnalazione della coerenza del macrotesto proprio per il semplice fatto di replicarsi a distanza ravvicinata. Se in Petrarca Santagata osserva legami disposti in piccole serie, in Saba riprese lessicali o sintagmatiche sono frequentissime e si dispongono anche tra testi lontani. Non si tratta solo (come del resto in Petrarca) di quegli elementi che creano la sostanziale unità tonale del suo lessico, cioè in Saba quel vocabolario basilare composto dai vari «cuore», «dolore», «amore», «casa», «cosa», «occhio», «bello» (che pure hanno un ruolo centrale nel creare l'effetto di compattezza e coerenza), quanto piuttosto di una serie di lessemi a frequenza media o bassa che mi pare presuppongano l'intenzione di richiamare testi distanti, facendo appello alla memoria del lettore, tessendo una trama di fili che si muove sotterraneamente allo svolgimento cronologico. Inoltre, ma è un discorso diverso e complementare, anche la replica di motivi costanti – altra componente fondamentale del *Canzoniere*³¹ – coinvolge la vischiosità dell'autocitazione, così da portare con sé ripetizioni lessicali (come quella già vista attorno alla «nuvoletta»). Riprendendo una formula di Enrico Testa possiamo dire che «la coerenza “sincronizza” il libro»³², vale a dire che la ridondanza tematica, frutto di isotopie, progressioni di senso e connettivi, fa in modo che si creino delle mappe che mostrano come simultanei testi lontani tra loro, falsando la diacronia costituita dalla lettura del testo. C21 è un caso da manuale in questo senso: una raccolta scopertamente autobiografica, dove la diacronia non è solo della lettura, ma è parte integrante della comprensione del testo, e in cui la sostanziale simultaneità di poesie che parlano di momenti della vita distanti tra loro, crea un vero e proprio cortocircuito di cui l'autore si rivela consapevole regista³³, manifestando ancora una volta quello che, con Mengaldo, abbiamo identificato come il suo antistoricismo.

31 Cfr. ad esempio Sereni 2013, 977: «[l'opera di Saba] va vista in blocco, nel suo articolatissimo assieme: non tanto per un progresso certo dall'una all'altra raccolta quanto piuttosto per il modo in cui un motivo risponde all'altro a distanza e per il destino di certi temi, per il loro riproporsi arricchiti o mutati»; ma anche Luperini 1981, 256: «Al di là di queste partiture abbastanza esteriori, e della stessa scansione in raccolte (o, meglio, in capitoli di questo grande romanzo psicologico), le varie liriche del *Canzoniere* s'intrecciano fra loro mediante la ricorrenza di motivi che ritornano e s'inseguono a distanza di anni, a prescindere dai raggruppamenti in cui sono riuniti i testi che li esprimono, cosicché solo la conoscenza del macrotesto può rivelare in tutta la loro complessità i significati del singolo componimento».

32 Testa 1983, 149, ma *passim*.

33 Già Contini 1974a, 28 notava che «il mondo di Saba si definisce per entità: l'uomo, il padre, la balia; è un mondo fenomenologico; la storia ne esula, così inassorbita e inerte che l'idea poetica, in mezzo all'ingombro meno tollerabile, fa un assoluto spicco» (corsivi nell'originale). Al concetto di figure archetipiche fanno riferimento anche Magrini 1981 e Grignani 1986.

Vorrei ora analizzare alcuni legami a distanza formati da singoli lessemi o sintagmi, tenendo in particolare considerazione i luoghi dove le connessioni siano promosse proprio dalla genesi e dalle varianti introdotte in C19 e in C21. Come dicevo, quella della ripetizione lessicale è una trama che occupa tutto C21 e una costante della poetica di Saba. Per restringere il campo, ribadisco che, dal mio punto di vista, tanto più paiono significative le riprese, quanto più stanno fuori dal lessico letterario standard, facente parte, in certo modo, di una sorta di grammatica dallo stile sabiano; quando, insomma, la loro frequenza è bassa sia rispetto al sistema C21, sia rispetto all'orizzonte di attesa del lettore. Procederò per esempi significativi, senza pretendere di esaurire l'argomento (tanto meno nelle sue potenzialità ermeneutiche).

Possiamo partire dal caso-limite dei lessemi con sole due occorrenze. Meno significativi quelli che si trovano entro la stessa raccolta, rientrando in un più generale progetto di compattezza semantica parziale, come p. es.: «pinguedine» che ricorre in CC sia in *Dopo la vendemmia*, 38 che in *Il maiale*, 8; l'avverbio «lamentosamente», che in VM ritroviamo sia in *Il bersaglio*, 14 che in *Dopo il silenzio*, 1. Dalle varianti possiamo cercare conferme a questa modalità di richiamo: vedi «vaporiera», che entro VLC è in *Il borgo*, 14 e viene introdotto in *La fonte*, 13 proprio in C21 e non riscontriamo in nessuno dei testimoni precedenti: sarà una variante che presuppone l'organizzazione del macrotesto. O ancora «fracassate» preferito a «scoperchiate» in SD, *Còttalo*, 39 certo per richiamare il «fracasso» del *Garzone con la carriola*, 15³⁴.

Questo genere di ripetizioni può svolgere anche la funzione di collegare testi appartenenti a due raccolte contigue. L'«**accorata** voglia» di CC, *Il maiale*, 17 (così solo in C21: nel 1911 era «da l'intimo una voglia»; nel 1912 «un'impetuosa voglia»; nel 1919 e ancora nel 1920 «una ben strana voglia») la avvicina senz'altro all'«**accorata** tenerezza» di TD, *La gatta*, 4: considerando che in CMO12 i due testi erano contigui, Saba li avrà voluti collegare pur nella nuova disposizione, essendo due testi che si richiamano per la comune appartenenza al vero e proprio bestiario legato alla figura di Lina. Lo stesso per le «gallinelle» e la «bianca pollastra» che «in terra raspa», di CC, *A mia moglie*, 19 e 2-5, che rivediamo anche in TD, *Via della pietà*, 20-21 «la gallinella»

34 Noto di passaggio che il verso «Egli più grande fa il fracasso e l'ira» è da confrontare col verso 12 di *Via scarlatti*, la prima poesia degli *Strumenti umani* di Vittorio Sereni: «ombra più ombra di fatica e d'ira». Tutta la scena della via in cui irrompono i monelli sembra presupporre il precedente sabiano.

che «si duole / e raspa». «Gallinella» non ha altre occorrenze, e anzi viene espunto un «gallina», anche se a grande distanza, in CLV, *Favoletta* [Con larghi giri...], 3. Ancora tra due raccolte contigue: il verbo «punire» ricorre solo in CLV e AS: «fu di baci **punita** e ricoperta», CLV, *L'ultimo amore*, 12; «ch'io là fossi / per **punirti**», CLV, *Dopo un mese*, 9-10; «Un modo io so, so un giusto modo e solo / di lei **punire**» AS, 11^a, 9-10. Va notato che in questo modo anche la seconda occorrenza, che non ha valore figurato in senso erotico, viene attirata in quella costellazione semantica. Inoltre segnalo che, come sopra, l'unica altra occorrenza del verbo viene espunta proprio all'altezza di C21: in PG, *Vita di guarnigione*, dopo il v. 43 «per ogni dieci in cui l'istessa brama» seguiva in tutti i testimoni «che più a fondo punisce che più ama», mentre in C21 il verso cade e il discorso prosegue senza la relativa.

Se Saba elimina anche le occorrenze distanti di quei termini, facendo in modo che si specializzino entro pochissimi componimenti, non sarà allora casuale il fatto che altri ricorrano, anche se a ragguardevole distanza, solo due volte. Possiamo vedere «rosignolo», che troviamo solo in PA, *Lettera ad un amico pianista*, 61 e in VM, *Monte Oliveto*, 2^a, 2 (e non ci sono occorrenze di «usignolo») o «vesticciola», che ritroviamo in TD, *L'ultima tenerezza*, 19 e poi soltanto in CLV, *Ritratto della mia fanciulla*, 3, e che viene così a creare una sintomatica sovrapposizione tra la visione di Lina bambina e la tenera descrizione Linuccia. Approfondiamo quest'ultimo esempio: pochi versi dopo in *L'ultima tenerezza*, come sottolinea Paino³⁵, il poeta immagina una sorta di uccisione rituale di Lina-Carmen con parole – «morta ti vedo e son io che t'ho uccisa!», v. 57 – vicine a quelle della chiusura dell'opera di Bizet – «c'est moi qui l'ai tuée, / ah! Carmen, ma Carmen adorée!» –, mentre *Ritratto della mia bambina* prelude all'incontro con Paolina. Possiamo ipotizzare che questo in qualche misura confermi la già citata interpretazione di Cinquegrani, per cui in CLV, così come in TD, si scontrano famiglia e libertà. Infatti, nonostante il poeta in chiusura di *L'ultima tenerezza* ringrazi Dio per non aver ucciso Lina, di lì in poi comincia la stagione di vuoto sentimentale che si risolve momentaneamente solo con CLV. A quell'altezza, le figure dell'individualità erotica risorgono dalle stesse ceneri di Carmen, definitivamente diventata la moglie-madre attratta verso il polo negativo. Il minimo segnale intertestuale da cui siamo partiti,

35 Cfr. Paino 2009, 102-03.

collegando una poesia dove il personaggio che dice io si intenerisce pensando Lina bambina prima di piangere la morte di Carmen, accompagna il passaggio stupefacente dalla figlia a Paolina.

Una sorta di cortocircuito tra inizio e fine (ma non è l'unico, come vedremo poi) è la ripetizione di «letticciolo» che ritroviamo in PA, *Sonetto di primavera*, 9, «Là seggo sovra il bianco letticciolo», e poi esclusivamente in CLV, *Favoletta* [Tu sei la nuvoletta...], 7-8, «tu nel tuo letticciolo i sonni hai pronti / sotto le coltri bianche». Per di più viene introdotto solo nel secondo testimone del 1919 da un originario «tu fra il babbo e la mamma i s. h. p.», che poteva inopinatamente richiamare alla memoria la scena di castrazione simbolica costituita dal taglio dei capelli³⁶ di TD, *La fanciulla*, che avviene «fra il tuo carnefice e la mamma» (v. 5).

Altro elemento ricorrente solo in due casi e a distanza è il «radicchio», che ritroviamo in CC, *A mia moglie*, 59-60 «la crusca e i **radicchi** / tu le porti» e SD, *Guido*, 7 «parla di neviccate, di **radicchi**» e 44-45 «E si piega a frugar tra l'erbaspagna, / e a mostrarmi un **radicchio** che **ha strappato**». Il collegamento trascina anche il verbo «strappare» che ricorre proprio nella stessa strofa di *A mia moglie*, vv. 65-67 «il pelo / si **strappa** di dosso, / per aggiungerlo al nido / dove poi partorire». Per altro, l'incipit di *Guido* era inizialmente «appartato e in ozio» (1913), poi diventato «beato d'ozio» (1914). Solo dal 1919 compare l'immagine del frugare tra l'erba, che ricorda da vicino proprio la gallina di *A mia moglie*, che «in terra raspa» e «incede sull'erba». Qualcosa di ambiguo in questa figura ha voluto farci vedere anche Saba, commentandola in *A proposito di Guido*, la poesia che segue immediatamente. Tra gli interrogativi sollevati in quel testo c'è quello che Saba parli di lui «come fa l'amante / della sua donna». Senza insistere troppo, possiamo ipotizzare che Saba abbia qui trasfuso parte della propria inclinazione omosessuale, sovrapponendo un pedagogico rapporto paterno e materno allo stesso tempo, con una voluta identificazione col ragazzo. Si vedano sia il v. 18 in cui il giovanotto Guido conduce un bambino «come un buon padre od amoroso balio», sia i vv. 40-41 in cui il poeta invita il ragazzo al mare proprio come con lui aveva fatto Glauco, per cui è sintomatica la variante «il mar dove alle rive siedi e peschi» 1914, cui

36 Sul taglio di capelli come castrazione simbolica il riferimento è chiaramente all'analogica scena del terzo episodio di *Ernesto* (Saba-Stara 2001, 555-72), secondo l'interpretazione di Lavagetto 1989, 209-10.

viene preferito l'originale «il mare dove d'Aprile già ti lavi». Le immagini che si irradiano richiamano congiuntamente la poesia della maternizzazione di Lina e quelle dell'adolescenza.

Quelli visti sin qui sono, come detto, casi-limite. Possiamo brevemente osservare alcuni lessemi che, anche ricorrendo più volte nella stessa raccolta, ritroviamo poi nelle successive.

Parola tematica di tutto C21 è «querela» col relativo verbo «querelarsi», indicante un lamento doloroso ed insistito. Le occorrenze sono quattro in VM: *Durante una tattica*, c, 8: «rinnovo la querela antica», che si riferisce ad un lamento d'amore per la distanza dell'amata; *Il prigioniero*, b, 6, «compagni trovò per querelarsi»; *Scherzo*, 7 «e pur anche ballando [col compagno] si querela / che tutto il dì gli fan far zaino in spalla»; *Marcia notturna*, 6-7, «ebberi di sonno, stanchi / di querelarsi e di cantare».

Da questi pochi esempi possiamo vedere come la «querela» costituisca uno dei principali strumenti di comunicazione, veicolo, tra i compagni della vita militare, del riconoscimento di un'esperienza comune a ciascuno. Poter lamentare allo stesso modo un dolore simile, rappresenta il cuore della condivisione della vita. Il poeta infatti, sentendo la propria distanza, lamenta un'altra «querela», antica e diversa.

Altre occorrenze sono in CC (e alcune la abbiamo viste): *A mia moglie*, 19-22, «le gallinelle, / mettono voci che ricordan quelle / dolcissime, onde a volte dei tuoi mali / ti quereli»; *La capra*, 11-13, «In una capra dal viso semita / sentiva querelarsi ogni altro male / ogni altra vita»; *Il maiale*, 14-15, «quella spaventosa / querela».

Il dolore che si esprime con la querela si conferma qui come l'unico vero strumento di vicinanza agli altri, non importa se lo si comprende attraverso gli animali (animali che, per altro, sono spesso accostati ai soldati di VM: «gregge», «bue», «pecore», «granchio», «cane»). È il tramite per arrivare a Lina, amata proprio perché dolente: vedi per questo la variante di VM, *Il ritorno*, 29-30 «tu inclinavi la faccia aridente / alla mia più dolente» (1919) > «tu inclinavi la faccia dolente / alla mia sorridente» (1921).

Alla luce di questi sovrasensi, capiamo meglio anche l'unica altra occorrenza di «querela», non a caso, sempre in un contesto militare, del finale di PG, *Nino*, 65-66: «hai fatto aspra querela: / “Mamma, la base principale è il rancio”»: nel riportare

l'umiltà del lamento, c'è sempre l'adesione alla «calda vita» che avvicina, e nulla, come potrebbe parere, di ironico.

Lo stesso discorso vale per un altro elemento ricorrente in pochi casi, quello del «germoglio». Lo ritroviamo in VLC, *Bianca*, 13-14 «Bianca c'è in te qualcosa del germoglio / verde che nasce al ramicello in cima»; in TD, *A mia figlia*, 1-3 «Mio tenero germoglio, / che non amo perché sulla mia pianta / sei rifiorita»; in CLV, *Favoletta* [Al tempo che...], 5-8 «e [la capretta] spia se più non sono i rami bassi / di gemme spogli. / Ah foss'io una capretta, e mordicchiassi altri germogli!». Il germoglio si associa a più significati: prima è l'uscita di Bianca dall'infanzia attraverso la pubertà e l'adolescenza; poi diventa simbolo della nascita vera e propria, ma che porta con sé una rinascita del personaggio-io; infine diventa una metafora francamente erotica, dove i germogli stanno per i seni di Paolina. Si conferma così la conturbante sovrapposizione di elementi propri di età e sentimenti diversi entro CLV, che va a ripescare motivi antichi sotto una luce nuova.

A ricorrere, come abbiamo in parte già visto, possono essere non solo singoli lessemi, ma anche sintagmi fissi (dotati perciò di maggiore evidenza). Possiamo elencarne alcuni.

Dentro la stessa raccolta si veda VM, *A un ufficiale*, 14 «pallido sotto **arroventati cieli**» e la successiva *Durante una tattica*, b, 1-2 «Pure a me non dispiace ancor quest'**urto** / soldatesco, quel **cielo arroventato**». Da notare che il legame era anche più forte: «di sua gente / guarda l'**urto**» era nei vv. 12-13 di *A un ufficiale* in P11, poi diventati da C19 «la sua gente / guarda al fonte».

Come prima, le ripetizioni si attivano anche a distanza. Si veda SD, *Dopo la giovinezza*, 17-18 «par che al tuo stesso pensiero si celi, / e l'avvolge **il pudore dei suoi veli**», che va confrontato con AS, 4^a, 18-22 : «Ed io dovrei, / io che ho tanto con me, tanto passato, / essere l'uomo che potrà di un solo / sguardo strappar **del tuo pudore i veli**, / e rapirti con sé negli alti cieli?». L'«amorosa immagine» che si nasconde in SD e di cui il poeta dal «cuore vuoto» va in cerca, riappare, molto dopo, in Chiaretta. La ripetizione dell'immagine non sarà casuale se in C19 il verso di *Dopo la giovinezza*

aveva «il silenzio nei suoi veli», mentre in C21 recupera il «pudore» della lezione più antica: il macrotesto è stato determinante per la scelta della variante.

Il verbo «sanguinare» ricorre solo associato al «cuore»: VLC, *Canzonetta spalatina*, 11-12 «e una vergogna (Lissa) / fa il cor mio sanguinar»; TD, *L'appassionata*, 11 «poi sanguini così dentro il tuo cuore»; AS, 6^a, 13-14 «Sanguina il mio cuore / come un cuore qualunque»; ed era già un motivo giovanile nella poesia poi eliminata *Eravamo seduti in riva al mare*, 8-9 «Ne sanguinava il core / come a nessun amante». Forse anche la mancata coerenza figurale della prima occorrenza, dove non è un dolore amoroso, ma civile a far sanguinare il cuore, sarà stato tra i motivi (certo anche formali) di eliminazione della poesia di VLC nelle edizioni successive.

Un richiamo dovuto esclusivamente alle varianti di C21 è quello tra PA, *La casa della mia nutrice*, 9 «è il vespro: su per l'erta io come allora» (1917) > «è **il vespro amato**. Su per l'erta ancora» (dal 1919) e PF, *A mamma*, 60 «sulle mia guance una sola / lacrima **il vespro amato** di viola / tinse, per cose assai dolci e lontane» (1921), dove le lezioni precedenti (P11 e C19) avevano semplicemente «il vespro tinge di viola».

Ovviamente già in partenza abbiamo ristretto di molto il campo, ma possiamo verificare la funzionalità connettiva anche di lessemi a più ampia frequenza, dove facciano parte di un sistema di connotazioni di significato. La ricorrenza più interessante di questo tipo è quella delle varie manifestazioni del colore azzurro. Scorrendo la concordanza troviamo 24 occorrenze di «azzurro», 11 di «turchino» e 2 di «celeste». L'azzurro in Saba è carico di senso: è il colore dell'occhio sereno dell'infanzia e dell'adolescenza, della libertà dei sogni di fuga per mare, il colore del cielo³⁷, in *Autobiografia* sarà il colore dello «sguardo azzurrino» del padre ramingo. Studiando l'apparato critico ci accorgiamo che molte delle occorrenze degli aggettivi e dei sostantivi relativi a questo colore sono introdotte solo in un secondo momento:

«Solo **in riva** al mar» (1919) > «all'**azzurro** mar» (1921), PA, *Canzonetta*, 2; «fumo **odoroso**» (1917) > «fumo **azzurro**» (dal 1919), PA, *La casa della mia nutrice*, 14; «ai **lavacri** suoi» (1902) > «in sue **azzurre onde**» (dal 1917), PA, *Glauco*, 6; «dolcezza **nascosta**» (1919) > «voluttà **celeste**» (1921), PA, *Canzoncine*, 3^a, 13; «nell'aria intorno a me [costassù 1919] **cerula**

37 Nelle *Scorciatoie* Saba la definirà addirittura «l'azzurra parola cielo» (Saba-Stara 2001, 11).

e tersa» (dal 1919), VLC, *La cappella*, 43; «occhi [...] **del colore del mare**» (1911) > «e **ceruli** [ed azzurri 1919] i sereni occhi profondi» (dal 1919), VLC, *La fonte*, 52; «flutto / **turchino**» (dal 1919), VLC, *La spiaggia*, 18-19; «**grandi ombre**» (1911) > «**azzurre ombre**» (1919), PF, *Il chiù*, 12; «i **rudi e lordi** / panni» (1911) > «i panni / **d'ogni giorno**» (1919) > «i panni / **turchini**» (1921), PF, *A mamma*; «[ragazzaccio] con gli occhi **azzurri**» (dal 1919), TD, *Trieste*; «mare **nostro** Egeo» (1913-1914) > «in mare appena guizza» (1919) > «mare **azzurro** Egeo» (1921), SD, *Còtalo*, 6.

La concentrazione viene fortemente aumentata nelle poesie adolescenziali e giovanili, che in questo modo acquisiscono una visività coloristica speciale rispetto alle raccolte successive, particolarità cromatica che si accosta alle (e riflette sulle) altre reti tematiche: il mare, la casa, la fontana, i giochi. La controprova è costituita non solo dalle due occorrenze introdotte in TD e SD, entrambe riferite a due figure di adolescenti, due delle tante reincarnazioni del giovane Umberto, ma anche dalle occorrenze di «azzurro» (4) e «turchino» (1) in CLV e AS, le raccolte dove più forte è l'aspirazione alla leggerezza³⁸. Attraverso quella tonalità Saba accompagna il costante ricorso alle figure e ai sogni d'infanzia, quella ricerca del tempo perduto, che costituisce uno dei motivi fondanti dell'unità tematica di C21.

Si sarà notato che il significato dei termini oggetto di ripetizione nella maggior parte dei casi non è inerte, non si verifica la stessa condizione di asemantività che Santagata ravvisava nelle connessioni di scrittura petrarchesche, ma ogni occorrenza di una parola irradia sulle altre significazioni ulteriori. In questo senso, non stupisce che la ripetizione di un medesimo motivo non sia attuata attraverso una *variatio* sinonimica, ma con riprese letterali che aiutino il riconoscimento del ricordo lasciato indietro nella lettura. Solo un ultimo esempio che consente di collegare tra loro due testi di TD, *Il torrente* e *Sul prato*, ed entrambi con uno di SD, *Lungo il Reno*.

La scena del *Torrente* e di *Sul prato* è quasi identica e la loro posizione in TD, rispettivamente terza e penultima, ne fa oggetto di una disposizione quasi speculare³⁹.

38 Cfr. Senardi 1974, 66.

39 Perfettamente speculare a *Sul prato* è *A mia figlia*, che è la seconda, e in effetti intrattiene con essa richiami lessicali forti («casa» – «casa»; «corri» – «corre»; «gioco» – «giocano»). Anche *Il torrente* intrattiene legami a distanza con la terzultima *All'anima mia* («avventuroso» – «avventurato»; «scopri» – «scopriarsi», «discopro»; «pensiero» – «pensiero»).

Nella prima, il poeta ricorda quando camminava con la madre al «sabato sera», lungo un torrente, e lei gli ricordava che la vita è «fuggitiva», ammonendolo sulla fugacità del tempo. In *Sul prato* la scena ha compiuto un salto di generazione, Saba accompagna la figlia che gli chiede se il «ruscello» «corre a casa sua», e lui dà una risposta evasiva; poi, a ruoli invertiti, è la bambina a chiamare il padre: «O mi chiami, onde in gran fretta si vada / qualche passo passo più in là sull’ampia terra; / dove quei maschi giocano alla guerra, / e le bambine come te alla casa». Tra le due, oltre alla scena quasi identica, ci sono alcune riprese lessicali, identiche o simili:

Il torrente	Sul prato
v.2 « così povero sei fra le tue sponde»	v.1 «è così scarso , quest’Ottobre, il caldo»
v.6 « torrentello »	v.4 « ruscello »
v. 7 « corso », v. 27 « corrente »	v. 6 « corre »
v. 17 «erba»	T. e v. 3 «prato»
v. 20 « bimbo »	v. 3 « bimba »
v. 21 « rammenta che quest’acqua è [fuggitiva]»	v.5 «io rispondo che è molta acqua di [piova]»

Lungo il fiume (oltre alla scena già ricordata della versione di P11 del *Borgo*) si svolge anche SD, *Lungo il Reno*. Rispetto all’«Ottobre» di *Sul prato* è cambiata stagione è una «sera estiva», ma come in *Il torrente* è «Sabato sera», torna il verbo «correre», ma nell’espressione scurrile del muratore «Io corro al fiasco, e il compagno alla f...», ritorna la «lavandaia» di *Il torrente*, al v. 10 «battono i panni lavandare». La poesia si chiude con la figura del «garzoncello» (-ello!) di memoria leopardiana⁴⁰ che, «nudo», «discopre quel che ha un po’ con mano ascoso» e ridendo dichiara «Stasera mi sposo».

Potremmo quasi identificare nella progressione *Il torrente* – *Sul prato* – *Lungo il Reno*, una sorta di itinerario di liberazione dalla morale identificata con l’austerità dell’insegnamento materno (in *Lungo il Reno* la «mamma» c’è comunque, ma legata a un’immagine di libertà: «nudo come la sua mamma l’ha fatto»), che coinvolge anche il tabù sessuale della ferrea identità di genere. Una spia che questa interpretazione possa essere giusta la troviamo in una variante. Il possibile richiamo alla distinzione tra maschi e femmine in *Sul prato* costituito dal v. 2 di *Lungo il Reno* com’era in C19

40 «Garzoncello scherzoso» è il v. 43 di *Canti*, XXV. *Il sabato del villaggio*.

«Guardo i **fanciulli** che **giocano**» (cfr. *Sul prato*, 9 «dove quei **maschi giocano** alla guerra»), viene cassato a favore di «Ecco i fanciulli che **nuotano**»: il fiume consente dunque a questi fanciulli liberi e vivaci di immergersi e reincarnare Glauco. Massimiliano Jattoni ha giustamente rilevato l'importanza che l'attrattiva omosessuale dei fanciulli riveste nell'interpretazione di SD⁴¹. Possiamo verificare come il tema dell'adolescenza quale età dell'indecisione tra eterosessualità e omosessualità, incarnata più tardi dalla doppia iniziazione sessuale di Ernesto⁴², lasci alcune tracce anche su C21, ad esempio nelle «labbra / pallide, di fanciulla» di uno dei ragazzi di PF, *A mamma* (vv. 35-36), o nell'aperta confessione di SD, *Il primo amore*: «si andava, per star soli e insieme, / io e un altro ragazzetto» (vv. 3-4) e «che un'amicizia (seppi poi) non era, / era quello un amore» (vv. 10-11). Che questi temi compaiano in particolare all'altezza di SD sarà forse segno di una certa influenza della teoria del Weininger di *Sesso e carattere*, sulla compresenza dei sessi nello stesso individuo, e dell'associazione dell'ebraismo con la femminilità⁴³.

Quel che è da notare è che al di fuori dell'ambito adolescenziale, Saba non indulge più su allusioni o tematiche omoerotiche. Anzi, dove era dichiarata platealmente, come insulto o supposizione malevola, l'omosessualità scompare. Eloquenti sono due episodi delle poesie scritte tra SD e PG.

Quando Saba pubblica *Il sigarajo della taverna rossa* in rivista nel 1915, il testo aveva alcuni elementi (li evidenzio in grassetto), tra cui un plateale insulto («culoaperto») e forse alcune velate allusioni, caratteristiche che vengono poi attenuate in C19⁴⁴, come si vede di seguito:

41 Cfr. Jattoni 2004.

42 Cfr. Saba-Grignani 1995, V-XXIV; Pedullà 1986; Cinquegrani 2007, 67-77. Pedullà 1986, 231-32 richiama l'attenzione sullo scambio di battute tra Ernesto e la madre dopo la confessione: «“No ti sé, grazie a Dio, una putela.” “No son una putela” protestò Ernesto “son anche sta una volta de una dona”» (Saba-Stara 2001, 611).

43 Sulla presenza di Weininger in Saba cfr. Cinquegrani 2007, *passim*. Tende a ridurre la portata, invece, Cavaglion 1986.

44 Ci sono anche varianti formali e di punteggiatura che non segnalo.

Il sigaraio della taverna rossa, 1-10

Povertà e gioventù, sola ricchezza
dell'uomo, sola gioia in lui profusa!
Tu v'aggiungi una tua **gaia bellezza**,
un animo che mostri in volto grato
a chi più mancia ti dà che non s'usa,
e **sorridi al mio cuore desolato**.
Ma come a me non piaci al gazzettiere;
e Tecoppa (oggi amico dei tedeschi)
«**culoaperto**» ti chiama e «rocchettiere».
Forse; ma chi per tanto à in odio Mario?

(1915)

dell'uomo, in questi termini racchiusa!
Tu v'aggiungi un'**animal gaiezza**,

che sei **ladro** mi dice e *rocchettiere*.
S'anche fosse... Di lor più vali, Mario:

(varianti di C19)

Il testo poi, e credo proprio per questa ragione, scompare da C21, e se può parere una coincidenza, sarà allora da vedere il secondo caso. PG, *Addio ai compagni* è stata addirittura oggetto di censura al primo tentativo di pubblicazione su «La Diana» (poi infatti non avvenuta)⁴⁵. In C21, dopo il v. 43 si legge:

Piazza d'Armi ricordo, l'ufficiale
che dai ranghi ti trasse, e per mia gioia
(forse non disse male)
disse: «Il soldato Picco
è peggio d'una serva».

Prima di questi versi, in tutti i testimoni manoscritti (databili al 1915) e nella prima effettiva pubblicazione, che avviene su «La brigata» nel 1916, c'erano altri otto versi:

Addio ai compagni di Piazza Sicilia, 49-
56

I soldati, a vederci sempre insieme
– che son talvolta peggio di puttane [una
[donna *Paratico*] –
cose strane dicevan, cose strane;
ch'io t'amassi, non so, come una donna,
o da te mi piacesse farmi fare,
s'ingannavano invece, a quanto pare,
l'amor ch'io ti portavo
era più singolare.

(1915)

Addio ai compagni di Piazza Sicilia, 50-
57

I soldati, a vederci sempre insieme
– che son **per lingua**, peggio di puttane –
cose strane dicevan, cose strane;
**Perchè quei due si voglion tanto bene,
e non può l'uno senza l'altro stare?**
S'ingannavano invece, a quanto pare,
l'amor ch'io ti portavo
era più singolare.

(1916)

45 Cfr. Saba-Castellani 1981, 509, ma soprattutto Marcovecchio 1960, 78-79.

Si noti subito l'immediata attenuazione di «puttane» in «una donna» in uno dei primi manoscritti del '15, poi reintegrato nella stampa del '16, ma circostanziato da «per lingua». Soprattutto, nella stampa viene attenuato il riferimento esplicito all'amore fra il soldato Picco e il protagonista del *Canzoniere* (sia pure ammesso solo come sospetto di commilitoni malevoli) con la scomparsa della sorprendente espressione del parlato «farmi fare».

Ogni allusione esplicita scompare definitivamente in C19 e in C21. In questo modo il personaggio di Picco viene scalzato dalla sua posizione rilevata entro la raccolta, in cui acquistano maggiore risalto le figure più tipicamente simboliche della povertà e della semplicità martirizzate dalla furia della guerra, cioè Nino e Zaccaria. In questo modo una traccia che comunque abbiamo riscontrato analizzando PG, ovvero il dissidio tra la gioia della vita in caserma e il dolore della morte, viene sacrificata (per ragioni anche extraletterarie), confinando i riferimenti alla sessualità omoerotica entro i limiti della crisi adolescenziale, propria o dei «fanciulli e garzoni» di SD. Il tentativo di fare di PG una raccolta di poesia di guerra, di poesia civile, resta comunque deludente per l'autore che ne sacrificherà in seguito gran parte.

Da ultimo, devo menzionare in VM, nell'altra raccolta militare, un passo che si richiama a quest'ultimo aspetto e sembra voler anticipare proprio il Guido di SD che tiene un bambino per mano. Ai vv. 9-12 di *Monte Oliveto*, 4^a leggiamo «gli altri sui prati / passeggiano, fra l'erbe alte e il grano, / a due a due tenendosi per mano, / come i bambini fan, gli innamorati»: proprio nella poesia in cui il poeta si distingue altezzosamente dai suoi compagni, la loro amicizia viene paragonata a quelle infantili e addirittura a un amore, rivelando che l'innocenza assoluta dei soldati suoi compagni è la sua segreta aspirazione: a questa segue infatti *L'osteria fuori porta*, la poesia dell'inclusione tra i camerati.

Quanto sin qui emerso mi è parso indicativo della progettualità insita nell'idea di C21, cioè che allo sviluppo della poetica e allo svolgimento di un'opera autobiografica sia sottesa anche una trama in cui temi e tracce si rispondono a distanza, e, soprattutto, che questa rete sia fortemente tenuta sotto controllo dall'autore. L'evoluzione delle

varianti ce ne ha mostrato certe risposdenze. In un ambito più specifico spero di aver dimostrato come l'unità tonale, pur nelle differenze tra i singoli momenti, sia raggiunta non solo tramite la presenza di vere e proprie costanti di medietà linguistica, ma anche grazie alla presenza di elementi dalla frequenza bassa o bassissima, ma pure significativamente ricorrenti in momenti linguisticamente e tematicamente vicini (o, con Testa, simultanei), seppure diacronicamente distanti.

3. *Le varianti di Carmen*

Una figura importante nell'opera di Saba è quella di Carmen, incarnazione della vitalità esuberante della moglie Lina in TD. Pur centrale, questa figura subisce in C21 un forte ridimensionamento, che meritadi essere trattato nel dettaglio. La raccolta CMO12 nasce sotto il segno di Carmen⁴⁶, la gitana protagonista del romanzo di Merimée e poi dell'opera di Bizet, sotto il cui rosso scialle viene raffigurata l'intrigante femminilità di Lina. Non c'è spazio qui per approfondire la storia e le relazioni tra il personaggio e le sue interpretazioni, per cui mi limito a rimandare alla ricca e stimolante bibliografia in proposito⁴⁷. Quanto mi interessa riferire in modo sistematico sono le varianti che interessano i testi di C21, e il disegno che compongono nel segno di quella che già Gennato Savarese ha definito (giungendovi per altre vie) «scarmenizzazione»⁴⁸. Mario Lavagetto ha notato come la personalità di Lina, così prepotentemente vitale e riccamente sfaccettata, impedisca a Saba di sublimarla entro la fissità tipica di un personaggio d'opera, nonostante la fascinazione evidente cui sottostà la ricostruzione letteraria della loro esperienza amorosa⁴⁹. Ma, in qualche modo in C21, l'identificazione di Lina con Carmen è già postuma, urta immediatamente allo scoglio della maternità, si

46 Scrive Saba, in *Storia e cronistoria*: «[Coi miei occhi] Era – ci sembra di vederlo ancora – un libretto quadrato, colla copertina gialla, e il titolo stampato in rosso: i colori di Carmen» (Saba-Stara 2001, 145).

47 Cfr. almeno Savarese, 1986; Lavagetto 1989, 61-108; Scaffai 2005, 171-99; Cinquegrani 2007, 157-79; Paino 2009, 55-75.

48 Savarese 1986, 307.

49 Cfr. Lavagetto 1989, 91-104. Dello stesso parere anche Luperini 1981, 259: «[Lina] mantiene i tratti dell'irriducibile alterità, della imprevedibilità, di qualcosa che resta irrimediabilmente irrazionale, sfuggente, incontrollabile, superiore».

blocca in quella che Cinquegrani ha definito, con Weininger, «individuazione»⁵⁰. La pressione delle incombenze familiari e la precaria salute del nido coniugale fanno sì che la breve parabola di Carmen sia consumata già prima di TD, dove pure compare una poesia intitolata proprio *Carmen*⁵¹. Vediamo le varianti e la disposizione dei testi che sostengono questa interpretazione.

La prima comparsa di Lina in C21 è in PF, in una poesia dalla chiara ascendenza pascoliana, *Il chiù*. La ritroviamo poi nell'omonima poesia *Lina* e, dopo *A mamma*, dopo *Fantasie di una notte di luna* e *Sereno*, dopo la presa di coscienza della maturità di *Dopo una passeggiata*, infine, in *A Lina*.

Varianti estremamente significative si segnalano, in modo non del tutto prevedibile, in VM. La primissima (nell'ordine della cronologia reale) comparsa di Carmen era avvenuta nella corrispondente sezione di P11, in *Durante una tattica*, a, che in P11 s'intitolava *Durante una marcia*. L'ultima terzina del sonetto, già da C19, viene rivista:

Durante una marcia, I, 12-14

Io penso, **Carmen**, le bellezze tue,
le **insidie** de la tua svelta persona.-
Il cielo, senza mai piovere, tuona.-

(1911)

Durante una tattica, a, 12-14

Io penso, **Lina**, le bellezze tue,
le **grazie** della tua svelta persona.
Il cielo senza mai piovere tuona.

(1919-1921)

Carmen diventa proprio lei, proprio Lina, quella che abbiamo già incontrato ancora in VM, in *Il ritorno*, dove, nella variante che abbiamo già visto da «arridente» era diventata «dolente», dunque anticipando la caratteristica che le sarà così tipicamente propria in *A mia moglie*. Il secondo caso significativo in VM è la caduta già segnalata del sonetto *Servizio interno*, presente in P11 e C19, dove Lina è «una Dea che ho in

⁵⁰ Cfr. Cinquegrani 2007, *passim*.

⁵¹ Vedi quanto scrive Milanini: «Attraverso l'accostamento Carmen-Lina l'esperienza vissuta viene infatti ricondotta entro i termini di una situazione canonica, ma soltanto in parte: il poeta è troppo accorto per identificarsi pienamente col protagonista del melodramma o della novella. Può al massimo, come Bizet o Mérimée, riscattare il dolore con la sua arte, esorcizzarlo e blandirlo» (Saba-Milanini, 125).

cuore ascosa»⁵². La terzina finale è pienamente nell'orbita di Carmen:

Su tappeti di **porpora** la **danza**
godrò, **leggera**; bacerò sul viso
quella nelle cui braccia è paradiso.

Qui il passo di danza e la leggerezza avranno senz'altro un'ascendenza nietzschiana⁵³, cui è legata la passione per Carmen, richiamata proprio dal color porpora. Con la caduta di questo sonetto si completa la scomparsa della figura di Carmen da VM, mentre era ancora visibile in C19.

In C21 il suo momento arriva, dunque, solo in CC, che termina sull'*Intermezzo a Lina*. Quella raccolta però, aprendosi con *Dopo la vendemmia*, lascia presagire il senso negativo dell'unità familiare sotto il segno della preghiera blasfema: è una sorta di conferma e rinuncia all'ebraismo nello stesso testo. Dove in quella poesia il personaggio-io dichiara di desiderare la «pinguedine», rimanda forse al «troppo panciuto» del *Bersaglio*, arrendendosi a quella parte di sé ebraica a cui aveva voluto sparare⁵⁴. La raccolta dell'amore con Lina sembrerebbe già qui venire indebolita, attratta in un'orbita dolorosa, dove la figura di Carmen comincia a perdere peso⁵⁵. In P11, *Intermezzo a Lina* preludeva ad *A mia moglie*, che concludeva la raccolta, e tra le due stava *Il richiamo*, poi cassata a partire da C19, che fungeva da ponte tra la «rosa di voluttà» e la nuova figura familiare, attraverso il «richiamo» all'amore e al matrimonio.

Tra CC e TD avviene un passaggio che sia Rosangela Fanara⁵⁶ che, soprattutto, Cinquegrani hanno ampiamente analizzato. È alla seconda interpretazione che intendo in particolare rifarmi⁵⁷. Nell'*Intermezzo a Lina* Saba scrive (vv. 1-3):

52 Cfr. CLV, *Paolina*, b, 26 «una qualunque fanciulla e una Dea».

53 Cfr. Mengaldo 1978, 191.

54 Cfr. Lavagetto 1989, 157.

55 Questo esito è velatamente dichiarato anche in *Storia e cronistoria*: «La figura di “Lina la cucitrice”, di “Lina dal rosso scialle”, il lettore del *Canzoniere* (specialmente del primo *Canzoniere*) può incontrarla spesso nelle raccolte anteriori a *Trieste e una donna*. Ma quella figura non aveva ancora, o appena, una personalità propria; era come l'eco di un caro nome ottocentesco, che si ripercuoteva nell'anima del giovane Saba» (Saba-Stara 2001, 146).

56 Cfr. Fanara 2012.

57 Cfr. Cinquegrani 2007, 163-173.

O di tutte le donne la più pia,
rosa d'ogni bontà,⁵⁸
che a Carmen rassomigli, a Carmencita

Un'immediata ritrattazione leggiamo all'inizio del componimento successivo,
L'autunno, che apre TD (vv. 1-4):

Che succede di te, della tua vita,
mio solo amico, mia pallida sposa?
La tua bellezza si fa dolorosa;
e più non assomigli a Carmencita.

Come spiega Cinquegrani, il significato di questo scarto sta proprio nell'assunzione del suo ruolo di madre da parte di Lina, che viene infatti "spiegato" nella poesia che segue *L'autunno*, ovvero *A mia figlia*, dove al v. 19 si riscontra una variante importante: «**selvaggia** mamma» di CMO12 diventa, a partire da C19, «**pensosa** mamma», attenuando l'ossimoro, dal momento che il passaggio da «selvaggia», cioè da «figlia [...] della gitana» che «la casa lasci[a] e la famiglia / per la [s]ua vita vera» (*Intermezzo a Lina*, 22-23 e 33-34), alla nuova condizione era già avvenuto sul discrimine tra le due raccolte⁵⁹.

In CMO12, *Intermezzo a Lina* non c'era e perciò *L'autunno* era posta appena prima dei *Nuovi versi alla Lina*, e soprattutto dopo *A mia figlia* (subito dopo la quale erano *Sul prato* e *La moglie*): *L'autunno* veniva così a trovarsi al culmine di uno sviluppo che in C21 troviamo anticipato, assecondando un incupimento della visione familiare, che evidentemente risente anche dell'influenza delle successive poesie bolognesi di SD e di quelle del periodo bellico, che in C19 chiudevano la raccolta. Qui possiamo richiamare anche un'altra variante, in TD, *La gatta*: la «gattina» al v. 8 è definita non solo «selvaggia», ma soprattutto al v. 9 «come te ragazza», dunque, sottinteso, com'era Lina una volta e non è più. La retrodatazione dell'essere «selvaggia» di Lina è ribadita ancora una volta al v. 12, che in CMO12 era «E non vuoi che mi piaccia», e diventa da C19 «È come te ragazza». A questo punto non stupisce notare che

58 Ricordo che nella prima versione le quattro occorrenze di questo ritornello (vv. 2, 48, 64 e 73) erano sempre «rosa di voluttà». La forte sensualità viene attenuata e resa più complessa da C19, modificando il primo e il secondo in «rosa d'ogni bontà» e il terzo in «rosa di purità».

59 Da C45, dove *A mia figlia* è in chiusura di CC, prima dell'*Intermezzo a Lina*, leggiamo ancora «selvaggia mamma», proprio perché quel passaggio non era ancora stato tematizzato.

nella poesia *Carmen* il poeta rievoca l'incontro con lei «non [...] a Siviglia», ma «in una popolana delle nostre», e lo faccia solo con verbi al passato: «vagavo», «m'apparivi», e soprattutto il v. 29 che da «D'altre vesti in men fiera foggia ornata» di CMO12 e di C19 diventa in C21 «Parevi stanca, parevi ammalata», che richiama da vicino il «pallida sposa» che abbiamo letto in *L'autunno*.

In questo modo, ponendo Carmen in un'orbita di desiderio letterario irrealizzato che ha urtato contro lo scoglio della vita vera (Lina è diventata quella figura stereotipa che è *La moglie*), risalta ancora di più l'«alleanza» tra Carmen e le figure leggere e vaganti delle due raccolte conclusive. Occorrerà ricordare che *Chiaretta* in AS, 3^a «tiene il viso nello scialle», ovvero si avvolge proprio in quell'oggetto ch'era appartenuto alla più compiuta manifestazione di Carmen di C21 che è l'*Intermezzo a Lina*.

Riassumendo, la figura di Lina, così come appare in TD, ha già vissuto il passaggio da ragazza a donna e madre ed è già una Carmen postuma. Il vero mito di Carmen è un mito della distanza, è un'aspirazione. Il punto di fusione più alto resta *A mia moglie*, dove confluiscono gli elementi della più alta femminilità, ma minati da un diffuso ricorrere al tema del dolore e della gravidanza: il piccolo bestiario che continua con *La capra* e *Il maiale* non lascia dubbi⁶⁰ sulla centralità della «querela» all'interno di CC. L'*Intermezzo* è, come detto, la materializzazione del desiderio di lasciare la casa e la famiglia per la vita vera, ma già entro una cornice di *Casa e campagna*: il nuovo nucleo familiare consente un margine di libertà solo nel desiderio, ma poi ripiega inesorabilmente sulle necessità di una famiglia-casa nuova. Si può dire che la nascita del nuovo nido familiare venga posta in C21 come oggetto di profonda ambivalenza.

Certamente non si può negare la centralità di TD nella struttura complessiva, né la forza di resistenza del personaggio di Lina, il suo impedire ogni schematizzazione e, ancora con Lavagetto, la sua irriducibilità alle dinamiche razionalizzanti di Saba. Entro C21 è l'unica figura che non spinga immediatamente il poeta ad una regressione ai sogni infantili, che è in effetti uno dei temi dominanti (se non «il» tema dominante) di

⁶⁰ Non è escluso che il maiale sacrificato dalla massaia possa essere un'ambigua incarnazione dell'istintualità sacrificata nuovamente all'austerità materna: viene ucciso dalla massaia, ed è paragonato a un bambino sculacciato e istintivo (proprio come Paolina).

quasi tutte le raccolte. Ma Carmen, nonostante sia una figura fortemente ridimensionata in C21, rispetto all'aura mitica che aveva già a partire da P11, nonostante si riveli un mito che ha esaurito la sua forza produttiva, non può essere eliminata dal cuore pulsante della raccolta, perché costituisce uno dei moventi fondamentali di TD. Quel che fa Saba, per non forzare i limiti della poetica dell'onestà, è alterare la struttura di CMO12 con l'anticipazione in apertura di *L'Autunno*, così come ha fatto con *Dopo la vendemmia* posta all'inizio di CC, conferendo una connotazione negativa, o, quanto meno, aumentando l'ambiguità di tutta la raccolta⁶¹.

4. La disposizione dei testi liminari

Nel passare dalle prime raccolte al progetto del *Canzoniere*, e ancora nel passaggio da C19 a C21, Saba cambia la disposizione del materiale, e soprattutto la divisione interna tra le raccolte. Abbiamo osservato che in una struttura complessa e fatta di sezioni distinte, vengono ad assumere un'importanza rilevante i componimenti che si trovano sulla soglia tra una raccolta e l'altra, ai quali viene delegato il compito di segnalare il cambiamento di situazione biografica o un'evoluzione della poetica. Per meglio rispondere alle rinnovate esigenze strutturali, su questi testi vengono introdotte delle varianti. Abbiamo appena osservato come la dislocazione in posizione incipitaria di *Dopo la vendemmia* e *L'autunno* abbiano fortissime ricadute sull'interpretazione complessiva delle rispettive raccolte. In questo paragrafo cercherò di esporre sinteticamente il significato contestuale assunto dai componimenti di passaggio fin qui ancora non presi in considerazione e gli interventi che ne hanno accentuato la funzione di transito e collegamento.

Seguendo l'ordine del libro, incontriamo subito *Canzonetta*, ma sulla posizione di questa poesia ritornerò tra poco. Per ora consideriamo che PA si chiude con *La sera*,

⁶¹ Va detto che un lettore contemporaneo di C21 della statura di Debenedetti dà molto meno valore alle componenti negative della raccolta: «Quando si è detto che, per questo Saba, più che mai, il mondo ha le dimensioni dell'idillio, forse tutto è detto. Allorché il dramma sta per nascere come nella favoletta già accennata dell'ignaro maiale destinato al macello, una lagrimuccia paga il tributo che il poeta deve al dolore universale e ristabilisce l'idillio» (Debenedetti 1999a, 210).

poesia di argomento religioso in cui al sentimento di ritorno all'infanzia di *La casa della mia nutrice* («**viver mi sembra** in quell'età serena») si sostituisce la sensazione di precoce senilità che corrisponde al riconoscimento dell'appartenenza ebraica («**parmi vivere** quando, nell'aurora / dei popoli era lieto e forte il mondo»). La raccolta dunque si richiude circolarmente sulla sovrapposizione di infanzia del poeta e infanzia del mondo. A detta del Saba di *Storia e Cronistoria*, con questa poesia si conclude la sua «adolescenza poetica»⁶². Rispetto a C19 la sovrapposizione con la figura di Abramo⁶³ mi pare rafforzata, passando da «sento nascere in me come un richiamo / d'antichissima gente, / l'operosa fidente / serenità del grande padre Abramo» a un più sintetico e perentorio «risento in me del grande padre Abramo», dunque non più un «richiamo», ma lo stesso sentimento rivissuto. L'ultimo emblematico verso recita «e quasi attendo i messi del Signore», ponendo la raccolta decisamente entro la costellazione dell'ebraismo, nonostante alcuni segnali di ambiguità costituiti dalla presenza del personaggio di Faust in *Nella sera della domenica di Pasqua* e *La pace*, e del «sogno di Gesù che brilla» al v. 12 di *Nella notte di Natale*. Per altro, tra *La sera* e *Nella notte di Natale* avviene uno spostamento: proprio «il **sogno** di Gesù» era «il lume» in P11, ma soprattutto «il **mito**» in una variante soprascritta di C19, mentre in *La sera* «La mia sorte obliando in un profondo / **mito** che m'innamora», vv. 9-10, era in C19 «profondo / **sogno**». Emblematico, dato che l'unica altra occorrenza di «mito» è in TD, *Il torrente*, («tu così avventuroso nel mio mito») poesia di orbita materna e di funesta ammonizione: l'esito è che il termine resta in C21 coerentemente legato all'immaginario ebraico.

L'apertura di VLC è all'insegna di un cambiamento, con il racconto della rapida crescita del *Borgo* dove troviamo numerosi segnali di sguardo verso il futuro: «Come vedranno il nostro tempo, o figli, / i figli vostri?»; «Tacerà la Poesia grande, o più grande / rinascerà dagli uomini novelli?»; «nuovo / verde dei gelsi»; «(o Amore, per te solo io spero il Bene)». La poesia porta con sé anche un primo altezzoso rifiuto della religione: «Morrà con essi al Dio di nostra madre / l'ultimo **Ave**», che si collega proprio

⁶² Saba-Stara 2001, 129.

⁶³ Non so se qualche influenza possa aver avuto il fatto che Abramo fosse anche il nome che aveva preso il padre di Saba, Ugo Edoardo Poli, prima del matrimonio di rito ebraico con la madre Rachele.

con «sembra in quest'ora biblica dell'Ave» di *La sera*. Da notare che «l'ultimo Ave» era in C19 «l'ultima prece» così come poco sopra «soave / tramonto», che si ricollega all'«inganno soave» di *La sera*, era «tramonto / d'un raggio», varianti che hanno perciò anche un chiaro valore connettivo (la divisione tra PA e VLC in C19 non era presente e le due poesie non erano infatti consecutive).

La chiusura di VLC è affidata ad *Addio alla spiaggia* con cui Saba si accomiata da Trieste, dall'immaginario di fortuna commerciale, dall'adolescenza legata al mare, che qui è più che altrove «mare = ma(d)re»⁶⁴: «l'onda che si frange / lungo gli scogli è una madre che piange, / che piange il figlio; e lui l'interna guerra / sforza ognora ad errar per l'ampia Terra». Dal momento che questo addio serve nella narrazione a segnalare la partenza verso Firenze in maniera chiara, da C19 compaiono i particolari dei «toschi / colli», dell'«Arno» (poi ripreso in PF, *A mamma*) e dell'«Appennino» (poi ripreso solo in SD, *Attraversando l'appennino toscano*).

La raccolta successiva, PF, si apre con la serie di tre poesie *I risvegli*. Nella prima il «risveglio» avviene in una «città grigia» (da confrontare con la «città morta» che in *Addio alla spiaggia* viene detta non essere Trieste), e porta con sé pensieri tristi («un rimorso» o «un fiero bene») da rincorrere fino alla morte.

Nella seconda, per reazione forse, Saba ritorna all'adolescenza, o meglio racconta il passaggio dall'infanzia alla nascita dei primi desideri, che ancora non sostituiscono i vecchi sogni d'avventura nati dalla lettura di Verne. In C19 il soffio del vento che desta «arcanne / cose», che diventano «arcanne / gioie» in C21, era spiegato al v. 13, che suonava emblematicamente «Ch'altro fu, Pubertà, che la tua voce?», per poi velarsi in C21: «Non comprese, o Natura, la tua voce». Il bambino inoltre in C19 «È già in piedi nel segno della croce», mentre in C21 «Si riaddorme nel segno della croce», lasciando vincere il ritorno «alle sue lande / [...] al suo mare, a un bel giorno di festa» dei versi precedenti, quasi a lasciar trasparire un rimpianto in sogno della spiaggia abbandonata.

Nella terza poesia, si svolge un confronto tra gli uccelli che lodano tra di loro i

64 Cfr. la *Scorciatoia* 86 «La vita ricorda le sue origini; ricorda di essere nata dalle acque; e – per l'inconscio – mare = ma(d)re» (Saba-Stara 2001, 43). Sull'ambivalenza figurale del mare come luogo paterno del viaggio e insieme immagine del grembo materno vedi Lavagetto 1989, 115.

più svegli, e gli uomini primitivi tra i quali vengono premiati i più forti, mentre viene invece lapidato chi si dedica allo studio delle stelle o a realizzare un arco: Saba lamenta così l'ingenerosità verso chi insegue una vocazione più alta, che il poeta riconoscerà in sé e nella sua ricerca poetica, che proprio a Firenze era andato ad affinare.

PF è la raccolta in cui compaiono insieme il riconoscimento del desiderio di allontanamento dalla madre in *A mamma* e l'incontro con Lina. La primissima storia d'amore, tutta adolescenziale, viene lasciata indietro, in VLC, *Bianca*. Così, la chiusura di PF è dedicata alla futura moglie, *A Lina*, che diventa il primo vero e possibile incontro con l'alterità fuori dall'orbita materna. Anche in C19 la prima sezione si chiude su *A Lina*, ma la serie di passaggi gradualmente verso l'abbandono della casa materna (PA, VLC, PF) in C19 costituiva una sola sezione: l'adolescenza e la prima giovinezza chiuse nel segno di Lina prima della rottura di VM. Nell'ultima poesia di PF, in C21, il desiderio di ritornare da Firenze a Trieste per poterla vedere è ancora un sogno irrealizzabile: «In ogni parte / Lina ti cerco, e più non ti ritrovo»: diventerà realtà solo in VM, *Il ritorno* e più ancora in CC.

VM, però, non comincia con *Il ritorno*, ma (anche in C19) con la suite *Monte Oliveto*. In queste cinque poesie, e attraverso le successive *L'osteria fuori porta*, *L'intermezzo della prigione* e *Il ritorno* (nella quale il personaggio-io nell'incontro con Lina a Trieste raggiunge una felicità così perfetta da desiderare la morte) viene tracciato il progressivo ingresso all'interno della comunità militare, minata sempre dalla costante ambivalenza tra desiderio di appartenenza e distacco. In *Monte Oliveto*, viene ribadita l'alterità del poeta, la sua diversità dal resto dei soldati, subito prima del riconoscimento della propria appartenenza che avviene in *L'osteria fuori porta*. Molti sono i richiami tra la composita *suite* e le poesie più antiche, una sorta di piccolo catalogo di motivi che ci "riassume" le caratteristiche principali di questo giovane, che sta per tentare di fondersi agli altri camerati nella superiore unità del servizio di leva. Scorriamo rapidamente gli elementi più significativi:

«[gli olivi] azzurreggiano», 1^a, 4, verbo legato al colore emblema dell'infanzia; «l'ampia fronte», 1^a, 6, sintagma identico solo in VLC, *Il borgo*, 51; «viene il nome da un monte / più lontano, in paese di Giudea», 1^a, 7-8, particolare motivato probabilmente

dal riferimento ad un orizzonte ebraico; «al sommo dell'erma stradicciola [...] c'era (or v'è una caserma) / c'era un chiostro», 1^a, 9-13, da confrontare con PA, *La casa della mia nutrice*, dove in cima alla «collina» dove «si va per torta via sassosa» c'è un «chiostro»; «E nella fredda e vana / chiesa, ove Cristo fu pinto e laudato, / ancor qualche villana / entra, e qualche soldato», 1^a, 20-23, ricorda da vicino VLC, *La cappella*, dove però non c'è più il verso «sculto è un agnello e un Cristo che lo regge», che era nella prima strofa delle versioni 1908 e P11; «rosignoli», 2^a, 2, solo in PA, *Lettera ad un amico pianista*, 61; «estingue / la sua sete», 2^a, 7-8, VLC, *La fonte*, 34 «spegnere in te la sete»; «un'antica nobiltà», 2^a, 10, VLC, *Il borgo*, «d'una gran gente / l'ultimo fasto»; «la mia fronte celando, i miei pensieri / strani», 2^a, 15-16, VLC, *Il borgo*, 51, «l'ampia fronte baciando» e recupera la variante di PA, *Sonetto di primavera*, 5 «pensieri strani» (1902) > «desideri vani» (dal 1917); «erta / faticosa», 3^a, 1-2, PA, *La casa della mia nutrice*, 9, «su per l'erta»; «Il Silenzio!», 3^a, 5, PF, *Meriggio*, 1, «Silenzio!»; «Io non dormo, io solo. Ed è leggero / il mio piede, all'errar tacito usato», VLC, *Salendo il monte Lovcen*, 12, «E lieve ho il piè», anticipa il tema dell'insonnia di tutti i VM e ricorda le passeggiate di PF (*Pomeriggio d'estate*, *Silenzio*, *Dopo una passeggiata*); «Ave Maria», 4^a, 2, il già visto «Ave» di PA, *La sera*, 6 e VLC, *Il borgo*, 22; «sul basso muricciolo / siede», 3^a, 8-9, VLC, *La Cappella*, 36 «muricciolo» (e anticipa il «muricciolo» di TD, *Trieste*, 4); «Io li guardo, e: Fra loro / venni – penso – coi miei strani pensieri, / coi miei sogni ognor d'arte, coi miei fieri / sogni, con l'ansia di tanto lavoro», 4^a, 13-16, «pensieri strani» visto sopra e poi il «fiero ideale» di PA, *Fra chi dice d'amarmi*, oltre all'anticipo di TD, *Dopo una passeggiata*, 22-23 «i nostri due avversi destini, / d'arte e d'amore!»; «son d'arte i miei sogni», 5^a, 1, come sopra; «ogni bianca e nera / fila di tasti il buon musico tenta», 5^a, 3-4, da confrontare con il tema PA, *Lettera ad un amico pianista*; «crescente ansia del gioco», 5^a, 12, PA, *Lettera ad un amico pianista*, 4 «gioco» e 6 «suon d'allegria crescente»; «col lavoro dei versi consolo / l'insanabile in cuor malinconia», 5^a, 15-16, da confrontare con PA, *Lettera ad un amico pianista*, 16 «angelico lavoro», PA, *Fra chi dice d'amarmi*, 11 «gentil lavoro» e PF, *A mamma*, 16-18 «ed il mio cuore, mamma, / strugge [...] / la malinconia».

Solo dopo che *Monte Oliveto* ha “ricapitolato” tutti questi elementi, ma anche

anticipato motivi topici della raccolta come l'insonnia e la poesia come vocazione che distingue il personaggio-io dagli altri soldati, si sviluppa la vicenda dei VM.

L'ultimo componimento della raccolta è *Di ronda alla spiaggia*, dove viene ricordato «un nome da infiniti anni obliato», evidentemente il nome di Lina, che pareva messo in parte tra parentesi dall'esperienza di soldato, dal grembo materno della comunità. Ora riemerge in un presagio d'amore vissuto di fronte al mare, come in PF, *A Lina*, e dove tramonta un sole che ricorda molto la primissima poesia di C21, *Canzonetta*: entrambe poesie dove ci si rivolge a un «tu» femminile distante. In C19 l'ordine conclusivo di VM era invertito e l'ultima poesia era *Di sentinella alla bandiera*, penultima in C21, dove ritorna il sogno d'infanzia di diventare un condottiero. Ma in C19 prima della raccolta "coniugale", CC, si trovava una sezione cuscinetto che dava ancora spazio ai temi adolescenziali, sia con *Passeggiando la Riviera di Sant'Andrea*, sia soprattutto con *Ricordo d'infanzia*, parziale ritrattazione del *Bersaglio*, dove Saba ricorda di aver desiderato la liberazione dal «peccato / originale» e di non voler seguire più i «compagni, che il vecchio e il deforme / schernivano», proprio al contrario di quando il «deforme» l'«ebraico», il «panciuto» e l'«impuro» erano il suo «bersaglio».

Cadute da C21 *Passeggiando* e *Ricordo* appena citate, avviene in CC la nascita di una nuova famiglia, circostanza che dovrebbe segnare il momento dell'idillio con Lina, ma si apre inaspettatamente con la delirante preghiera *Dopo la vendemmia* (che messa in posizione forte rende appunto ridondante *Ricordo d'infanzia*). Abbiamo già osservato che peso abbia questa dislocazione, nel volgere almeno in parte in negativo l'aria di tutta la breve raccolta. Il segno più forte dell'ambiguità che avvolge questa poesia è nell'interessato silenzio di Saba, quando nel capitolo su CC di *Storia e cronistoria*, lamenta la caduta in C45 solo di *Il maiale*, non menzionando affatto *Dopo la vendemmia*⁶⁵. Forse Saba, nell'integrare CMO12 nel progetto del *Canzoniere* sotto forma di CC e TD, ha voluto che almeno una poesia svolgesse il compito che là svolgeva l'incipitaria *Al Signore*, a spiegare come la «forza d'andare / di rizzarmi caduto» venga proprio dal «vecchio popolo», «dal sangue stesso», anche se quella poesia non doveva soddisfarlo, dal momento che era già stata esclusa anche da C19.

65 Cfr. Saba-Stara 2001, 139.

Riguardo alla breve fiammata di Carmen tra *Intermezzo a Lina* e *L'autunno*, come passaggio chiave che si verifica tra CC e TD, ho già riferito gli elementi salienti nel paragrafo precedente.

Nel secondo capitolo ho già indagato anche il rapporto stretto che corre tra l'amarezza di *La solitudine*, che conclude TD, e il tentativo di consolazione cercato con debole speranza in SD, *Il garzone con la carriola* e nelle poesie che seguono. L'evidenza del passaggio tra le due poesie era già una conquista sicura di C19, dove pure non c'era stacco tra la futura TD e la futura SD, ma dove, dopo i *Nuovi versi alla Lina* era proprio con *La solitudine* che si inaugurava la nuova poetica del periodo bolognese.

In C19 era invece diverso il passaggio verso le poesie del periodo bellico, quello che in C21 è il passaggio da SD a PG. In C19, la partenza per la guerra era doppia: quella del personaggio-io drammatizzata in *Dicembre 1914* e quella di uno dei giovani «fanciulli e garzoni» in *Il sigarajo della taverna rossa*. La caduta da C21 del *Sigarajo* (influenzata dal disturbo per le allusioni alla sua omosessualità che abbiamo incontrato, oltre che dalla stonata conclusione comica «Non Sursum Corda, ma sursum... spaghetti»), fa sì che il passaggio si consumi unicamente grazie all'annuncio della partenza di *Dicembre 1914*, che chiude SD. Secondo la poetica di quella raccolta, questo dialogo volutamente stereotipato e retoricamente enfatico, mettendo a confronto il soldato che parte congedandosi dalla «madre e sposa» (che sostituisce in C19 il precedente «mia sacra sposa» (1915)) che lo accusa di essere «un folle», «un cattivo, / un eterno fanciullo», rappresenta in qualche misura l'estremo inaridimento della fiammata di passione consumata con Lina.

In C21, l'inizio di PG è complesso, perché *La sveglia* si apre ancora su un ricordo d'infanzia, dunque con una conferma implicita dell'accusa di essere «un eterno fanciullo». Il ricordo, poi, si pone su una posizione antimaterna e anticoniugale poiché, riferito alla popolana di cui parla, il poeta scrive «Tu mi piacevi, mi piacevi assai / più di mia madre, più di ogni altra donna» (la ripresa di «madre» è voluta, abbiamo visto). La poesia si chiude su una nota almeno parzialmente positiva, cioè lo scherzo giocato al

soldato Picco («Picco, / sei di picchetto!»). In più i vv. 40-42 «ben che sempre al soldato / più chiudere che aprire gli occhi alletta / che ha i piedi infermi ed il cuore malato», sono ripresi identici dai vv. 9-11 dell'ultimo sonetto di VM, *Di ronda alla spiaggia*: Saba sembra così riprendere un discorso lasciato in sospeso al termine del servizio militare. Da una parte il «cuore malato» potrebbe essere il primo segno della nostalgia del personaggio-io verso la moglie; dall'altra però nel corrispondente sonetto di VM «annotta», mentre in PG è appena suonata «la sveglia», quasi che la storia di Lina sia diventata retrospettivamente una lunga notte.

La conclusione di PG è affidata a *L'egoista*, che prende in C21 il posto di *Congedo*, poesia che risentiva del tono delle poesie giapponesi, che abbiamo visto essere sacrificate in blocco. Con questo testo, Saba si dispone a proseguire la sua biografia poetica con le due raccolte conclusive. Possiamo, infatti vedere una stretta connessione tra l'ultima di PG e la prima poesia di CLV, *Favoletta alla mia bambina*: se in *L'egoista* leggiamo «e [la pena] agli sguardi d'altrui **tengo nascosa**» (v. 3) e «**tesoro**» : «cuore **d'oro**» (vv. 14-15), in *Favoletta* leggiamo «occhi **d'oro**» : «becco **d'oro**» e «**in serbo** / io **tenevo un tesoro**» (vv. 3-6). Per di più riscontriamo una forte circolarità anche tra *L'egoista* e l'ultima poesia di AS, *In riva al mare*, che è anche l'ultima poesia di C21 (nella quale, come vedremo tra poco, si concentra anche un'altra ricorrenza circolare): se in *L'egoista* Saba scrive: «Me le cose concludono, ma poco, / **che sulla superficie della Terra / fanno** col sangue gli uomini o per gioco», in *In riva al mare*, dopo essere stato trascinato dalla passione erotica per Chiaretta, lamenta «Io della morte, / non desiderio provai, ma il rimorso / di non averla ancora unica eletta, / d'amare più di lei io qualcosa / **che sulla superficie della terra / si muove**, e illude col soave viso». Ricalca quindi, con la stessa formula, la delusione verso se stesso che segna la fine di C21.

CLV e AS sono quasi parallele, e il passaggio tra di esse in verità non è ben marcato. Viene in due poesie segnalata la conclusione della raccolta di Paolina: in *Forse un giorno diranno*, viene affermata la sua sostanziale sostituibilità con una qualsiasi delle altre fanciulle «che Trieste fan diletta», in virtù della sua unica qualità memorabile: «non aveva che la passeretta»; in *Commiato*, anche la poesia che canta

questi amori fugaci è oggetto di epigrammatica diminuzione «i versi son fatti come bolle / di sapone». Comincia perentoriamente AS, «Sento che in fondo ai miei pensieri, a queste / ore beate e meste, / sei tu bambina», proseguendo con una serie di variazioni sul motivo dell'amore malizioso, passionale, capriccioso e conturbante.

Di fortissimo impatto, invece, la chiusura della raccolta, che essendo, come ribadito più volte, anche l'ultima poesia dell'intera opera, fa convergere su di sé le aspettative del lettore. La chiusura è manifestamente circolare, secondo un progetto che è proprio di C21 e non apparteneva al diarismo di C19 più rispettoso anche delle minime tappe della biografia. Tra la prima poesia di PA, *Canzonetta* e l'ultima di AS, *In riva al mare* ricorre la medesima situazione ambientale (come segnalato da Castellani⁶⁶), insieme a una fitta trama di connessioni. L'incipit della prima «**Ero solo in riva al mare**» è ripreso sia dall'incipit della seconda «**Eran** le sei del pomeriggio», sia dai vv. 6-7: «**presso all'ampio mare / solo** seduto»; si ripetono «mare» e «onda»; «astro d'oro» diventa «sole»; la rima identica «d'oro» : «d'oro» della prima (già vista anche in CLV, *Favoletta alla mia bambina*) nella seconda diventa la ripetizione del colore giallo, ai vv. 18-19: «Passò una barca con la vela gialla, / che di giallo tingeva il mare sotto»; «amor mio» diventa «amare».

Dallo spoglio delle varianti emergono due altri legami sorprendenti. Il caso più macroscopico e certo è costituito dal titolo di *Canzonetta*, che in C19 è *In riva al mare*⁶⁷, titolo che passa a designare l'ultimo componimento di AS. Ma il legame tra le due poesie è rafforzato da una variante intervenuta proprio in C21, che potrebbe nascondere un riferimento autobiografico. I vv. 3-4 di *Canzonetta*, da «Là pensando a te amor mio / prese il cuore a palpitar» del 1919 diventano «E pensavo a te amor mio / ch'eri lungi a villeggiar». Prescindendo dalla possibile vena leopardiana di quel «lungi», la variante è suggestiva perché l'amore «durato un mese» del poeta per la commessa di libreria Paolina cantato in CLV (non è certa la cronologia di quello con Giulia-Chiaretta), si sarebbe consumato proprio durante un periodo di villeggiatura di Lina⁶⁸. In questo modo

66 Cfr. Saba-Castellani 1981, LV-LVI.

67 Nel *Canzoniere* definitivo riprenderà questo titolo. Non essendo più *Canzonetta* la poesia incipitaria, il legame tra la poesia adolescenziale e quella di AS viene così ricostituito.

68 Cfr. Castellani 1992, 86-87 e, sull'acquisto della libreria antiquaria, Saba-Stara 2001, 1025-28.

Saba avrebbe teso non solo ad avvicinare, a far somigliare, la fine e l'inizio, ma a farli coincidere acronicamente, prescindendo di fatto dalla datazione, pur esposta, di ogni sezione. Si tratterebbe in questo caso di una circolarità che ha una possibile ascendenza nel pensiero dell'eterno ritorno di Nietzsche, del resto ben noto a Saba già da diversi anni⁶⁹ e la cui conoscenza viene approfondita proprio negli anni seguenti alla Prima guerra mondiale⁷⁰.

Non bisogna caricare questa ipotesi di troppa responsabilità, dal momento che si tratta evidentemente di una corrispondenza nascosta, ma d'altra parte sorprende notare che venga introdotta con una variante che è propria solo dell'ultima redazione. Allargando per un attimo il discorso, possiamo fare riferimento alle osservazioni di Castellani in merito alla riscoperta delle poesie adolescenziali nel 1917, che consentirebbe di dividere le poesie di quel periodo tra una fase «comica» e una «ingenuo-aulica» (inequivocabile è PG, *A Ugo Foscolo*)⁷¹. In qualche misura C21 tenderebbe, nella parte finale a riavvolgersi attorno al suo nucleo originario, facendo in questo modo diventare la sua progressione in parte una regressione, una persistenza simultanea dell'adolescenza e della maturità, un costante anelito a mandare in frantumi la diacronia per poter attingere ad alcuni barlumi di felicità. Come ha scritto Lorenzo Polato:

[...] il tempo del *Canzoniere* non è rettilineo e progressivo, ma ricurvo: è cioè l'eterno ritorno del giovane e del vecchio, del loro scambiarsi le parti così come accade per l'autunno e la primavera [...].⁷²

Se quanto abbiamo osservato citando Enrico Testa – cioè che le connessioni all'interno dell'opera fanno sì che la diacronia si risolva in contemporaneità – è una delle proprietà specifiche del libro di poesia, questa sarebbe una delle più ardite conferme della comprensione da parte di Saba delle potenzialità insite nella propria operazione. In ogni caso si inscriverebbe entro un carattere della sua poetica a cui ci siamo già richiamati: sarebbe, cioè, solo una prova ulteriore di quell'antistoricismo

69 Cfr. soprattutto, Polato 1994a, 31-45, ma anche Milanini 1985, 292-94.

70 Cfr. Luperini 1985, 31-34.

71 Cfr. Saba-Castellani 1981, XL-XLI.

72 Polato 1994a, 44.

radicale, ancora più robusto perché sottoposto alla prova estrema del confronto con l'inevitabile corso del tempo che ogni vita e ogni biografia porta con sé. Insomma, se c'è nella tradizione italiana un poeta capace di accordare tanta fiducia all'istituto poetico del libro di poesia, quello è certamente Saba.

5. *Fonti e citazioni, un percorso pedagogico*

Non si può concludere uno studio su Saba senza fare riferimento, anche rapidamente, al suo rapporto con le fonti letterarie. La bibliografia degli studi e degli spogli in merito alla presenza in Saba di altri autori e in specie dei classici è già ricca e sperabilmente si andrà arricchendo⁷³. Non è obiettivo di questo studio aumentare il numero delle citazioni, quanto piuttosto osservare, in linea con il punto di vista adottato fin qui, quali sono i passi in cui fonti o citazioni risultano intenzionalmente promosse o bocciate dall'evoluzione delle varianti. Entro un progetto ricostruttivo come C21 è impensabile che il rapporto con le fonti e la loro visibilità non siano mediati da un'intenzione autoriale, specialmente nelle raccolte poste sotto il segno esplicito del «filo d'oro». Castellani ha osservato come, man mano che si progredisce lungo C21, a partire da TD, e specialmente con CLV, il numero degli autori citati aumenti significativamente, insieme alla spregiudicatezza con cui Saba riutilizza le singole tessere, trapiantandole definitivamente nella propria poesia, senza che esse denuncino la propria provenienza⁷⁴. Vorrei fare però alcune osservazioni piuttosto sulle prime

73 Singole segnalazioni di prelievi o citazioni sono disseminate in tutte le monografie più importanti. Particolarmente ricco è il repertorio di Caccia 1967 e ancora di più quello realizzato da Castellani nelle note dell'edizione critica, Saba-Castellani 1981, 561-65. Da vedere anche Brugnolo 1995 e il recente Lajolo 2007. Per la presenza di singoli autori, gli studi fondamentali sono: per Leopardi, Negri 1970, Lonardi 1990, Milanini 2000, Paino 2009; per Dante, Dell'Aquila 2005, De Nicola 2008, Savoca 2008; per Petrarca, Lavezzi 2008, 62-65, Savoca 2008; per Foscolo, Danelon 2008; per D'Annunzio, Caccia 1972; per Betteloni, Pinchera 1962; per Gozzano, Di Benedetto 1985; per Montale, Lise 2006.

74 Cfr. Saba-Castellani 1981, XXXI-XXXII sulla «veste linguistica aggiornata» di TD; XXXIV, sulle fonti di SD; LII, sulle fonti di CLV. Su CLV cfr. anche Castellani 1992, *passim*, ma spec. 78: «raramente sono i temi o le coincidenze "ideologiche" a riportare il poeta sui luoghi storici della poesia precedente; di regola si vede in azione una sensibilità originale in cerca di una lingua, che sgretola l'espressione altrui per riutilizzarne alcuni frammenti a fini propri». Vedi anche quanto scrive Claudio Milanini su CMO12: «Reminiscenze liriche e prosastiche e melodrammatiche, echi classici e suggestioni contemporanee venivano così coinvolti in una trama personalissima di simmetrie e risposdenze intime, calati in strutture metriche a volute ritornanti, dissimulati fra le note di un

raccolte, dove gli autori presenti e visibili sono relativamente pochi: Dante, Petrarca, Parini⁷⁵, Foscolo, Leopardi, Piave, Carducci, Pascoli, D'Annunzio. Come la critica ha adeguatamente messo in luce, il poeta più profondamente assimilato è sicuramente Leopardi, non solo nel lessico, ma anche nelle forme della sua visione eroicamente negativa. Questo ci riconduce al discorso sul «filo d'oro». Rileggiamo per un attimo il passo della prefazione a C21:

O ero forse troppo giovane ancora per compiacermi, come me ne compiaccio adesso, dell'*inoppugnabile derivazione petrarchesca e leopardiana* di quei primi *sonetti e canzoni* (*non ho capito Dante che verso i ventitre, ventiquattro anni*); quasi che l'aver ritrovato da solo nella mia stanzetta di Trieste, così beatamente remota da ogni influenza d'arte, e quando nessuno ancora aveva parlato a me di buoni e di cattivi autori, *il filo d'oro della tradizione italiana*, non sia il maggior titolo di nobiltà, la migliore testimonianza che uno possa avere di non essere un comune illuso verseggiatore.⁷⁶

Nel tono autoapologetico che gli conosciamo, Saba scrive alcune cose che andranno riconsiderate alla luce di quella ricostruzione della biografia poetica che è C21, che abbiamo seguito in alcune delle sue vie. Innanzi tutto, Petrarca e Leopardi stanno insieme e, parrebbe, sullo stesso piano, corresponsabili della genesi dell'opera. Noi però sappiamo, e recenti e importantissimi studi lo confermano⁷⁷, che la presenza di Leopardi è ben più profonda, duratura e consistente che non quella di Petrarca. Per di più, non ci sono certo ignote le forti critiche del Saba maturo nei confronti del mortifero Petrarca opposto al vitale Dante⁷⁸. Secondo quanto appena letto, proprio Dante sarebbe stato compreso solo in più tarda età, a «ventitre, ventiquattro anni»⁷⁹, dunque tra il 1906

linguaggio genialmente acquattato sul lessico quotidiano» (Saba-Milanini 1981, 15).

75 Per quanto riguarda la presenza di Parini, si possono vedere, oltre alle note di Castellani, le indicazioni di Beccaria 1992, 65, ma non esiste ancora uno spoglio completo. Mi pare non sia stata ancora segnalata la fonte pariniana dei vv. 9-12 di PA, *La Pace*: «se Dante ti cercò, di mondo in mondo / **esule** stanco **affaticando il piè**, / se Fausto per un tuo bacio all'immondo, / inutilmente come a Dio, **si diè?**», che mi pare discendano da *Odi, La vita rustica*, 36-40 «Dal bel rapirmi sento, / Che natura **vi diè**; / Ed **esule** contento / **A voi rivolgo il piè**».

76 Saba-Castellani 1981, 6. Corsivi miei.

77 Mi riferisco soprattutto a Milanini 2000 e Paino 2009.

78 Cfr. ad esempio, Saba-Stara 2001, 12-13 e la lettera ad Arangio-Ruiz in Saba-Marcovecchio 1983, 197-201.

79 Anche questa data è oscillante, nella prefazione di C19 gli anni erano «venticinque», nella più tarda *Storia e cronistoria* «22-23» (Saba-Stara 2001, 128).

e il 1907, il che equivale a dire, nella datazione esposta di C21, tra PF (1905-1907) e VM (1907-1908).

Mi pare che nessuno si sia ancora stupito che quella prima «derivazione» d'autore sia definita «inoppugnabile». Il lettore abituato alla prosa di Saba sospetta immediatamente una falsificazione, una *excusatio non petita*, l'offerta di una chiave di lettura che dovrebbe subito mettere in allarme. La prova che si tratta di una ricostruzione tendenziosa l'ha offerta in maniera, questa volta sì, inoppugnabile Antonio Girardi, dimostrando come le forme metriche adottate dal giovane Saba siano tutte tardo ottocentesche, così come molti dei motivi delle prime poesie⁸⁰: l'esclusione dal canone di C21 di *Un pensiero*, *Eravamo seduti in riva al mare*, *Addio!*, è già il segno di un parziale occultamento.

Un secondo dubbio sorge quando Saba parla di «sonetti e canzoni»: per prima cosa, com'è ovvio, è impossibile che un sonetto sia leopardiano; in secondo luogo, quelle tra le poesie adolescenziali che non sono sonetti sono al più canzonette. Con «canzoni», Saba potrebbe riferirsi alle giovanili di VLC, che pure hanno un impianto metrico che risente molto anche della polimetria dannunziana oltre che della canzone libera leopardiana, ma il problema dell'esclusione delle canzonette rimarrebbe. In realtà, si tratta molto probabilmente di una citazione letteraria, addirittura libresca: Saba, per sua stessa più tarda ammissione, lesse Petrarca nella versione commentata «per le donne gentili» da Leopardi⁸¹. È in quell'edizione che le poesie dei *Fragments* sono definite proprio «Sonetti e Canzoni»⁸², consentendoci forse di aggiungere un'ulteriore prova dell'influenza anche petrarchesca sull'origine del titolo dell'opera, nonostante la *vulgata* l'abbia ormai definitivamente attribuito al modello heiniano⁸³. È indubbio che il

80 Cfr. Girardi 1987.

81 Cfr. Saba-Stara 2001, 1116-18. L'edizione letta da Saba sarà stata probabilmente una delle tante ristampe economiche delle *Rime* di Francesco Petrarca con l'interpretazione di Giacomo Leopardi della «Biblioteca Universale» Sonzogno o dell'editore Barbera, se non proprio il raro originale uscito nel 1826 nella «Biblioteca Amena» dell'editore Stella di Milano. Sull'influenza della lettura di questa edizione richiama l'attenzione Savoca 2008.

82 Ho consultato l'edizione Firenze, Barbera, 1886. La stessa definizione anche nell'edizione pubblicata a Firenze da Sansoni, con il commento di Carducci e Severino Ferrari, nel 1899 e più volte ristampata.

83 In linea con le osservazioni recenti di Savoca 2008, ritengo poco plausibile che si potesse pubblicare nel 1921 un libro intitolato *Il Canzoniere* (rivendicandone per di più nella prefazione l'origine petrarchesca) prendendo a modello unicamente la traduzione del *Buch der lieder* fatta dallo Zendrini. L'intuizione di Muscetta (Saba-Muscetta 1963, XXII-XXIII) è un'indicazione da accogliere, ma va accostata alle altre possibili interpretazioni. Deciso sostenitore dell'ipotesi heiniana è il curatore delle opere complete di Saba, Arrigo Stara (cfr. Saba-Stara 1988, 1017-18). Più disponibile all'ipotesi

modello organizzativo del *Buch der lieder* abbia costituito un precedente, ma non si può tacere il fatto che tutti i segnali esposti da Saba siano volti a farci vedere piuttosto l'origine nobilmente italiana e petrarchesca di quel titolo. Inoltre, sappiamo anche di un'altra ascendenza leopardiana (oltre al commento a Petrarca), in base a quanto possiamo leggere in un *lapsus* (ma sarà davvero così?) di *Quello che resta da fare ai poeti*: «Sono pieni di ripetizioni il *Canzoniere* del Petrarca e quello del Leopardi»⁸⁴ (e la citazione prosegue menzionando il *Paradiso* di Dante: i tre *auctores* della nostra prefazione per la prima volta insieme). In proposito scrive Savoca, fermo sostenitore della paternità petrarchesca del titolo:

L'attribuzione del titolo di canzoniere ai *Canti* non è un *lapsus*, ma una vera definizione critica. Egli vedeva nelle *Rime* petrarchesche e nei *Canti* leopardiani l'idea poetica di una autobiografia in versi alla quale aspirava per se stesso.⁸⁵

Fatte queste premesse, vorrei avanzare l'ipotesi che sia il modello petrarchesco a soggiacere alla diretta dipendenza tra il componimento incipitario e quello finale di C21 che abbiamo ravvisato nel paragrafo precedente. Nel *Canzoniere* di Petrarca, il testo proemiale *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono* introduce al lungo travaglio dell'anima dopo aver già riconosciuto «che quanto piace all'uomo è breve sogno». Non ci sono richiami espliciti a Petrarca in *Canzonetta*, ma abbiamo visto come la poesia sia fortemente legata a *In riva al mare*, tanto da essere eletta a *incipit* solo dopo il cambiamento dell'*explicit*, ed è lo stesso Saba che ci consente di avvicinare la conclusiva *In riva al mare* al modello petrarchesco. Rileggendo retrospettivamente AS, scrive:

[*In riva al mare*] Suona infatti come la ritrattazione di “Sovrumana dolcezza” [AS, 12^a].
– Come – dice il Varese (sebbene con parole un po' diverse dalle nostre) – il Petrarca si rammaricava di aver preferito Laura a Dio, così Saba chiede perdono alla morte di averle

petrarchesca è Nunzia Palmieri, autrice della prefazione all'ultima edizione einaudiana del *Canzoniere* (cfr. Saba-Palmieri 2004, XXII-XXXII). Alla presenza di altri «canzonieri» tra Otto e Novecento (Betteloni, Giotti) fa riferimento Senardi 2012, 36-37.

84 Saba-Stara 2001, 677.

85 Savoca 2008, 97.

preferito la vita.⁸⁶

Subito dopo quest'informazione, attribuita al critico Varese probabilmente perché all'epoca di *Storia e cronistoria* Saba ha già mutato atteggiamento nei confronti di Petrarca, Saba ricorda che con quella «palinodia» terminava C21 (non sarà ininfluyente, per il discorso di prima, notare che proprio nella pagina precedente, Saba ricordi anche «quell'altro *Canzoniere*», cioè quello di Heine, avvicinando, credo non casualmente, i probabili padri del titolo). *In riva al mare*, in effetti, ha importanti punti di contatto con i componimenti finali dei *Fragmenta*: non solo con il sonetto CCCLXV, su cui ha già richiamato l'attenzione Nunzia Palmieri⁸⁷, («I' vo piangendo i miei passati tempi / i quai posi in amar cosa mortale, / senza levarmi a volo, abbiend'io l'ale, / per dar forse di me non bassi exempj»), ma anche con la conclusiva canzone CCCLXVI alla Vergine. Vediamoli:

In riva al mare

Eran le sei di pomeriggio, un giorno
chiaro festivo. Dietro al faro, in quelle
parti ove s'ode beatamente il suono
d'una squilla, la voce d'un fanciullo
giocante in pace intorno alle carcasse
di vecchie navi, presso all'**ampio mare**
solo seduto; io giunsi, se non erro,
al culmine del mio dolore umano.
Tra i **sassi** che prendevo per scagliare
nell'onda (ed una galleggiante trave
era il bersaglio), un coccio ho rinvenuto,
un bel coccio marrone, un tempo gaia
utile forma nella cucinetta,
con le **finestre** aperte al **sole** e al verde
della campagna, e che da me s'aveva
l'ultimo moto. E fino a questo un uomo
può assomigliarsi, angosciosamente.
Passò una barca con la vela gialla
che di giallo tingeva il mare sotto;
e il silenzio era **estremo**. Io **della morte**
non desiderio provai, ma il rimorso
di non averla ancora unica eletta,
d'amare più di lei io qualcheduna
che sulla superficie della terra
si muove, e illude col soave viso.

Rvf. CCCLXVI

v. 67 «tempestoso mare»

v. 10 «miseria extrema de l'humane cose»
v. 111 «Medusa e l'error mio m'han fatto
un sasso»

v. 31 «fenestra del ciel»; v. 2 «sommo
Sole»

v. 10 «extrema»; v. 91 «et sol Morte
n'aspetta»; vv. 96-97 «ogni altra sua
voglia / era a me morte»; v. 130 «i
cangiati desiri»

86 Saba-Stara 2001, 186.

87 Cfr. Saba-Palmieri 2004, XXXI.

A questi rilievi lessicali è da aggiungere il generale senso di smarrimento dell'uomo al «culmine del [suo] dolore umano». Un altro aspetto che ci fa sospettare l'intenzionale cortocircuito tra inizio e fine è che c'è in questo testo anche un richiamo al citato testo proemiale dei *Fragmenta*: «in quelle / **parti ove s'ode beatamente il suono / d'una squilla**», richiama per la disposizione delle parole, l'andamento prosodico con ictus di 1^a 4^a (6^a) e 8^a e la sintassi dell'inarcatura proprio «**Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono / di quei sospiri**».

In più, se è possibile che le «finestre» del v. 14 trovino riscontro nella «fenestra del ciel» petrarchesca, è anche vero che l'immagine della finestra sulla campagna ci porta a riguardare indietro nello stesso C21, e in particolare alla seconda poesia di PA, *La casa della mia nutrice*, dove leggiamo della casa da cui si ha la vista «di vasti campi» (qui c'è «campagna») e dal cui tetto esce «il fumo azzurro della cena», al quale ci rimanda la «cucinetta» di *In riva al mare*⁸⁸. È da dire però che «finestre» compariva in una variante soprascritta di C19, ma non viene privilegiato, indebolendo la sovrapposizione.

La casa della mia nutrice reca anche la prima evidente citazione dantesca, decisamente anacronistica rispetto ai dichiarati «ventire, ventiquattro anni». Infatti, il v. 6 «fin presso il chiostro che in vetta s'abbica» discende direttamente da *If.* IX, 78 «fin ch'a la terra ciascuna s'abbica», incrociandosi però forse proprio il «virginal chiostro» che rinveniamo al v. 78 della canzone alla Vergine di Petrarca, che riprende un'immagine liturgica della maternità. Forse è azzardato, eppure anche il v. immediatamente precedente «Da lei si va per **torta via** sassosa» potrebbe avere riscontro nel v. 65 della canzone, «et la mia **torta via** drizzi a buon fine»⁸⁹.

Saba ha posto da subito, in due poesie contigue, la dimensione ambivalente dei propri affetti, in una (*Canzonetta*) l'amore lontano e nell'altra (*La casa della mia nutrice*) la gioia dell'infanzia, facendogli assumere, in un progetto compositivo circolare, il valore di punto di partenza e contemporaneamente d'arrivo. A questa

88 Il collegamento era già segnalato da Lavagetto 1989, 169.

89 Vedi però anche Dante, *If.* X, 3 «perché fa parer dritta la **via torta**»; e anche Manzoni, *I promessi sposi*, cap. VII: «Detto questo, uscì in fretta, e se n'andò, correndo, e quasi saltelloni, giù per quella **viottola storta e sassosa, per non arrivar tardi al convento**, a rischio di buscarsi una buona sgridata, o quel che gli sarebbe pesato ancor più, una penitenza, che gl'impedisce, il giorno dopo, di trovarsi pronto e spedito a ciò che potesse richiedere il bisogno de' suoi protetti».

contiguità si sovrappone la presenza all'inizio e alla fine di C21 di riferimenti incrociati provenienti dall'inizio e dalla fine del *Canzoniere* più famoso della tradizione italiana. Difficile avanzare ipotesi per interpretare questa compresenza, ma certamente i dati testuali e intertestuali ci confermano che si tratta di un nucleo da cui partono e su cui convergono più linee.

Queste considerazioni nascono dal fatto che, se è effettivamente vero che la percentuale di citazioni dantesche si accentua proprio nel momento in cui Saba dichiara essere avvenuta questa comprensione, vale a dire nei VM (cosa di cui Michele Dell'Aquila ha dato ampia dimostrazione⁹⁰), per quanto riguarda Petrarca la sua presenza non è così massiccia, come lo è invece quella, dilagante, di Leopardi. Gli unici due luoghi di accusato petrarchismo in PA sono due *incipit*: «Solo e pensoso dalla spiaggia i lenti / passi rivolgo alla casa lontana» (*Nella sera della domenica di Pasqua*), che replica il sonetto XXXV «Solo et pensoso i più deserti campi / vo mesurando a passi tardi et lenti»; «Così passo i miei giorni i mesi e gli anni» (*Così passo i miei giorni*), dove si incrociano il sonetto LXI «Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno» con l'incipit foscoliano «Così gl'interi giorni». Per di più, nel primo testo, in origine la citazione iniziale era meno calcata, «Solo e pensoso da campagne aulenti / io ritorno a la mia casa lontana» (1902), e al v. 5, dove ora c'è «L'aure», nel 1902 c'era «L'ombra», e nel 1917 una lezione completamente diversa. Ma queste varianti rientrano nel nuovo progetto dichiarato, costituendo almeno in parte la prova artefatta di una scuola alta, ottenuta citando due luoghi petrarcheschi che tutti conoscevano e che tutti i lettori avrebbero immediatamente riconosciuto. Indagare le ragioni di quel passo tanto perentorio della prefazione mi ha indotto a ritrovare i probabili segni del magistero petrarchesco (anche se, o forse proprio perché mediato dal commento leopardiano), non solo in questi elementi abbastanza superficiali, ma soprattutto nell'evidente circolarità

90 Cfr. Dell'Aquila 2005, 61-62, da cui le indicazioni sui riscontri più evidenti: *Il capitano*, a, 13-14 «quell'aspetto un poco / di Farinata» = *If. X*; *Il capitano*, b, 2 «gente, dai visi ebeti o cagnazzi [: pazzi]» = *If. XXXII*, 70 «Poscia vid'io mille visi cagnazzi [: Pazzi]»; *Il bersaglio*, 9 «Se qui l'occhio non falla» = *Pg. VI*, 35, «e la speranza di costor non falla»; *Dopo il silenzio*, 7 «questa che giace e ronfia è gente nova» = *If. XVI*, 73 «La gente nova e i subiti guadagni», *Pg. II*, 58 «quando la gente nova alzò la fronte» e *Pg. XXVI*, 40 «la nova gente: "Soddoma e Gomorra"»; *L'intermezzo della prigione*, 56-57 «quel ferreo / ben vigilato serrame» = *If. VIII*, 126 «la qual senza serrame ancor si trova». Castellani ha segnalato anche il già visto *Durante una tattica*, f, 10 «zaino mai più mi graverà le spalle [: valle] = *Par. XVII*, 61 «E quel che più ti graverà le spalle [: valle]».

della struttura e nel titolo.

C'è anche un altro passo della prefazione sul quale possiamo per un momento soffermarci, dove Saba difende la presenza e il nuovo ordine delle poesie «dell'adolescenza, le giovanili e le fiorentine», sostenendo che esse siano «così necessarie a comprendere la genesi e i gradualissimi sviluppi, gli svincolamenti ed i ritorni alle origini della mia arte»⁹¹. Se abbiamo appena visto cosa Saba abbia inteso con la propria «genesì», e forse in parte con i «ritorni alle origini», possiamo farci qualche domanda su cosa intenda con i «graduali sviluppi» e gli «svincolamenti». Senza voler trarre conclusioni affrettate, dichiaro subito che la mia ipotesi è che, come la genesi equivale, in questo disegno, all'ombra di Petrarca e Leopardi e come quei gradualissimi sviluppi portano giusto tra PF e VM a comprendere (e citare) Dante, gli svincolamenti prima di quel punto d'arrivo saranno probabilmente da situare tra VLC e PF («le giovanili e le fiorentine», appunto).

Ad uno sguardo anche sommario ci si accorge che a distinguere queste poesie dalle precedenti è il metro, molto libero e vario, e la misura più ampia, fino ai 118 versi di *A mamma*. Sappiamo che Saba nel 1911 ha dichiarato D'Annunzio come modello negativo, e sappiamo anche della sua scarsa sopportazione per Pascoli, il «poeta puer» per il quale provare «insoddisfazione e un po' di vergogna»⁹². Eppure dovremo sorprenderci a scoprire in C21, grazie anche ai rilievi di Castellani, una forte presenza dei due, insieme anche con molto Carducci. Pare insomma, che nel progetto di C21, Saba abbia anche l'intenzione di mostrare l'intera parabola del proprio apprendistato poetico, e per questo non stupisce che ne facciano parte anche i luoghi dove ha avuto a che fare con modelli che più tardi saranno oggetto di rivalutazione o decisa abiura. In effetti, in un poeta che fa dell'onestà la cifra del valore, obliterare del tutto delle poesie che fossero già note al pubblico, avendole pubblicate in P11, sarebbe stato inaccettabile, pur mal sopportando quel libro. Meglio inserirle correttamente al loro posto entro un percorso, come svincolamento, intorbidamento della purezza delle origini (anche quella esposta in PA). Sarà opportuno non perdere il contatto coi testi e scendere più nel

91 Saba-Castellani 1981, 6.

92 Saba-Stara 2001, 14.

dettaglio⁹³.

VLC inizia con la serie costituita da *Il borgo*, *La cappella* e *La fonte*. La prima è in strofe saffiche, metro tipicamente ottocentesco, nonostante si apra con una voluta citazione da Petrarca, «Nell'estreme giornate di mia vita» (cfr. *Rvf.* XVI, 6 «per l'estreme giornate di sua vita»), ottenuta con una variante («incerte» (1905) > «oscure» (1919) > «estreme» (1921)), che potrebbe però voler segnalare ancora di più il passaggio tra adolescenza e giovanile crisi pisana. In questa poesia Castellani ha rintracciato una fitta trama di richiami carducciani: «fulminea slanciasi / la vaporiera» (cfr. *Odi barbare*, II, *Alla stazione in una mattina d'autunno*, 5-6 «Flebile, acuta, stridula fischia / La vaporiera»); «Quelle gialle mura / i giovani una qualche alba di maggio / abatteranno» (cfr. *Rime e ritmi*, *Bicocca di San Giacomo*, 134-136 «avanzano i plebei / Duci che il sacro feudale impero / Abatteranno»); «vincenti» (cfr. *Rime nuove*, I, *Alla rima*, 21); «uomini novelli» (cfr. *Odi barbare*, I, *Dinanzi alle terme di Caracalla*, 33). Abbiamo già visto come questa redazione rinunci alla diversa forma che aveva assunto in P11 per restaurare una certa aria socialisteggiante che aveva nella prima pubblicazione, ritornando dunque a porre in evidenza le proprie fonti.

In *La cappella*, non solo rinveniamo forme di origine dannunziana («spersa / rondine», cfr. *Francesca da Rimini*, Atto II, scena I «una rondine spersa») e carducciana («Cappella dei miei giochi e del mio canto», cfr. *Rime e ritmi*, *La chiesa di Polenta*, 105 «Salve, chiesetta del mio canto!»), o comunque tipiche del tardo ottocento (p. es. «or meno or più»), ma viene ampliato ad arte un passo dove riscontriamo una visibile citazione dannunziana, doppiata dall'alternanza tra settenari e ottonari, non più replicata altrove. Vediamo i versi di Saba accanto alla fonte, *Maia*, VIII, *L'Alfeo*, 64-84:

93 Le fonti, salvo diversa indicazione, sono quelle segnalate nelle note di Saba-Castellani 1981, 466-530.

La Cappella, 18-32

Scorda ogni gioia (se taluna n'ebbe)
misero! e mal vorrebbe
una tristezza sfuggir maliosa,
fondersi ad ogni cosa,
che più amò nella vita,
essere nell'infinita
serenità dei tramonti
nelle voci degli uomini
e in quelle delle fonti,
nello scintillio degli astri,
nelle nevi sui monti,
ridere nell'ebbrezza
dei flutti alla marina,
piangere nella rovina
d'un'antica grandezza.

L'Alfeo, 64-84

E non più lottar volle il corpo
a nuoto ma cedere tutto
alla rapina sonora,
ma essere quella rapina,
ma perdere il limite umano,
espandersi fino all'alpestre
origine, correre a valle
dal monte, ritorcersi in lunghi
meandri, polire le rupi,
l'erbe inclinare, i campi
rodere, scalzar le radici,
detergere il gregge, di schiume
fervere, tingersi di cielo,
splendere di raggi, gonfiarsi
di tributi limosi,
il limo deporre, chiarirsi
com'aere gelido, in ogni
goccia crescere impeto e brama,
contro il Mar che agguaglia afforzarsi
di rapidità, fiume eterno
persistere nell'amarezza.

La vicinanza è innegabile, e ricordando che *Maia* è del 1903, scopriamo in Saba un dannunziano precocissimo⁹⁴. Dobbiamo poi considerare che questa lunga colata di versi brevi, visibilissima anche a colpo d'occhio entro un testo a prevalenza endecasillabica, non era altrettanto rilevata nelle redazioni precedenti, dove forse la tentazione dannunziana sarebbe stata troppo accusata proprio per la maggiore vicinanza cronologica. Il passo è assente in P11, mentre nel 1908 (vv. 36-51) presenta un andamento più sinuoso e frastagliato, con le infinitive ribattute in modo meno martellante, ma presentando sempre alternanza tra versi parisillabi e imparisillabi (qui decasillabi, settenari ed endecasillabi):

94 Sappiamo, del resto, del suo incontro con «Gabriele d'Annunzio alla Versiglia», avvenuto nel 1906. Vedi il racconto *Il bianco immacolato signore* (Saba-Stara 2001, 491-96) e la poesia *Autobiografia*, 10, vv. 9-11.

Scorda ogni bene – se taluno n'ebbe –
misero! E non vorrebbe
pascersi se non di dolorose
ricordanze, non fondersi a le cose
tutte, che a noi fan cara
sempre la triste, l'inutile vita;
essere con Dio ne l'infinita
pace d'albe e tramonti, in quell'austera
solitudine come ne la nera
folla, e nel gioco di colui che bara
anche, o in festa prepara
la sua tomba: e così piangere poche
lacrime a la rovina
d'un'antica grandezza,
ridere ne l'ebbrezza
dei flutti a la marina

Ancora una rapida sequenza di versi brevi con un'indefinitiva dello stesso tipo, ritroviamo anche in *La fonte*, ai vv. 8-13, dove però sono tutti settenari ed endecasillabi:

Convalescente ancora
l'ammirava nell'oro
splendere dei capelli,
nelle nubi tra snelli
alberetti, nel bianco
fumo lontano della vaporiera.

Questo passo era assente da P11 e ridotto a soli due versi in C19.

In PF vediamo aggiungersi alle consuete citazione carducciane e dannunziane, anche un rilevato pascolismo, legato probabilmente alle letture fatte durante il periodo fiorentino. Basterebbe la presenza di una poesia intitolata *Il chiù* che utilizza «chiù» in rima entro un ritornello a segnalare non solo la presenza di Pascoli, ma la volontà di metterlo in evidenza⁹⁵. Oltre a *Il chiù* c'è dell'altro, anche volendosi limitare ai segnali evidentemente imitativi. Si vedano ad esempio la rima «invase»: «case»⁹⁶ e un verso onomatopeico come «un sibilo lungo che assorda» in *Meriggio*, che è completamente in novenari; le serie impressionistiche come «Pochi lumi sul colle, / poche voci lontane / l'abbaiare d'un cane, / il fischio del vapore» e i «mandorli» di *Notturnino*; l'incipit di *Pomeriggio d'estate* «Fischi, cori d'uccelli, di cicale / fragorosi, poi voci d'erbaioli; / e

95 Cfr. non solo *Myrica*, *L'assiuolo*, ma anche *Primi Poemetti*, *Il chiù*.

96 Cfr. anche Mengaldo 1975a, 27-28 per la presenza della rima in Montale e le relative fonti.

sul giallo e sul verde ombre di voli / che s'inseguono. In fondo un temporale».

L'attraversamento di Pascoli sarà parso a Saba necessario a tracciare il suo ritratto complessivo, tanto che giusto dopo le poesie appena menzionate, proprio verso la fine di PF, arriva a inserire una citazione che stravolge alcune premesse della poetica pascoliana: leggiamo *Fantasie di una notte di luna*, 3-4: «guardo e ascolto, però che in questo è tutta / la mia gioia: guardare e ascoltare». Saba qui ripropone, cambiandone il senso il precetto «Vedere e udire: altro non deve il poeta», assunto proprio del Pascoli che critica Leopardi nel discorso *Il sabato*⁹⁷.

Solo a quel punto, in VM si situerebbe la comprensione di Dante, che all'epoca della stesura sarà stata una reminiscenza suggerita dalla fatica infernale del servizio militare, ma nella costruzione del *Canzoniere* va ad assumere un rilievo sintomatico di evoluzione poetica. Potremmo così avanzare un'ipotesi che giustifichi quell'anacronismo segnalato sopra, per cui incontriamo Dante annunciato sin dall'inizio con quell'esposta citazione in *La casa della mia nutrice*, «fin presso al chiostro che in vetta s'abbica»: la citazione attrae l'«erta» della casetta nell'orbita del dantesco «diletto monte», lasciando intravedere la futura necessità dell'ascesa come metafora del raggiungimento della poesia. Non a caso l'aggettivo «diletto» compare in un secondo momento, come anche la citazione non era lì in origine, ma viene recuperata da un'altra poesia giovanile poi eliminata, *Pregghiera*, che ai vv. 5-7 recita «Sera, che il sentimento ài de le **acese / faticose**, ove **Dante** s'incammina: / **forse ad un chiostro che tu incendi in cima**». Del verso di Dante «fin ch'a la terra ciascuna s'abbica» era rimasta solo la struttura prosodica, ma in compenso ne era presente il nome: nel riutilizzarla nel nuovo contesto Saba la rende più vicina all'originale esponendola come segnale.

Con gli elementi elencati sopra non voglio comunque porre le raccolte studiate

97 La fonte è segnalata da Di Benedetto 1985, 239, ma si potrebbe citare anche *Il fanciullino* «egli è l'Adamo che mette il nome a tutto ciò che vede e sente». *Fantasie di una notte di luna*, col nuovo titolo di *Meditazione* ma conservando i versi che ho citato, resta anche in C45, subito prima di *Il sogno di un coscritto* che conclude le *Poesie dell'adolescenza e giovanili* sulla soglia del servizio militare.

sotto la rubrica di una paternità unica⁹⁸, ma sottolineare come con certi «cattivi maestri» di poesia, Saba, pur mantenendo un rapporto conflittuale, non potesse fare a meno non solo di fare i conti, ma soprattutto di *mettere in evidenza* questa sua necessità nei modi che ho analizzato. A fargli vedere l'inevitabilità del proprio travaglio linguistico è forse stata la lettura di un passo dell'aforisma «*E diventiamo di nuovo limpidi*», il 378 della *Gaia scienza* di Nietzsche:

[...] noi non sappiamo purtroppo difenderci quando lo vorremmo, non possiamo impedire con niente che ci si intorbidi, ci si offuschi – che il tempo in cui viviamo getti in noi ciò che è più «attuale» [...].⁹⁹

In modo molto simile si esprime Saba in *Storia e cronistoria*, parlando di *La sera*, *La cappella*, *La fonte* e *Addio alla spiaggia* (le poesie che in C21 comprendono esattamente gli estremi di VLC e PF): «Se da una parte i sentimenti cantati sono più complessi, la forma si è, per così dire, intorbidata di elementi estranei o imperfettamente assimilati»¹⁰⁰. Questo sarebbe un ulteriore indizio del fatto che Saba conoscesse questo aforisma, come ho ipotizzato commentando una variante di VM, aggiungendo il fatto che ne cita in seguito la conclusione, «siamo profondi, non dimentichiamo – e diventiamo di nuovo limpidi...», in un passo di *Storia e cronistoria*, parlando di *Parole*: «Saba [...] avrebbe voluto prendere come motto della sua poesia, e in particolare della sua ultima poesia, il nietzschiano “Siamo profondi, ridiventiamo chiari”»¹⁰¹.

Quale ne sia la spiegazione, tratti di stretta imitazione come quelli segnalati sopra, non si ravvisano più nelle poesie successive¹⁰². Le varie vicissitudini

98 Non si può infatti negare che sia visibile in entrambe le raccolte la traccia leopardiana che corre lungo tutto C21. In particolare è da vedere la prima parte di VLC, *Bianca*: i vv. 1-2 «Giunta alla dubbia soglia della vita, / Bianca, che fai?» ricordano sia l'incipit di *A Silvia* sia quello del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, e ancora i vv. 9-10 «Di che parli alle tue molte compagne? / Forse d'amore?» sono vicini ai vv. 47-48 di *A Silvia* «Nè teco le compagne ai dì festivi / Ragionavan d'amore». E abbiamo già visto l'evidentissimo richiamo al Leopardi di *Alla luna* in PF, Lina, 1: «Lina, già volge l'anno che ti vidi», che era già così in P11, ma era stato “deleopardizzato” in C19 «Lina, è un anno – lo sai? – che t'ho veduta?».

99 Friedrich W. Nietzsche, *La gaia scienza*, 378. Corsivi nell'originale.

100 Saba-Stara 2001, 129.

101 Saba-Stara 2001, 283. Va comunque tenuto conto che *Storia e cronistoria* risale alla seconda metà degli anni quaranta.

102 Possiamo segnalare solo il caso, marginale, di *Còttalo*, in SD.

dell'apprendistato, che nella prefazione compaiono come semplici «svincolamenti», possono essere lette anche come il necessario lavoro di ricerca di una lingua propria, attraverso una serie di fallimenti nell'esperimento imitativo di maniere altrui. In questo senso, Saba ha dimostrato andando avanti col tempo la sua capacità di prelevare da tutti gli autori a lui noti, al punto da poter dichiarare in età avanzata: «oggi invece mi glorio a dire, con qualche esagerazione, che non c'è nel mio *Canzoniere* un solo verso che sia interamente mio»¹⁰³. La libertà e l'indipendenza gli vengono certo anche dall'aver tentato tutte le tastiere possibili a un poeta autodidatta della sua epoca.

Anche grazie all'imponente apparato dell'edizione critica, C21 si conferma come il campo in cui si scontrano tensioni contrapposte, dove al termine di un lungo lavoro di rielaborazione, riscrittura e selezione, si manifestano come fotografia del processo compiuto tutte le tappe della formazione e della prima stagione della sua poesia che Saba ha voluto conservare, e dove gli sviluppi, le crisi di crescita e gli ingorghi delle sue scelte linguistiche corrono parallele all'evoluzione della sua poetica.

103Saba-Stara 2001, 1150.

Bibliografia

Riporto il dettaglio bibliografico dei volumi, dei saggi e degli articoli utilizzati, assieme alla sigla con la quale sono citati nelle note. Gli studi e i saggi utilizzati per il presente elaborato sono citati con l'ormai consueta indicazione del cognome e della data. Le edizioni commentate delle opere di Umberto Saba, o arricchite da importanti prefazioni, introduzioni o apparati critico-filologici, sono siglate con il nome dell'autore seguito da quello del curatore (o del primo dei curatori quando siano più di uno).

Si indicano unicamente le opere effettivamente consultate durante la stesura. Le rassegne bibliografiche più complete degli studi sabiani sono in Saba-Stara 1988, 1161-81; Guarneri 1998; Saba-Stara 2001, 1481-515; Ceroti 2008. Per la bibliografia recente si può consultare anche il repertorio digitale www.italinemo.it.

Edizioni originali delle opere di Umberto Saba

P11 = *Poesie*, Firenze, Casa editrice fiorentina, 1911;

CMO12 = *Coi miei occhi. Il mio secondo libro di versi*, Firenze, Edizioni della «Voce», 1912;

C21 = *Il Canzoniere. 1900-1921*, Trieste, La Libreria Antica e Moderna, 1921;

A32 = *Ammonizione e altre poesie*, Trieste, La Libreria Antica e Moderna, 1932;

C45 = *Il Canzoniere. 1900-1945*, Roma, Einaudi, 1945;

C48 = *Il Canzoniere. 1900-1947*, Torino, Einaudi, 1948;

C57 = *Il Canzoniere. 1900-1947*, Torino, Einaudi, 1957;

C61 = *Il Canzoniere. 1900-1954*, Torino, Einaudi, 1961;

C65 = *Il Canzoniere. 1900-1954*, Torino, Einaudi, 1965.

Edizione critica e concordanza del «Canzoniere 1921»

Saba-Castellani 1981 = Umberto Saba, *Il Canzoniere 1921*, edizione critica a cura di Giordano Castellani, Milano, Mondadori;

Savoca-Paino 1996 = Giuseppe Savoca, Maria Caterina Paino, *Concordanza del «Canzoniere 1921» di Umberto Saba. Testo, concordanza, liste di frequenza, indici*, Firenze, Olschki.

Edizioni di riferimento

Riporto qui le edizioni da cui sono tratte tutte le citazioni dalle opere di Saba successive al *Canzoniere 1921*, ovvero le redazioni definitive dei testi poetici e le raccolte successive, nonché le opere in prosa (esclusi gli epistolari, per i quali vedi le voci seguenti).

Saba-Stara 1988 = Umberto Saba, *Tutte le poesie*, a cura di Arrigo Stara, introduzione di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori;

Saba-Stara 2001 = Umberto Saba, *Tutte le prose*, a cura di Arrigo Stara, introduzione di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori.

Edizione commentate delle opere di Umberto Saba

Saba-Muscetta 1963 = Umberto Saba, *Antologia del «Canzoniere»*, introduzione e cura di Carlo Muscetta, Torino, Einaudi;

Saba-Marcovecchio 1964 = Umberto Saba, *Prose*, a cura di Aldo Marcovecchio e Linuccia Saba, prefazione di Guido Piovene, Milano, Mondadori;

Saba-Castellani 1973 = Umberto Saba, *Intermezzo quasi giapponese*, a cura di Giordano Castellani, in «Almanacco dello Specchio», a. II, pp. 39-51;

Saba-Portinari 1976 = Umberto Saba, *Il Canzoniere*, scelta e introduzione di Folco Portinari, Torino, Einaudi;

Saba-Milanini 1981 = Umberto Saba, *Coi miei occhi*, a cura di Claudio Milanini, Milano, Il Saggiatore;

Saba-Marcovecchio 1983 = Umberto Saba, *La spada d'amore. Lettere scelte*, a cura di Aldo Marcovecchio, presentazione di Giovanni Giudici, Milano, Mondadori;

- Saba-Lavezzi 1987 = Umberto Saba, *Atroce paese che amo. Lettere famigliari (1945-1953)*, a cura di Gianfranca Lavezzi e Rossana Saccani, Milano, Bompiani;
- Saba-Castellani 1992 = Umberto Saba, *Cose leggere e vaganti*, ristampa anastatica a cura di Giordano Castellani, Milano, Rosellina Archinto;
- Saba-Grignani 1995 = Umberto Saba, *Ernesto*, nuova edizione a cura di Maria Antonietta Grignani, Torino, Einaudi;
- Saba-Deidier 2003 = Umberto Saba, *Ammonizione e altre poesie*, a cura di Roberto Deidier, Genova, San Marco dei Giustiniani;
- Saba-Palmieri 2004 = Umberto Saba, *Il Canzoniere*, introduzione di Nunzia Palmieri, Torino, Einaudi;
- Saba-Terzoli 2007 = Umberto Saba, *Intermezzo quasi giapponese*, a cura di Maria Antonietta Terzoli, Parma, Monte Università Parma;
- Saba-Baioni 2008 = Umberto Saba, *Versi dispersi*, a cura di Paola Baioni, Roma, Aracne.

Studi, saggi, repertori, strumenti

Aa. Vv.

1985 = *Atti del convegno internazionale: Il punto su Saba, Trieste, 25-27 marzo 1984*, Trieste, Lint;

2013 = *Dieci piccoli Saba*, Milano-Trieste, Casa dei Libri-Libreria antiquaria Drogheria 28;

Aymone, Renato

1971 = *Saba e la psicoanalisi*, Napoli, Guida;

Bàrberi Squarotti, Giorgio

1960 = *Appunti in margine allo stile di Saba [1954]*, in Id., *Astrazione e realtà*, Milano, Rusconi e Paolazzi;

Beccaria, Gian Luigi

1975 = *L'autonomia del significante*, Torino, Einaudi;

1992 = *La confidenziale aura sublime: Umberto Saba*, in Id., *Le forme della lontananza*, Milano, Garzanti;

Beltrami, Pietro G.

1991 = *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino;

Bocchi, Andrea

2010 = *Pascoli e la prima persona dell'imperfetto indicativo*, in «Lingua e stile», a. XLV, n. 1, pp. 77-100;

Bodrero, Emilio

1913 = *Volumi scritti in versi*, in «Nuova Antologia», ser. 5, a. XIII, fasc. 1003, pp. 462-472;

Bonura, Giuseppe Emiliano

2013 = *Verso l'edizione critica delle poesie di Umberto Saba*, in «Forma», a. V, n. 7, pp. 13-24;

Bottiroli, Giovanni

1997 = *Teoria dello stile*, Scandicci, La Nuova Italia;

Brugnolo, Furio

1995 = *Il Canzoniere di Umberto Saba*, in *Letteratura italiana*, opera diretta da Alberto Asor Rosa, *Le Opere*, vol. IV, *Il Novecento*, I. *L'età della crisi*, Torino, Einaudi, pp. 467-559;

Caccia, Ettore

1967 = *Lettura e storia di Saba*, Milano, Bietti;

1972 = *Saba e D'Annunzio*, in «Quaderni dannunziani», nn. XL-XLI, pp. 165-90;

Cadioli, Alberto

2000 = *Il «romanzetto» di «Trieste e una donna»*, in «Moderna», a. II, n. 2, pp. 72-92;

Camerino, Giuseppe Antonio

1985 = *Su Saba e sul fattore Nietzsche. Note sussidiarie*, in Aa. Vv. 1985, 223-29;

Castellani, Giordano

1982 = *Il «Canzoniere» di Saba. Note di bibliografia e questioni testuali. Proposte per una nuova edizione*, in «Studi di filologia italiana», a. XL, pp. 301-29;

1983 = *Nascita e divenire della poesia di Saba: «Soldato alla prigione» 1908-1948*, in «Otto/Novecento», a. VII, n. 2, pp. 65-80;

1986 = *Trieste nella poesia di Saba: da «Trieste e una donna» a «Coi miei occhi»*, in Tordi 1986, 49-61;

1992 = *Di nuvole & altro*, Milano, Rosellina Archinto;

2008 = *Saba e quel bersagliere da cartolina*, in «Corriere della Sera», 27 dicembre, p. 42;

Cavaglioni, Alberto

1986 = *Saba e Weininger*, in Tordi 1986, 269-78;

Ceroti, Mario

2008 = *Bibliografia sabiana 1997-2007*, in «Rivista di letteratura italiana», a. XXVI, nn. 2-3, 429-47;

Chini, Mario

1915 = *Note di Samisen*, traduzione e introduzione di Mario Chini, Lanciano, Carabba;

Cinquegrani, Alessandro

2007 = *Solitudine di Umberto Saba. Da «Ernesto» al «Canzoniere»*, Venezia, Marsilio;

2007a = *Umberto Saba. «Io sono il matricida Oreste»*, in *Il mito nella letteratura italiana*, opera diretta da Pietro Gibellini, vol. IV. *L'età contemporanea*, a cura di Marinella Cantelmo, Morcelliana, Brescia, pp. 243-62;

Coletti, Vittorio

1993 = *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi;

Condello, Federico – Esposito, Elena

2003 = *Eronda, Saba e il monello Còttalo: storia e modi di una riscrittura*, in «Studi e problemi di critica testuale», a. XXXIV, n. 2, pp. 43-69;

Contini, Gianfranco

1974 = *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei. Con un'appendice su testi non contemporanei*, Torino, Einaudi;

1974a = «*Tre composizioni*», o *la metrica di Saba* [1934], in Contini 1974;

1974b = *Come lavorava l'Ariosto* [1937], in Contini 1974;

1974c = *La letteratura italiana. Otto/Novecento*, Firenze-Milano, Sansoni-Accademia;

Cortellessa, Andrea

1998 = *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, a cura di A. C., prefazione di Mario Isnenghi, Milano, Bruno Mondadori;

Cucinotta, Cosimo

2005 = *Le parole ritrovate. Itinerari testuali del primo Saba*, Cosenza, Pellegrini;

Curi, Fausto

1999 = *La poesia italiana nel Novecento*, Roma-Bari, Laterza;

Danelon, Fabio

2008 = «*Care assonanze*». *Saba e Foscolo*, in «Rivista di letteratura italiana», a. XXVI, nn. 2-3, pp. 293-316;

David, Michel

1990 = *La psicoanalisi nella cultura italiana* [1966], Torino, Bollati Boringhieri, 3^a ed.

riveduta e ampliata;

Debenedetti, Giacomo

1974 = *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Garzanti;

1999 = *Saggi*, progetto editoriale a cura di Alfonso Berardinelli, Milano, Mondadori;

1999a = *Saba* [1929], in Debenedetti 1999;

1999b = *Ultime cose su Saba* [1963], in Debenedetti 1999;

Dell'Aquila, Michele

2005 = *Episodi di dantismo novecentesco: I «Versi militari» di Umberto Saba*, in Id., *Scrittori in filigrana: studi di letteratura da Dante a Leopardi a Saba e ad Alvaro*, Pisa, Giardini;

De Nicola, Francesco

2008 = *Su Dante in Saba*, in «Rivista di letteratura italiana», a. XXVI, nn. 2-3, pp. 273-81;

Di Benedetto, Arnaldo

1985 = *Gozzano e Saba: due note «contrastive»*, in Aa.Vv. 1985, 239-45;

Fanara, Rosangela

2012 = *Per un testo transumante del «Canzoniere» sabiano*, in «Critica letteraria», a. XXXIX, n. 4, pp. 693-701;

Febbraro, Paolo

2008 = *Saba, Umberto*, Roma, Gaffi;

Fortini, Franco

1977 = *I poeti del Novecento*, Roma – Bari, Laterza;

Fortuna, Aldo – Saba, Umberto

2007 = *Quanto hai lavorato per me, caro Fortuna. Lettere e amicizia fra Umberto Saba e Aldo Fortuna*, a cura di Riccardo Cepach, Trieste, MGS Press;

Gavagnin, Cristina

1999 = *Saba guarda Saba: dalle «Poesie» al «Canzoniere» definitivo, tra variantismo e tematiche ricorrenti*, in «Metodi e ricerche», a. XVIII, n. 1, pp. 73-116;

2001 = *Lirica e narrativa nei «Versi militari» di Saba*, in «Filologia e critica», a. XXVI, n. 3, pp. 350-395;

Gavazzeni, Franco

1998 = *L'unità dei «Canti»: varianti e strutture*, in Giacomo Leopardi, *Canti*, introduzione di F. G., note di F. G e Maria Maddalena Lombardi;

GDLI

Grande dizionario della lingua italiana, fondato da Salvatore Battaglia, diretto dal 1971 da Giorgio Bàrberi Squarotti, 21 voll., Torino, UTET, 1961-2002;

Girardi, Antonio

1987 = *Metrica e stile del primo Saba* [1984], in Id., *Cinque storie stilistiche*, Genova, Marietti;

2001 = *Prosa in versi. Da Pascoli a Giudici*, Padova, Esedra;

2001a = *Il lessico del primo «Canzoniere»* [2000], in Girardi 2001;

2001b = *Diminutivi e altre parole leggere e vaganti* [1996], in Girardi 2001;

2010 = *Grande novecento. Pagine sulla poesia*, Venezia, Marsilio;

2010a = *Le stagioni del «Canzoniere»* [2005], in Girardi 2010;

2010b = *Saba e Giotti, italiano e dialetto* [2006], in Girardi 2010;

Giudici, Giovanni

1986 = *Saba: l'amore e il dolore*, in Tordi 1986, 63-72;

Grignani, Maria Antonietta

1986 = *Varianti di Saba: archetipi e dinamiche testuali*, in Tordi 1986, 143-60;

Guagnini, Elvio

1987 = *Il punto su Saba*, Roma – Bari, Laterza;

Guarneri, Silvio

1998 = *Umberto Saba e la critica*, Udine, Campanotto;

Jattoni, Massimiliano

2004 = *Gli umani amori. La tematica omoerotica nell'opera di Umberto Saba*, in «The italianist», a. XXIV, pp. 31-46;

Lajolo, Carlo

2007 = *Il primo Saba*, Torino, Trauben;

Lausberg, Heinrich

1969 = *Elementi di retorica* [1949], trad. it., Bologna, Il Mulino;

Lavagetto, Mario

1974 = *Sulle trasformazioni delle «Poesie dell'adolescenza»*, in Id., *La gallina di Saba*, Torino, Einaudi;

1981 = *Per conoscere Saba*, a cura di M. L., Milano, Mondadori;

1989 = *La gallina di Saba*, Torino, Einaudi, 2^a ed. aumentata;

Lavezzi, Gianfranca

2008 = *Riconoscere l'«usate forme»: Petrarca e la metrica del Novecento*, in Id., *Dalla parte dei poeti. Da Metastasio a Montale*, Firenze, Società editrice fiorentina;

2009 = «*Chi son? Sono un poeta*». *La cauta rivoluzione della librettistica sullo scorcio dell'Ottocento*, in *Moderno e modernità: la letteratura italiana, Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Roma, 17-20 settembre 2008*, a cura di Clizia Gurreri, Angela Maria Jacopino, Amedeo Quondam, Roma, Sapienza Università di Roma [<http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Lavezzi%20Gianfranca.pdf>];

Lise, Alessandro

2006 = *Montalismi in Umberto Saba*, in «*Studi novecenteschi*», a. XXXIII, n. 1, pp. 97-119;

Lonardi, Gilberto

1990 = *Leopardismo. Tre saggi sugli usi di leopardi dall'Otto al Novecento*, Firenze, Sansoni;

Luperini, Romano

1981 = *Le rose e l'abisso: la poesia di Umberto Saba*, in Id., *Il Novecento: apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher;

1985 = *La cultura di Saba*, in Aa. Vv. 1985, 19-42;

Magrini, Giacomo

1981 = *Descrizione di «Trieste e una donna»*, in «*Paragone-Letteratura*», a. XXXIII, n. 382, pp. 38-49;

Maier, Bruno

1972 = *Appunti sull'apprendistato artistico di Umberto Saba* [1960], in Id., *Saggi sulla letteratura triestina del novecento*, Milano, Mursia;

Marcovecchio, Aldo

1960 = *Saba nella grande guerra* in «*Galleria*», a. X, nn. 1-2, pp. 52-95;

Mattioni, Stelio

1989 = *Storia di Umberto Saba*, Milano, Camunia;

McCormick, Collin

1975 = *I sonetti a tre tempi nei «Versi militari»*, in «*Studi e problemi di critica testuale*», a. VI, n. 10, pp. 166-82;

Mengaldo, Pier Vincenzo

1975 = *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli;

1975a = *Da D'Annunzio a Montale* [1966], in Mengaldo 1975;

1975b = *Aspetti e tendenze della lingua poetica italiana del Novecento* [1970], in Mengaldo 1975;

1978 = *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P. V. M., Milano, Mondadori;

1994 = *Umberto Saba*, in Id., *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, Il Mulino;

Menichetti, Aldo

1993 = *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore;

Meriano, Francesco

1982 = *Arte e vita. Con tre carteggi di Umberto Saba, Eugenio Montale, Gabriele D'Annunzio*, a cura di Gloria Manghetti, Carlo Ernesto Meriano, Vanni Scheiwiller, introduzione di Giorgio Luti, Milano, Scheiwiller;

Mezzena Lona, Alessandro

2013 = *Dieci inediti di Saba fatti a mano con Giotti in mostra a Milano*, in «Il Piccolo», 10 novembre [<http://ilpiccolo.gelocal.it/cronaca/2013/11/10/news/dieci-inediti-di-saba-fatti-a-mano-con-giotti-in-mostra-a-milano-1.8088485>];

Migliorini, Bruno

1960 = *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni;

Milanini, Claudio

1985 = *Umberto Saba, il bene e il male*, in Aa. Vv. 1985, 281-95;

2000 = *Il «filo d'oro». Appunti su Saba e Leopardi*, in *Studi vari di lingua e letteratura italiana. In onore di Giuseppe Velli*, Milano, Cisalpino, vol. II, pp. 809-25;

Mortara Garavelli, Bice

1988 = *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani;

Muzzioli, Francesco

1976 = *La critica e Saba*, Bologna, Cappelli;

Negri, Renzo

1970 = *Saba*, in Id., *Leopardi nella poesia italiana*, Firenze, Le Monnier;

Paino, Marina

2009 = *La tentazione della leggerezza. Studio su Umberto Saba*, Firenze, Olschki;

Palmieri, Nunzia

2007 = *L'epistolario di Umberto Saba. Storia di un'edizione mancata*, in «Paragrafo», a. III, nn. 1-2, pp. 29-45 [http://dinamico2.unibg.it/paragrafo/docs/Paragrafo%2003_02_Palmieri.pdf];

Pancrazi, Pietro

1923 = *Umberto Saba*, in *Venti uomini, un satiro e un burattino*, Firenze, Vallecchi;

Papini, Giovanni – Pancrazi, Pietro

1920 = *Poeti d'oggi (1900-1920)*, a cura di G. P e P. P., Firenze, Vallecchi;

Pasolini, Pier Paolo

1960 = *Saba: per i suoi settantanni* [1954], in Id., *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti;

Pedullà, Walter

1986 = *Il «giallo» di Ernesto*, in *Tordi* 1986, 225-38;

Picciòla, Giuseppe

1914 = *Poeti italiani d'oltre i confini*, canti raccolti da G. P., Firenze, Sansoni;

Pinchera, Antonio

1962 = *La presenza di Betteloni nella poesia di Saba*, in «Il sestante letterario», a. I, nn. 3-4, pp. 25-28;

1974 = *Saba*, Firenze, La Nuova Italia;

1985 = *Metrica e stile di Umberto Saba: le epifanie del sonetto*, in *Av. Vv.* 1985, 43-81;

Polato, Lorenzo

1994 = *L'aureo anello. Saggi sull'opera di Umberto Saba*, Milano, Franco Angeli;

1994a = *L'«aureo anello»* [1986], in Polato 1994;

1994b = *Aspetti e tendenze della lingua poetica* [1966], in Polato 1994;

Portinari, Folco

1963 = *Umberto Saba*, Milano, Mursia;

Prezzolini, Giuseppe

1918 = *Tutta la guerra*, a cura di G. P., Firenze, Bemporad;

Raimondi, Piero

1974 = *Invito alla lettura di Saba*, Milano, Mursia;

Ramat, Silvio

1976 = *Saba e l'autoritratto pedagogico*, in Id., *Storia della poesia italiana del Novecento*, Milano, Mursia;

1997 = «*Poesie 1911*» di *Umberto Saba* [1991], in Id., *La poesia italiana 1903-1943: quarantuno titoli esemplari*, Venezia, Marsilio;

Renzi, Lorenzo

1985 = *Lettura di «A mia moglie» di Saba* [1972], in Id., *Come leggere la poesia*, Bologna, Il Mulino;

Rohlf, Gerhard

1966-69 = *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 voll., Torino, Einaudi [*Fonetica*, 1966; *Morfologia*, 1968; *Sintassi e formazione delle parole*, 1969];

Romanelli, Marco

2009 = *Moderno e postmoderno nel primo Saba: la «suite» di «Monte Oliveto»*, in «*Critica letteraria*», a. XXXVI, n. 3, pp. 567-90;

Sanguineti, Edoardo

1969 = *Poesia italiana del Novecento*, Torino, Einaudi;

1986 = *Saba e il melodramma*, in Tordi 1986, 93-100;

Santagata, Marco

1979 = *Dal sonetto al Canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana;

Savarese, Gennaro

1977 = *Umberto Saba*, in *I classici italiani nella storia della critica*, opera diretta da Walter Binni, vol. III, *Da Fogazzaro a Moravia*, Firenze, La Nuova Italia, pp. 491-549;

1979 = *Umberto Saba*, in *Letteratura italiana. Novecento. I contemporanei*, diretto da Gianni Grana, Milano, Marzorati, vol. IV, pp. 3233-84;

1986 = *I colori di Carmen*, in Tordi 1986, 301-14;

Savoca, Giuseppe

2008 = *Saba e il «Canzoniere». Tra i suoi padri Petrarca e Leopardi*, in «*La modernità letteraria*», a. I, pp. 87-99;

Scaffai, Niccolò

2005 = *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier;

Segre, Cesare

1970 = *Sistema e strutture nelle «Soledades» di A. Machado*, in Id., *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*, Torino, Einaudi;

1985 = *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi;

Semacchi Gliubich, Graziella

2008 = *Sei donne per un poeta*, in «*Rivista di letteratura italiana*», a. XXVI, nn. 2-3, pp. 323-326;

Senardi, Fulvio

2012 = *Saba*, Bologna, Il Mulino;

Sereni, Vittorio

2013 = *Umberto Saba: le vite che quasi non parlano* [1976], in Id. *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Mondadori;

Serianni, Luca

1989 = *Grammatica italiana*, Torino, UTET;

2009 = *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci;

Soldani, Arnaldo

2003 = *Procedimenti inarcani nei sonetti di Petrarca. Un repertorio ragionato*, in «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati», a. CCLIII, ser. VIII, vol. III, A, pp. 243-342 [http://www.agiati.it/UploadDocs/5283_art_08_sodano.pdf];

Solmi, Sergio

1963 = *Saba 1926* [1926] in Id., *Scrittori negli anni*, Milano, Il Saggiatore;

Tarsi, Maria Chiara

1994 = *La figura materna nella trasposizione poetica*, Firenze, Atheneum;

TB

Niccolò Tommaseo, Bernardo Bellini, *Dizionario della lingua italiana* [1879], presentazione di Gianfranco Folena, 20 voll., Milano, Rizzoli, 1977;

Testa, Enrico

1983 = *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il melangolo;

2003 = *L'esigenza del libro*, in *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, a cura di Marco Antonio Bazzocchi e Fausto Curi, Bologna, Pendragon, pp. 97-119;

Tordi, Rosita

1986 = *Umberto Saba, Trieste e la cultura mitteleuropea*, Atti del convegno di Roma 29 e 30 marzo 1984, a cura di R. T., Milano, Mondadori;

1986a = *Le «gocce d'oro» di Saba e di Nietzsche*, in Tordi 1986, 315-25;

Varese, Claudio

1986 = *Umberto Saba: l'inquieta costanza delle parole*, in Tordi 1986, 175-83;

Voghera, Giorgio

1985 = *Appunti per la cronologia sabiana*, in Aa. Vv. 1985, 375-81;

Vuono, Orlando

2013 = «*L'afa, quel nuvolo infetto ronzante...*» *Saba inedito*, in «Nuovi argomenti», 4

dicembre [www.nuoviargomenti.net/lafa-quel-nuvolo-infetto-ronzante-saba-inedito-2];

Zanzotto, Andrea

2001 = *Per Saba* [1983], in Id. *Scritti sulla letteratura*, a cura di Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 2001, vol. I, *Fantasie di avvicinamento*;

Zattarin, Alessandro

2003 = *Lina*, in Id., *Tre storie d'amore e di sonetti. Gozzano, Saba, Caproni*, Venezia, Supernova.

Fonti e citazioni

Le citazioni in nota e a testo tratte da altri autori sono condotte sulle edizioni indicate di seguito:

Dante Alighieri

Commedia, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, 3 voll., Milano, Mondadori, 1991-94;

Francesco Petrarca

Canzoniere, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996;

Giovanni Della Casa

Rime, a cura di Giuliano Tanturli, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 2001;

Giuseppe Parini

Le odi, edizione critica a cura di Dante Isella, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975;

Ugo Foscolo

Opere, edizione diretta da Franco Gavazzeni, con la collaborazione di Maria Maddalena Lombardi e Franco Longoni, 2 voll., Torino, Einaudi-Gallimard, 1994-95;

Alessandro Manzoni

I promessi sposi, a cura di Enrico Ghidetti, Milano, Feltrinelli, 2003;

Giacomo Leopardi

Canti, introduzione di Franco Gavazzeni, note di Franco Gavazzeni e Maria Maddalena Lombardi, Milano, Rizzoli, 1998;

Giosuè Carducci

Tutte le poesie, a cura di Pietro Gibellini, note di Marina Salvini, Roma, Newton

Compton, 2006;

Friedrich W. Nietzsche

La gaia scienza. Idilli di Messina, Introduzione e traduzione di Sossio Giametta, Milano, Rizzoli, 2000;

Giovanni Pascoli

Prose, a cura di Augusto Vicinelli, 2 voll., Milano, Mondadori, 1946;

Poesie, a cura di Augusto Vicinelli, con saggi critici di Gianfranco Contini, 4 voll., Milano, Mondadori, 1970;

Gabriele D'Annunzio

Versi d'amore e di gloria, edizione diretta da Luciano Anceschi, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, 2 voll., Milano, Mondadori, 1982-84;

Vittorio Sereni

Poesie e prose, a cura di Giulia Raboni, con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Mondadori, 2013.