



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

Year : 2021

Umberto Saba poeta della Grande Guerra. Commento alle *Poesie scritte durante la guerra*

Stefano Minotti

Stefano Minotti 2021 Umberto Saba poeta della Grande Guerra. Commento alle *Poesie scritte durante la guerra*

Originally published at : Mémoire de maîtrise, Université de Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive.

<http://serval.unil.ch>

Droits d'auteur

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

Copyright

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE
FACULTÉ DES LETTRES

Mémoire de Maîtrise universitaire ès lettres en Italien

Umberto Saba poeta della Grande Guerra.
Commento alle *Poesie scritte durante la guerra*

par

Stefano Minotti

sous la direction du Professeur Niccolò Scaffai

Session d'hiver 2021

INDICE

INTRODUZIONE	1
1. Commentare le <i>Poesie scritte durante la guerra</i>	1
2. Dai <i>Versi militari</i> alle <i>Poesie scritte durante la guerra</i> : il desiderio «d'essere come tutti»	10
3. Saba di fronte alla Prima Guerra mondiale	25
4. Umberto Saba, poeta della Grande Guerra	28
5. Nota sullo stile e sul lessico delle <i>Poesie scritte durante la guerra</i>	35
COMMENTO ALLE <i>POESIE SCRITTE DURANTE LA GUERRA</i>	39
1. Poesie ammesse nel <i>Canzoniere</i> definitivo	40
<i>La stazione</i>	40
<i>Accompagnando un prigioniero</i>	42
<i>Nino</i>	46
<i>Milano 1917</i>	52
<i>Dove al mondo m'ha messo...</i>	53
<i>Sognavo, al suol prostrato...</i>	56
<i>Zaccaria</i>	59
<i>La vacca, l'asinello, la manzetta</i>	60
<i>E narra come, il braccio al collo, un giorno...</i>	61
<i>O narra quando per tutti di Santa...</i>	62
<i>Partenza d'aeroplani</i>	63
2. Poesie rifiutate dopo il <i>Canzoniere</i> 1921	64
<i>La sveglia</i>	64
<i>Addio ai compagni</i>	69
<i>Vita di guarnigione</i>	74
<i>Partendo per la zona di guerra</i>	79
<i>L'innocente</i>	81
<i>I soldati che hanno preso Gorizia</i>	83
<i>Il soldato che va a Salonicco</i>	85
<i>I piantoni</i>	87

<i>Tutto il mondo</i>	91
<i>Dormiveglia</i>	97
<i>La cena</i>	100
<i>Estate 1918</i>	103
<i>A Ugo Foscolo</i>	106
<i>Due ombre</i>	109
<i>Il mozzo</i>	112
<i>Il vino</i>	114
3. Altra collocazione nel <i>Canzoniere</i> definitivo	116
<i>L'egoista</i>	116
4. Appendice	120
<i>In treno</i>	120
CONCLUSIONE	123
BIBLIOGRAFIA	127
RINGRAZIAMENTI	135

«I soldati ridevano della sua disillusione, sghignazzavano delle sue goffaggini, schernivano la sua maldestra attitudine al servizio e alle marce.»

Franz Schauwecker, *Im Todesrachen*

*in te il cui solo peccato, e mortale,
fu amar tutta la vita, anche il tuo male.*

Umberto Saba, *Per la morte d'un volontario: Enrico Elia*

INTRODUZIONE

1. Commentare le *Poesie scritte durante la guerra*

Avvicinandosi al commento di una qualsiasi delle raccolte poetiche di Umberto Saba, si deve necessariamente tenere conto del contenuto e del valore degli autocommenti consegnati dallo stesso poeta nel celebre saggio di autoesegesi *Storia e cronistoria del Canzoniere*, pubblicato nel 1948 per Mondadori sotto lo pseudonimo di Giuseppe Carimandrei.

Nelle poche pagine del breve capitolo dedicato alle *Poesie scritte durante la guerra* così Saba-Carimandrei giudica il proprio operato di quegli anni:

Saba non fu il poeta dell'altra guerra. I poeti dell'altra guerra furono Ungaretti, e su un altro piano (popolare) Giulio Barni [...] Delle numerose poesie che Saba scrisse in quelli anni, molte non furono mai pubblicate, e crediamo sieno morte anche nella memoria del poeta. Delle pubblicate, la più gran parte sono, nel secondo *Canzoniere*, cadute. Il poeta ha agito saggiamente. Esse stavano ai *Versi militari* come rose di carta a rose naturali. Forse Saba era già troppo formato perché un avvenimento esterno, sia pure d'immensa portata, potesse agire su di lui nel senso di un rinnovamento, o anche solo di un approfondimento. Le *Poesie scritte durante la guerra* prolungano in qualche modo la vena già stanca della *Serena disperazione*. [...] Due belle cose ancora ci sono in questa che è, forse, la più povera fra le raccolte che compongono il *Canzoniere*. Due figure, interamente realizzate dall'arte: quelle dei soldati Nino e Zaccaria. [...] Niente, o quasi, delle *Poesie scritte durante la guerra* lasciano presagire né le grandi liriche di *Cuor morituro*, né le *Fughe*, che pure erano già, in qualche modo, nella sua anima. La vita di tutti gli uomini – di quella di Saba in particolare – è tessuta di questi alti e bassi. Dicendo che Saba fu un artista continuamente progressivo [...] non bisogna dimenticare che questa progressività subì molti arresti, e che grandi lacune s'interpongono fra l'uno e l'altro dei suoi periodi migliori. Le *Poesie scritte durante la guerra*, malgrado alcune delle poesie che Saba ha giustamente ed inevitabilmente incluse nel secondo *Canzoniere*, testimoniano di una di queste lacune, di uno di questi – per esprimerci in termini moderni – “vuoti d'aria”.¹

Sono affermazioni, queste, che ci aiutano a capire in che modo Saba situò se stesso all'interno del panorama degli scrittori del primo conflitto mondiale e quanto criticamente osservò il suo operato poetico di quegli anni; allo stesso tempo, però, queste dichiarazioni non ci permettono di comprendere a fondo quanto le due “parentesi militari” della sua vita (quella salernitana della leva e il primo conflitto mondiale) rivestano un ruolo importante nella sua formazione di uomo e di poeta. Alcuni anni prima, precisamente nel 1946, quando scrivendo la prefazione per l'edizione della *Buffa* di Giulio Camber Barni – pub-

¹ *Prose*, pp. 175-7.

blicata presso Mondadori nel 1950 – riflette sull’“altra guerra” e sulla poesia di chi ha raccontato l’esperienza del conflitto, Saba propone una distinzione tra uomini di poesia che fecero la guerra e uomini di guerra che fecero poesia:

Quello che di più importante ci ha lasciato, nel campo della poesia, l’altra guerra, oscilla fra due poli. Uno di questi è tenuto da Ungaretti, che in alcune brevi poesie sparse in *Allegria (di Naufragi)* ha reso il sentimento di dedizione, di rinuncia, di sacrificio di se stessi, di coscientemente (direi quasi voluttuosamente) accettata fatalità interna ed esterna, col quale, sebbene con sfumature molto diverse (quanto sono diversi gli individui), l’“élite” spirituale dei nostri soldati, quelli che assomigliavano, in qualche modo, a Enrico Elia (più, in ogni caso, a lui che a Giulio Barni) affrontarono i rischi e le nausee della vita di trincea. Ma Ungaretti era un poeta che fece la guerra. Barni – che tiene il polo opposto – era un soldato che la guerra fece per poco tempo – e si direbbe per caso – poeta. (Altri dei nostri, e non dei minori, hanno, nell’opera loro, frequenti riferimenti alla guerra del ’15-18; ma questi o sono – come in Montale – scarsi e quasi deprecativi: «La tua carta non è questa»; o – come in Saba – un proseguimento, inserito nel clima della guerra, delle sue “figure”: *Nino, Zaccaria; La Sagra di Santa Gorizia* è un nobile falso; ma, poeticamente, un falso.)²

Questa interpretazione è certamente limitativa, tanto nella distinzione tra i due poli (in particolare per l’assenza di certi autori: uno su tutti, Piero Jahier, la cui assenza è forse polemica³) quanto, e forse di più, per la posizione presa riguardo a Barni, che è sicuramente da rivedere⁴ (e lo si farà in maniera più approfondita in seguito, in particolare nel secondo capitolo dell’introduzione). Resta chiara la posizione di Saba riguardo il proprio operato al tempo di guerra: male fece il poeta a tentare di imitare i *Versi militari* in un momento della storia che non riusciva a incidere su di lui, prolungando anzi la vena stanca manifestatasi nella raccolta precedente.

Quanto Saba scrive in *Storia e cronistoria del Canzoniere* e in *Di questo libro e di un altro mondo* ha spesso condizionato la critica, che ha aderito all’autocritica del poeta derubricando le *Poesie scritte durante la guerra* a malriuscita auto-imitazione dei *Versi militari* e riconoscendo la giustezza dell’operazione auto-censoria. Così Antonio Debenedetti, il quale nel suo saggio intitolato *La poesia di Saba* conferma come le *Poesie scritte durante la guerra* rappresentino

² *Ivi*, pp. 908-9.

³ PORTINARI (1967), p. 85. Per accenni polemici verso Jahier in tempo di guerra cfr. anche *Lettere a Meriano*, p. 125: «Tuttavia non potrei, mentre i francesi resistono a Verdun ed io sono al Ministero, soldato inabile alle fatiche della guerra, mettermi a fare delle polemiche d’arte e uccidere dei letterati. Parlerò senza dubbio di Soffici, di Jaher [sic] e degli altri, ma non ora, ne parlerò quando qualcuno potrà cavare un frutto dalle mie parole, dopo, parecchio tempo dopo la pace».

⁴ Negli ultimi anni Lorenzo Tommasini si è prodigato nel promuovere un’immagine di Giulio Camber Barni diversa dall’interpretazione di matrice biografica formulata da Saba in *Di questo libro e di un altro mondo*, in particolare con la recente riedizione delle poesie della *Buffa* con la quale in curatore vuole dimostrare come sia da rifiutare l’idea di un poeta ingenuo e illetterato promulgata da Saba.

un episodio «mortificato» della stessa vena della *Serena disperazione*, costruito sulle movenze già conosciute, e solo in parte rinnovate, dei *Versi militari*;⁵ o prima di lui Ettore Caccia, per il quale le *Poesie scritte durante la guerra* sono «getti improvvisi e subito soffocati di una vena che era zampillata fresca davanti al mondo meraviglioso [quello dei *Versi militari*], che muore davanti al mondo tragico»⁶ della Prima Guerra Mondiale. Negli stessi anni Carlo Muscetta suggerisce che «scarsi e deboli furono i suoi versi durante la guerra».⁷ Per Mario Lavagetto invece, Saba in quegli anni sembra aver perso il dono dell'invenzione;⁸ sulla stessa linea più di recente anche Stefano Carrai, per il quale «dopo il fervido periodo bolognese la musa di Saba andò incontro a un certo appannamento in conseguenza del trasferimento del poeta a Milano e soprattutto del suo richiamo alle armi».⁹

Diversa invece fu la percezione dei contemporanei, tanto che Saba venne inserito nell'antologia di Giuseppe Prezzolini *Tutta la Guerra: antologia del popolo italiano sul fronte e nel paese* – pubblicata nel 1918 – con il sonetto *In treno*, una delle liriche non entrate nel *Canzoniere* del 1921,¹⁰ quello pubblicato col marchio «Libreria Antica e Moderna» in seicento esemplari; Prezzolini ne apprezzò la «raffinatezza e voluta ricerca» della ragione lirica e della «sanità primitiva» data al prosastico e al semplice, ritrovando in Saba una «nuova materia poetica».¹¹ Inoltre, alcune poesie della *Parentesi militare*¹² sabiana furono pubblicate sul numero d'esordio della rivista «La Brigata» – fondata da Francesco Meriano e Bino Binazzi – nel giugno del 1916. Oltre a ciò, tra il febbraio 1916 e il settembre 1917 uscirono sulla «Riviera Ligure» – rivista con la quale Saba collaborava dal 1911 – dieci testi dedicati alla guerra.¹³

⁵ DEBENEDETTI (1969), p. 132.

⁶ CACCIA (1967), p. 119.

⁷ MUSCETTA (1969), p. XLIV.

⁸ LAVAGETTO (1988), p. XXXVIII.

⁹ CARRAI (2017), p. 120

¹⁰ Il testo è inserito nella sezione «Parole di soldati», che comprende testimonianze in prosa e in poesia, tra cui anche frammenti epistolari e diaristici, scritti di giornale, canzoni, circolari e bollettini di guerra. Prevalgono nella scelta di Prezzolini i testi in prosa; oltre a *In treno* di Saba le poesie selezionate per l'antologia sono: *A un compagno* di Corrado Alvaro, *Canto di marcia* e *Prima marcia alpina* di Piero Jahier (oltre a un'ampia selezione di canti di soldati da lui raccolti), *Minuti* di Nicola Moscardelli, *Soldato*, *Veglia*, *I fiumi*, *Peso*, *Sono una creatura*, *Immagini di guerra*, *Sonnolenza*, *Pellegrinaggio* e *Italia* di Giuseppe Ungaretti.

¹¹ PREZZOLINI (1918), pp. 148-9.

¹² *La Sveglia*, *Addio ai compagni di Piazza Sicilia*, *Vita di guarnigione*, *Il trombettiere della territoriale*, *Sera d'autunno*, *L'invasore*, *Nino*.

¹³ *La Sveglia*, *Accompagnando un prigioniero*, *L'innocente*, *Dopo la presa di Gorizia*, *In treno*, *Il soldato che va a Salonicco*, *La felicità*, *Primavera del 1917*, *La stazione*, *Dalla Trincea alle Officine Caproni*. Nello stesso periodo pubblica sulla rivista anche *A mia zia*,

Tra coloro che si sono occupati delle *Poesie scritte durante la guerra*, Aldo Marcovecchio è stato tra i primi a tentare, nel 1960, una rivalutazione del Saba poeta di guerra, mettendo in rilievo l'ampio lavoro variantistico toccato a questi testi e apprezzandone il valore e la funzione documentaria, tanto dell'Italia in guerra, quanto del percorso esistenziale sabiano:

Sorprende [...] in un poeta come Umberto Saba, che conosciamo sensibile ai motivi "storici", psicologici e illustrativi, del suo *Canzoniere*, alienatore cautissimo dei suoi versi, anche di quelli che, pur restando al di qua dell'arte, hanno tuttavia una funzione appunto psicologica, necessaria, documentaria; sorprende tanta severità liquidatrice, ed ancor più colpisce la scontrosa, insofferente frettolosità con cui Saba vorrebbe direi cancellare la sua esperienza di poeta del tempo di guerra [...] Sorprende, dunque che Saba consideri addirittura un «vuoto d'aria» questo periodo, negandogli fin quasi, parrebbe, una funzione di ponte, di anello esistenziale. [...] Saba non si avvide, invece, di essersi situato, con le poesie del tempo di guerra [...] nel bel mezzo della più viva letteratura italiana di quell'epoca, di quel moto letterario e spirituale che andava riscoprendo il senso e la dimensione d'una umanità vera e schietta.¹⁴

Anche Folco Portinari nel 1967 fornisce degli spunti importanti per riconsiderare Saba all'interno del panorama degli scrittori della Prima guerra mondiale:

[Saba non pensò che] forse le sue poesie stesse erano meno lontane da quelle scelte ad esempio [le poesie di Ungaretti e Barni], di quanto non immaginasse. Rispetto alla poetica [...] e non alla riuscita, al valore poetico. [...] un conto è poesia *di* guerra, e un conto è poesia nata *nella* guerra, *dalla* guerra. E la grande poesia che in quell'evento nasce, la vera, è sempre nata *dalla* guerra. Se si escludono infatti pochissime poesie dove l'occasione storica ed episodica è più scoperta (mai però esaurita in se stessa), l'*Allegria* offre a Ungaretti ben altra occasione, quella di riconoscersi. [...] Il discorso cioè non si risolve nell'esperienza, ma di lì prende il primo avvio. Sul piano più vasto della poetica, o delle intenzioni, il medesimo vale per Saba. Come nei *Versi militari* aveva scoperto davvero l'umanità nella sua concretezza (una esperienza sentimentale dilatata, anche) così nelle *Poesie scritte durante la guerra* ritrova lo stesso oggetto poetico, riconosce ancora una volta l'eroismo quotidiano, trasferito in zona militare.¹⁵

Di particolare interesse è la distinzione tra poesia *di* guerra o nata *nella* guerra o *della* guerra, della quale certamente Saba non aveva tenuto conto nel valutare le proprie poesie scritte durante il conflitto le quali, quanto alla poetica, offrono un risultato non distante da quello di molta altra letteratura dell'epoca. Inoltre, pur non negando che Saba non prese parte alla vita di trincea, va detto che egli fece comunque parte della grande famiglia

poi confluita nella *Serena disperazione*. Nell'ottobre del 1915 aveva pubblicato *Il sigarajo della Taverna Rossa*, che anche risale, cronologicamente e tematicamente, al tempo di guerra.

¹⁴ MARCOVECCHIO (1960), pp. 54-7.

¹⁵ PORTINARI (1967), p. 85.

di coloro che una volta arruolati sperimentarono in prima persona la vita militare con le funzioni più disparate, da cui è scaturita una copiosissima produzione letteraria.

Certo, commentando le *Poesie scritte durante la guerra* non si potrà non tenere conto dell'interpretazione consegnataci dallo stesso Saba. Ma andranno però messi in risalto importanti aspetti dei quali il poeta, troppo critico nei confronti di questa raccolta, non aveva tenuto conto tra cui, oltre a quanto appena visto, anche l'importante funzione psicologica e documentaria delle sue poesie di guerra.

Va aggiunto che lo stesso Saba, con la Guerra ancora in corso, ha un parere diverso sulla propria produzione poetica dell'epoca, molto distante rispetto a quanto poi affermerà dopo la Seconda Guerra Mondiale. Pare essere tutto meno che un «vuoto d'aria» l'inizio del periodo in grigioverde, e anzi, così si esprime in una lettera inviata a Francesco Meriano: «ai aperto con la tua presenza una breve parentesi di poesia nella mia vita piuttosto arida, e m'hai lasciato un'impressione di te soavissima».¹⁶ Le lettere inviate ad Aldo Fortuna e a Meriano sono ricche di segnalazioni, di ripudi, di ripensamenti e varianti comunicate da Saba e testimoniano dunque una certa insoddisfazione del poeta per quanto stava scrivendo in quel momento. Tuttavia alcune lettere dichiarano anche una grande soddisfazione per i risultati di alcuni singoli componimenti, come nel caso di *Nino*, che Saba considera uno dei capisaldi della propria poesia;¹⁷ inoltre, in molte missive inviate a Meriano si può leggere il grande entusiasmo del poeta verso la pubblicazione su rivista delle sue poesie scritte al tempo della guerra e la grande attenzione riposta alla correzione di questi testi. Un caso esemplare in questo senso ci è fornito dalle "Poesie giapponesi", vero e proprio "libro sommerso"¹⁸ dell'esperienza bellica sabiana,¹⁹ verso le quali però lo stesso

¹⁶ *Lettere a Meriano*, p. 117.

¹⁷ Cfr. *Lettere a Meriano*, p. 130: «I capisaldi di tutte le mie poesie sono: *A mia moglie*, *Tre vie*, *Guido* e *Nino*. Se tutto il resto che ho scritto andasse distrutto, i posteri potrebbero pensare che ero un grande poeta».

¹⁸ Ricavo questa espressione da CORTELLESA (2018), pp. 60-5, il quale identifica come "libri sommersi" tutti quei libri che la «guerra lacera, disperde e sabota: temporaneamente o definitivamente». *L'Intermezzo quasi giapponese* è un "libro sommerso" nel senso che Saba rinuncia alla sua pubblicazione già attorno al 1919, cancellando quasi del tutto questa parte dei suoi componimenti scritti durante la guerra.

¹⁹ La serie è posta in posizione centrale nella sezione dedicata alle *Poesie scritte durante la guerra* nel manoscritto del *Canzoniere 1919*. *L'Intermezzo quasi giapponese*, è recuperato solo postumamente, nel 1973, da Giordano Castellani, per un numero dell'"Almanacco dello Specchio". Si tratta di diciotto componimenti superstiti da un gruppo organico di quaranta brevi componimenti, che furono in parte rielaborati altrove (*Poesie brevi*, pubblicate da "Circoli" del 1932). Dei diciotto frammenti che sono restati uniti in forma autografa, due soltanto (*Millenovecentodiciassette* e *Partenza d'aeroplani*) sono recuperati nel *Canzoniere* definitivo. Tra le giapponesi anche *Commiato* è una di quelle accolte nel *Canzoniere*, collocata nella sezione *Cose leggere e vaganti*. Nel 2007 Maria Antonietta Terzoli ha pubblicato i ventiquattro componimenti dell'*Intermezzo quasi giapponese* che Umberto Saba allestì nell'estate del 1927 e invio a Enrico Terracini, fascioletto che costituisce «la forma più ampia e articolata fin qui nota dell'*Intermezzo quasi giapponese*» [TERZOLI (2007), p. 91].

poeta si esprime in maniera oltremodo positiva in una lettera inviata all'amico Aldo Fortuna nell'aprile del 1917:

ho finito in questi giorni le mie *Poesie giapponesi*, sono circa quaranta di una strofa (tre o quattro versi) ciascuna e le pubblicherei volentieri. Tu che mi rimproveri la mia collaborazione con certe Riviste sapresti indicarmene una, o forse un quotidiano, che le possa accogliere senza che ne restino insudiciate? Quando le avrai lette capirai (alla seconda o terza lettura: alla prima ti faranno impressione di cosa sciocca) perché io credo che esse sono il mio testamento artistico.²⁰

Il caso delle "giapponesi" ci fornisce l'occasione di puntualizzare un primo aspetto riguardante l'interpretazione sabiana delle proprie poesie di guerra. Il poeta afferma che attorno agli anni 1945-46 queste siano «morte» nella sua mente.²¹ Questo forse valeva per il Saba degli anni '40, non certamente quello della fine degli anni '20 e l'inizio degli anni '30. Sono gli anni in cui nasce la raccolta *Parole* e in cui il poeta legge e postilla criticamente le poesie di guerra de *Il porto sepolto* di Giuseppe Ungaretti.²² Inoltre la ricomposizione delle giapponesi per il giovane poeta ligure Enrico Terracini nel 1927-28 dimostra come questa lezione sia ancora viva e operante nella scrittura di Saba, modello formale e suggestione tematica per nuove composizioni.²³ L'esperimento giapponese durante la guerra è dunque un documento che attesta, pur considerando lo snobistico arcaismo del triestino, una forte attenzione per le mode culturali di quegli anni,²⁴ ma anche (ed è forse questo il motivo del loro abbandono) «una sottile e rapida percezione della loro inattualità politica e ideologica»²⁵ negli anni '10. Un esperimento che però verrà riconsiderato da Saba, in anni in cui si riavvicina a una nuova maniera, abbandonando la vena narrativa, ritornando ai tentativi poetici che avevano contraddistinto una buona parte del suo periodo in grigioverde.

²⁰ *Lettere a Fortuna*, p. 118.

²¹ In *Di questo libro e di un altro mondo* è addirittura l'intera Prima Guerra che difficilmente torna alla memoria dopo gli orrori della Seconda: «[La Prima Guerra Mondiale] è un'atmosfera oggi difficilmente rievocabile. Noi stessi che ne fummo compenetrati ed avvolti, non riusciamo quasi più a richiamarla alla memoria, se non in forme schematiche; in nessun caso a riviverla» [*Prose*, p. 899].

²² Cfr. CARRAI (2017), p. 150 e MATTIONI (1989), p. 90.

²³ La già citata dislocazione di *Commiato* nella sezione *Cose leggere e vaganti* è anche significativa nel senso di farci capire che di quell'esperienza qualcosa è rimasto anche nella poesia sabiana del dopoguerra.

²⁴ Agli inizi del secolo la cultura nipponica costituisce in Europa motivo di grande interesse negli ambienti culturali. Le poesie di Saba sono ispirate alla lettura delle *Note di Samisen*, un'antologia della lirica nipponica curata da Mario Chini e stampata da Carabba nel novembre del 1915, posseduta dal poeta e inviata a Lina mentre è ricoverata in sanatorio nel 1916. In Italia tra i grandi promotori della poesia giapponese vi fu la rivista «La Diana», con la quale lo stesso Saba ebbe modo di collaborare, e che nel 1916 pubblica alcune poesie di lirici nipponici contemporanei a cura di Gherardo Marone. Inoltre, il genere degli *haiku*, era abbastanza noto come forma di poesia di guerra anche in Italia almeno dal 1906, a seguito del conflitto tra Russia e Giappone. Cfr. LORENZINI (2002), p. 131.

²⁵ TERZOLI (2007), pp. 94-5.

Tornando al giudizio espresso in *Storia e cronistoria del Canzoniere*, questo spiegherebbe in parte il grande lavoro di scrematura applicato dal poeta a questa raccolta proprio negli anni in cui stava ultimando il suo saggio auto-esegetico. Le *Poesie scritte durante la guerra* si compongono di otto liriche nell'edizione definitiva del *Canzoniere*:²⁶ salva quelle poesie che più sono ispirate da sentimenti di calda umanità, che contengono il tratteggio di figure umili; si tratta principalmente di testi brevi: sei sonetti, due poesie composte da tre versi, una da sei e la sola *Nino* di sei strofe di undici versi ciascuna. Espunge invece testi banalmente descrittivi o improntati a un gusto da marcetta militare.²⁷ Nel *Canzoniere* del 1921 le liriche erano ventiquattro, mentre quelle effettivamente composte dovrebbero essere almeno cinquantacinque;²⁸ numerose infatti sono le liriche delle quali si hanno come uniche testimonianze invii epistolari o pubblicazioni in rivista.

Proviamo dunque a elencare le principali fasi della "antologizzazione" dei testi delle *Poesie scritte durante la guerra*: le poesie "salvate" che figurano nell'edizione definitiva del *Canzoniere* sono *La stazione, Accompagnando un prigioniero, Nino, Milano 1917, Dove al mondo m'ha messo..., Sognavo al suol prostrato..., Zaccaria, Partenza d'aeroplani*; otto composizioni in tutto, contro le ventiquattro del *Canzoniere* del 1921: *La sveglia, Addio ai compagni, Vita di guarnigione, Accompagnando un prigioniero, Partendo per la zona di guerra, Nino, L'innocente, I soldati che hanno preso Gorizia, Il soldato che va a Salonicco, La stazione, I piantoni, Primavera 1917, Partenza d'aeroplani, Tutto il mondo, Dormiveglia, La cena, Ricordo della zona di guerra, Estate 1918, A Ugo Foscolo, Due ombre, Zaccaria, Il mozzo, Il vino, L'egoista*. All'altezza del manoscritto del *Canzoniere* del 1943 il poeta aveva già apportato una prima scrematura, ma i testi erano ancora 15:²⁹ *Addio ai compagni, Accompagnando un prigioniero, Addio a Casalmaggiore, Sognavo, Nino, La stazione, Partenza d'aeroplani, Primavera 1917, Per ogni via..., Dormiveglia, La cena, Estate 1918, Il mozzo, Zaccaria, Il vino*. Molto più ampia era la presenza delle poesie scritte durante la guerra nel progetto del *Canzoniere* 1919, dove la raccolta era divisa in tre sezioni intitolate *Nuovi versi militari, Intermezzo quasi giapponese, Tutto il mondo - Ultime poesie (1915-1919)*:³⁰ *La sveglia, Addio ai compagni, Vita di guarnigione, Il*

²⁶ Non tenendo conto di *L'egoista*, che nel *Canzoniere* del 1921 chiudeva la raccolta e nell'edizione definitiva è spostata in *Tre poesie fuori luogo*, e del *Commiato*, poesia riconducibile alle "giapponesi" che già nel '19 era stata spostata a poesia conclusiva di *Cose leggere e vaganti*.

²⁷ Cfr. CARRAI (2019), p. 56.

²⁸ CASTELLANI (1981), p. XXXVIII.

²⁹ BONURA (2014), pp.132-3.

³⁰ CASTELLANI (1981), pp. CXVI-CXVII.

*trombettiere della territoriale, Accompagnando un prigioniero, Partendo per la zona di guerra, Dia-
logo, Nino, Per la morte d'un volontario (Enrico Elia), Il soldato che va a Salonicco, La stazione, Il
piantone, In treno, Primavera 1917; Intermezzo quasi giapponese (Dedica, Pioggia, Vicino di
branda, Invito alla temperanza, Per la morte di un soldato portaordini, Paura, Cocomero, Milleno-
vecentodiciassette, Partenza d'aeroplani, Il buon guerriero, La campana, Stanchezza, De Profundis,
Merlo, Guardando i fanciulli giocare, Il mendico, D'un vecchio artista, Viaggio al Giappone), Dor-
miveglia, Il germe, La cena, Tutto il mondo, Ricordo della zona di guerra, Il mozzo, Estate 1918,
Ad Ugo Foscolo, Zaccaria, Due ombre, Il vino, Congedo. Tredici invece i testi che furono inviati
a Francesco Meriano durante la guerra: Un sogno, Addio ai compagni di Piazza Sicilia, Vita di
guarnigione, Poesia scritta col lapis (a Marino Moretti), Nino, Accompagnando un prigioniero, Il
trombettiere della territoriale, Sera d'autunno, L'invasore, Per la morte d'un volontario (Enrico
Elia), Ancora Nino, Il coltello, Ricordo della zona di guerra.*

Si può dire dunque che tra il 1914 e il 1918, gli anni della guerra, Saba sia stato visitato molto di frequente dalla Musa, visto che risulta ampissimo il corpus di liriche composte in questo periodo. Inoltre, includendo al corpo testuale alcune altre poesie che risentono del clima d'anteguerra, ma sono collocate o sistemate in raccolte contigue – come *Attraversando l'appennino toscano nell'estate del 1913*, *Dicembre 1914*³¹ e *Il sigarai della Taverna Rossa*³² - e dunque non limitandosi, come fatto da Castellani, alla cronologia, ma tenendo conto anche di aspetti tematici, le liriche di guerra raggiungono il ragguardevole numero di (almeno) cinquantotto unità. Un numero ben superiore rispetto a molte altre raccolte di poeti che hanno raccontato della guerra. Costretto all'inazione nell'ozio delle retrovie, come vedremo, Saba teme di perdere i favori della Musa; le *Poesie scritte durante la guerra*

³¹ La *Serena disperazione* nasce in un clima di «disfacimento morale» (*Prose*, p. 167) in anni in cui gravava su tutti il presentimento della Prima Guerra Mondiale. Si potrebbe dire dunque che queste due liriche che risentano dell'atmosfera d'attesa che si percepiva negli anni precedenti alla guerra (il sentimento di una "materia inesplosa" sotto le cose, per dirla con Cortellessa [cfr. CORTELLESA (2018), p. 22]). Abbastanza eloquenti in questo senso la quarta e la quinta terzina di *Attraversando l'appennino toscano nell'estate del 1913*: «E d'un fattore, pur nel volto onesto, / che di figlioli parlava e di guerra. / Il vicino, che in quel punto era desto: // «Richiamano anche il mio, parte domani. / Qualcosa ci dev'essere per il mondo» / Poi piegava la testa fra le mani». *Dicembre 1914* è quasi un'introduzione alle *Poesie scritte durante la guerra*: Saba ci presenta una situazione abbastanza comune nel periodo bellico: il contrasto tra due sposi, lui deciso a non anteporre il suo matrimonio alle sorti della patria, lei in lacrime per la partenza dello sposo verso il fronte. Inoltre, la partenza per il fronte mostra un doppio volto «mortifero e vitalistico» in cui è possibile rintracciare una forma di sovrapposizione tra la lieve e gaia spensieratezza che illumina i *Versi militari* e la cupa gravità che attraversa invece i componimenti scritti durante la guerra (PAINO 2009, p. 110). La datazione di quest'ultimo testo inoltre corrisponde con l'inizio dei conflitti per l'impero-austro-ungarico di cui Trieste faceva parte; per i triestini, infatti, o quantomeno per coloro che servirono l'impero asburgico, la guerra cominciò nel Quattordici quando legioni di adriatici e trentini erano partiti per il fronte, ben prima dell'ingresso in campo dell'Italia.

³² Composta probabilmente a Milano nell'estate del 1914, a guerra già iniziata. Evidenti i riferimenti alla storia contemporanea che permettono di collocare questa lirica al tempo di guerra: «Ma come a me non piaci al gazzettiere, / e Tecoppa (oggi amico dei tedeschi) / che sei ladro mi dice e *rocchettiere*. / S'anche fosse... Di lor più vali, Mario: un - Viva il Belgio - un - Abbasso i tedeschi - tu solo hai detto, e - Vado volontario -.»

appaiono invece come un corpus di notevole consistenza e di non scarso valore dal punto di vista morale e intellettuale.

Oltre al risultato stilistico, che non doveva compiacere il Saba più anziano, Fulvio Senardi propone almeno due altre ragioni che potrebbero aver portato a questo drastico dimagrimento di titoli nella raccolta:³³ la prima è il fatto che il poeta si era schierato, prima dell'entrata in guerra, tra lo stuolo di interventisti che caldeggiavano una partecipazione italiana all'evento bellico, per poi però essere relegato nelle retrovie durante tutto lo svolgimento della guerra, cosa di cui il poeta non andava fiero. La seconda ragione è invece legata al fatto che i versi scritti in questo periodo offrono un'idea diseroicizzante e dissacrante della guerra, contraria alla mitizzazione degli anni successivi al conflitto. A queste motivazioni, affermatesi tra la critica negli ultimi anni, Jacopo Galavotti ne ha recentemente aggiunta un'altra: il ripensamento e la rinuncia alle *Poesie scritte durante la guerra* sarebbero dovute alla soddisfazione di Saba verso il disegno critico che stava trovando formulazione definitiva in *Di questo libro e di un altro mondo*,³⁴ che, come si è visto, il poeta stava ultimando negli anni in cui componeva il suo ultimo *Canzoniere*, e fu dunque questo a influenzare la sistemazione definitiva delle poesie di guerra.

Sovente, chi scrive all'indomani di una grande cesura storica non intende solo preservare la memoria, ma è spinto dal desiderio di portare una testimonianza e di promuovere una particolare interpretazione degli eventi appena conclusi. Saba non fu soddisfatto di come i suoi testi espongono le vicende del conflitto; inoltre è certo che quanto vissuto durante la Grande Guerra non corrispondeva per Saba all'immagine di sé e alla storia di uomo e di scrittore ch'egli intendeva consegnare ai posteri e perciò il tutto viene risagomato e cancellato. Per le *Poesie scritte durante la guerra* non vale dunque quanto Mario Lavagetto scriveva riguardo la formazione del *Canzoniere*: «Saba respinge ogni tendenza a ridurre la poesia a una collezione di momenti rigorosamente cristallizzabili e isolati [...] a pensarla come un prodotto assoluto, chiuso in una perfezione gelida e poco permeabile alle sollecitazioni o alle ombre del quotidiano [...] il *Canzoniere* accetta l'impurità come dato biologico, come la necessaria intersezione con il piano infido e ibrido dell'esistenza. Le scorie garantiscono l'ampiezza; i residui, gli errori, la materia fusa imperfettamente sono i nodi

³³ Cfr. SENARDI (2012), p. 40.

³⁴ GALAVOTTI (2015), p. 11.

e le resistenze della “calda vita». ³⁵ Scorie e impurità sono qui eliminate, almeno dal disegno definitivo; i testi scelti, quasi in un atto di antologizzazione, vogliono fornirci un’immagine ideale del Saba poeta durante la Guerra, insieme al bozzetto di alcune figure che, quelle sì, forniscono un’interpretazione degli anni del conflitto.

2. **Dai *Versi militari* alle *Poesie scritte durante la guerra*: il desiderio «d’essere come tutti»**

Umberto Saba viene arruolato nell’aprile del 1907 nel Regio esercito per l’obbligatorio servizio di leva, visto che da parte del padre è in possesso della nazionalità italiana. ³⁶ Soffre già in quegli anni di disturbi di matrice nervosa ³⁷ e infatti dopo la prima chiamata alla caserma di Sacile (nell’udinese), il primo anno lo trascorse presso l’ex convento michelozziano dell’oltrarno fiorentino a Monte Oliveto, adibito in quegli anni a ospedale militare. Seguì una lunga licenza per convalescenza, che il poeta trascorrerà a Trieste. La sua esperienza dei due anni di ferma militare si concluderà nel 1908 a Salerno, dove è richiamato – dal 7 maggio al 6 settembre – e assegnato al 12° reggimento di Fanteria. Durante il periodo salernitano venne emotivamente conquistato dalla calorosa umanità dei commilitoni, fatto che segnerà la sua evoluzione psicologica e artistica. Nascono in questo periodo i *Versi militari*, «una serie di 27 sonetti, regolari per il numero e la disposizione degli endecasillabi, irregolari – ma non sempre – per il gioco delle rime», ³⁸ ventisette sonetti che furono per Saba, come si vedrà in maniera più approfondita in seguito nella nota stilistica, grande terreno di sperimentazione soprattutto per quanto riguarda gli schemi rimici, ma anche per la ricerca di una lingua ancor più aderente al parlato e alle cose di tutti i giorni.

³⁵ LAVAGETTO (1989), p. 11.

³⁶ Il padre, Ugo Edoardo Poli, era veneziano. Umberto Poli, di fatto, fu sino alla fine della prima guerra mondiale un suddito dell’imperatore d’Austria.

³⁷ I primi accenni a problemi di natura neurastenica si hanno in una lettera del 2 aprile 1903 inviata all’amico Amedeo Tedeschi, citata in MAIER (1972), p. 105: «Non posso dirti, caro, quello che soffro, perché forse nessuna creatura umana sofferse come me. Non posso più dormire né pensare né amare, qualsiasi ricordo del passato, qualsiasi speranza dell’avvenire mi getta in uno stato di prostrazione tale che devo gridare aiuto e finisco quasi sempre col venir meno. Spesso mi sembra di essere preso dalla follia, il cui solo nome mi fa inorridire.».

³⁸ *Prose*, p. 133.

I *Versi militari* rappresentano anche un momento chiave per la ricerca di una innocente, primitiva animalità di sguardo, massima ambizione di Saba scrittore.³⁹ Si legga in particolare l'ultima terzina del primo dei sonetti *Ordine sparso*, che ben evidenziano lo "stato di grazia" che il poeta sentiva di aver raggiunto durante questa sua nuova esperienza di vita:

E vedono il terreno oggi i miei occhi
come artista non mai, credo, lo scorso.
Così le bestie lo vedono, forse.

In questa raccolta Saba rivitalizza l'utilizzo della corona di sonetti, dandole potenzialità che altri poeti contemporanei o della generazione precedente ignoravano: il libro di poesie non è più visto come un contenitore da riempire con componimenti indipendenti, ma un macrotesto dove singoli pezzi fanno parte di una narrazione, raccontando una storia di cui è difficile stravolgere o modificare l'ordine e la successione.⁴⁰ È con la composizione di questi che, seguendo quanto affermato da Carlo Muscetta, «Saba divenne Saba»⁴¹: per la prima volta infatti i *Versi militari* componevano un'intera esperienza in un libro nato organicamente unitario: non più liriche isolate, ma gruppi armonici di versi. I *Versi militari* «trascrivono e commentano poeticamente il primo incontro dell'uno con tutti»,⁴² trasportando l'esperienza di una vita semplice e quotidiana in una forma letteraria che riprende la tradizione senza alcun intento polemico; nella forma metrica più tipica e meno mutata, quella del sonetto, s'inserisce e riflette la storia della vita di caserma, delle fanfare, delle prigioni, delle marce e delle ronde. Il "grande" Saba nasce quindi nei *Versi militari*, quando smette di parlare unicamente di sé e comincia a parlare anche degli altri, di quell'intera comunità di cui vorrebbe pienamente far parte.⁴³

Utile per comprendere questo periodo della sua vita,⁴⁴ risulta essere la chiave di lettura che il poeta stesso dà della sua esperienza militare nel tardo residuo mnestico costituito dal "ricordo-racconto" *Il sogno di un coscritto*, datato 1957. Qui ci viene raccontato di un giovane Saba che, appena arrivato in caserma, partecipa a una libera uscita insieme ai suoi

³⁹ MUSCETTA (1984), p. 95.

⁴⁰ GAVAGNIN (2001), p. 354.

⁴¹ Cfr. MUSCETTA (1969), p. XXX e MUSCETTA (1984), p. 95-6.

⁴² VARESE (1981), p. 63.

⁴³ GIRARDI (2010), p. 61.

⁴⁴ Periodo che è descritto da Saba anche in una più tarda lettera all'amica Nora Baldi, datata 6 settembre 1952, ricordato anche in questo caso in maniera positiva. Al servizio militare, dice, «pensavo come ad un viaggio nella luna». Cfr. *Lettere a un'amica*, p. 34.

commilitoni. Il gruppo si reca presso un cinematografo dove la cassiera, vedendo Saba vestito in borghese – perché non ancora in possesso del vestiario militare – gli chiede per il biglietto d’ingresso il prezzo intero. E qui, l’intervento di uno dei compagni: «“Non è” disse alla cassiera “ancora vestito; ma è uno come noi».⁴⁵ Il commento del vecchio Saba ci racconta tutta la gioia provata in questo momento e la visione inizialmente favorevole riguardo la sua integrazione in una comunità:

fu uno degli attimi folgoranti della mia difficile vita. Mi sono sentito come disfare, liquefare d’amore. Non ero, non mi sentivo più, solo e sbandato, con amici strambi quanto, o più di me. Facevo parte di una comunità d’uomini, che mi avrebbero, al caso, difeso; e per i quali io avrei fatto lo stesso. [...] io credo che i *Versi militari* (belli o brutti che siano) sono nati tutti allora, sulla soglia di quel cinematografo. [...] Le semplici parole di un contadino friulano furono come una punta infuocata che mi avesse trafitto, con dolcezza, il cuore. [...] E non solo i *Versi militari* sono nati da quella punta infuocata, ma anche, e soprattutto, il desiderio di fare di me stesso quel *Ritratto d’Ignoto*, che non mi è mai riuscito di realizzare e, quindi, di dipingerlo.⁴⁶

Il bagno di calda umanità sperimentato nei quattro mesi a Salerno fu per il poeta un punto di svolta. «Saba sente con gioia [...] di non essere più solo, di appartenere a qualcosa e a qualcuno»;⁴⁷ ed è all’esperienza della leva militare, con la scoperta del cameratismo, la prima tentata adesione a una comunità, che Saba fa risalire la nascita della sua poesia più autentica, come egli stesso dichiara in una raccolta più tarda, ovvero nei primi due versi dell’undicesimo sonetto dell’*Autiobiografia*: «Me stesso ritrovai tra i miei soldati. / Nacque tra essi la mia Musa schietta».⁴⁸ L’esperienza della scuola reclute pare essere per il poeta il segno di una raggiunta comunione entro la comunità maschile; la caserma inoltre, scrive Fulvio Senardi, è vista da Saba come una «grande scuola di risanamento».⁴⁹

La necessità di sentirsi parte di una comunità, di trovare una precisa collocazione nel mondo è un sentimento che si ritroverà più tardi in alcuni scrittori in procinto di vivere l’esperienza della Prima guerra mondiale;⁵⁰ questa fu vista da molti come una “guerra-

⁴⁵ *Prose*, p. 1109.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Storia e cronistoria*, p. 49.

⁴⁸ Si vedano a questo proposito anche le parole di Giacomo Debenedetti, per il quale «fu la tromba della caserma salernitana a suonare la sveglia alla poesia di Saba». [DEBENEDETTI (1999), p. 1078].

⁴⁹ SENARDI (2008¹), p. 59. La citazione è nietzschiana, ed è ricavata da NIETZSCHE (1977), p. 170.

⁵⁰ Basti pensare a quanto Giuseppe Ungaretti scrisse nel novembre del 1914 in una lettera indirizzata all’amico Giuseppe Prezzolini: «Sono uno smarrito. A che gente appartengo, di dove sono? Sono senza posto nel mondo, senza prossimo. Mi chino verso qualcuno, e mi faccio male. [...] Sono strani i miei discorsi. Sono un estraneo. Dappertutto. Mi distruggerò al fuoco della mia desolazione? E se la guerra mi consacrasses italiano? Il medesimo entusiasmo, i medesimi rischi, il medesimo eroismo, la medesima vittoria.» (UNGARETTI, 2000, pp. 24-9.) Per Ungaretti il sentimento di estraneità nasce dal senso di

farmaco”, un controveleno radicale, un gesto risolutore, tramite il quale gli individui – in un sentimento d’affratellamento e di fusione popolare – cercavano di sciogliere nodi individuali e collettivi, con l’idea che la guerra fosse una via d’uscita dalla realtà, la soluzione ai propri problemi, un appuntamento epocale al quale chiedere risposte ad inquietudini esistenziali prima ancora che storiche, ma anche un evento che portasse ad una legittimazione sociale.⁵¹ Saba anticipa già all’altezza della scuola reclute e dei *Versi militari* questi sentimenti, interpretando la leva militare in maniera personalissima; il servizio militare agli occhi dell’autore del *Canzoniere* doveva fungere come farmaco per un veleno che infettava lui soltanto.

Il poeta modula nelle prime tappe del “libro della sua vita” un tema tipicamente novecentesco e squisitamente suo: quello dell’isolamento e dell’estraneità al mondo degli uomini; quello dell’esclusione è un mito che egli edifica intorno a sé, spesso anche rivendicato e sottolineato.⁵² I germi di questo sentimento sono di volta in volta rintracciati nell’arretratezza dell’ambiente culturale triestino,⁵³ nel fatto di essere cresciuto in una famiglia disunita,⁵⁴ nel suo orientamento sessuale⁵⁵ e nelle sue origini ebraiche.⁵⁶ Il rifiuto di queste parti di sé è uno schema che, come nota Alessandro Cinquegrani, ha la sua prima certificazione proprio durante l’esperienza in grigioverde,⁵⁷ la quale – insieme con la poesia dei *Versi militari* – doveva rappresentare un rito risolutore della tormentata vita di Saba. La presenza di questo “schema” è evidente in una poesia come *Bersaglio*, probabilmente la più rivelatrice di tutta la raccolta, a cui infatti Mario Lavagetto dedica ampio spazio in *La gallina di Saba*:

inappartenenza dovuto dal suo nascere italiano in Egitto, dalla ricerca delle proprie radici e dall’edificazione del “mito” di nomade in viaggio verso una “Terra promessa”.

⁵¹ ISNENGI (2014), pp. 89-90 e *passim*.

⁵² In Saba, va detto, è presente una congenita attitudine che spinge verso l’isolamento. Diverse sono infatti le attestazioni in cui mostra e quasi rivendica la propria coscienza di isolato e indipendente, tanto a livello umano quanto per la propria poetica. Cfr. a questo proposito *Prose*, p. 132 dove Saba spiega i motivi delle differenze tra la sua poesia e quella dei crepuscolari, affermando che i *Versi militari* «sono la conferma più chiara dell’indipendenza e della solitudine di Saba».

⁵³ Si pensi alla famosa frase «Dal punto di vista della cultura, nascere a Trieste nel 1883 era come nascere altrove nel 1850». [*Prose*, p. 115].

⁵⁴ PALMIERI (2004), p. XI.

⁵⁵ LAVAGETTO (1989), p. 249.

⁵⁶ L’esperienza in grigioverde doveva essere per Saba una sorta di «*cupio dissolvi* dell’ebraismo», segnata dal «desiderio divorante di annegare l’identità israelitica nel calderone più vasto e meno vergognoso dell’identità italiana» [LUZZATTO (2012), p. 193].

⁵⁷ CINQUEGRANI (2007), p. 154.

Del mare sulle iridescenti arene
dove in trincee si ammucchiano, mi getto;
e con una repressa ansia il grilletto
premo. Va la terribile frustata
e una sagoma cade. Immaginata
non ho in essa una più bella che buona,
non una testa che porti corona,
non il nemico che più mai non viene.
Se qui l'occhio non falla e il colpo è certo,
egli è che nel bersaglio ognor figuro
l'orrore che i miei occhi hanno sofferto.
Tutto che di deforme hanno veduto,
di troppo ebraico, di troppo panciuto,
di troppo lamentosamente impuro.

Ed è stato proprio Lavagetto a far notare come nel *Canzoniere* esistano due grandi episodi di liberazione, due tentativi di guarigione attorno ai quali si articola tutta l'opera poetica sabiana e che segnano profondamente la direzione e l'esito del *Canzoniere*: i *Versi militari* e *Il piccolo Berto*.⁵⁸

I *Versi militari* dovevano costituire per Saba una sorta di primo tentativo di liberazione, il farmaco contro la malattia della sua esclusione. Parla chiaro in questo senso la poesia *Congedo* dove la capacità di «sparare / contro un bersaglio» appare propedeutica all'uscita da una condizione infantile, o anche da una condizione femminile:⁵⁹ «il soldato che non parte in guerra / è femmina che invecchia senza amore». I versi di *Congedo* dipingono con significativo anticipo i sentimenti di Saba riguardo l'intervento bellico e la partecipazione alla Grande Guerra. In *Il bersaglio* invece il poeta ci mostra come i germi del proprio isolamento tornino a porsi con forza come resistenza all'agognata comunione e a impedire la "guarigione". È contro il sé rifiutato, il sé ebreo e omosessuale che fa fuoco la recluta Saba: quei fantasmi, che avevano perseguitato l'adolescenza del poeta, sempre pronti a riemergere. Il "farmaco" militare, come nota Cortellessa, ha dunque per Saba una doppia valenza: medicina e veleno mortale, atto a «espellere da sé, a uccidere in sé, quanto si ritiene "impuro" e ostacolante».⁶⁰

⁵⁸ LAVAGETTO (1989), pp. 153-4.

⁵⁹ CORTELLESA (2018), p. 113.

⁶⁰ *Ibidem*.

Interessante segnalare quanto già notato a più riprese dalla critica riguardo alle varianti del testo:⁶¹ nel 1908 la poesia *Il bersaglio* riporta «troppo vecchio» al tredicesimo verso, poi ancora riproposto nella versione originaria in *Coi miei occhi* nel 1912.⁶² La variante «troppo ebraico» si ritrova per la prima volta nel *Canzoniere* del 1919 e si tratta di un accenno di polemica antiebraica che resta isolato in tutto il *Canzoniere*.⁶³

Questo spunto ci fa entrare nella dibattuta questione dell'influenza dello "jüdische Selbsthass" (professato in *Sesso e carattere* da Otto Weininger) su Umberto Saba durante questa prima fase della sua vita, segnata – come abbiamo visto – da un primo tentativo di guarigione che anticipa quello della psicoanalisi degli anni '30. L'influsso della lettura di Weininger può in parte spiegare il fallimento di questa esperienza. Una nota del diario di Aldo Fortuna del 4 dicembre 1912 ci consente di stabilire il periodo in cui avvenne il contatto di Saba con gli scritti del filosofo austriaco:

[Saba] ha letto ora un volumone del formato di due mattoni per ritto, *Sesso e carattere* del Weininger: tratta di questioni sul genio, sulla maschilità, sulla donna e fu scritto a ventidue anni, prima che l'autore si uccidesse. Ha fatto sul Saba un grande effetto, un effetto decisivo ed ha quasi dichiarato che, che l'avesse letto dieci anni addietro, sarebbe giunto al suicidio anche lui.⁶⁴

Weininger non fu per Saba – come egli stesso ebbe a dire a Giacomo Debenedetti in una lettera del 1946 – un maestro, ma un mezzo; la modifica apportata a *Il bersaglio* nel *Canzoniere* del '19 dunque porterebbe a sostenere, come fatto da Lavagetto, che Weininger abbia fornito «i materiali per stendere l'atto di accusa contro sé stesso, di cui aveva bisogno per avvalorare la propria esclusione, per mettersi nel ruolo – inespiable e a lui caro – del perseguitato».⁶⁵ Weininger sembrerebbe dunque esercitare il ruolo che sarà poi, con *Il piccolo Berto*, di Freud e la psicoanalisi: un "primo Freud" tramite il quale analizzare le coercizioni interiori che respingono Saba nell'esclusione che tentava di eliminare e che allo stesso tempo però, lo stesso poeta stava alimentando.

⁶¹ Tra i primi a soffermarsi su questa variante LUPERINI (1985), p. 33-4.

⁶² Lo segnala il saggio di Romano Luperini citato nella nota precedente. Claudio Milanini nella sua *Introduzione a Coi miei occhi* e Giordano Castellani nell'edizione critica del *Canzoniere* del 1921 segnalano la presenza della variante "vecchio" fino a *Poesie* del 1911.

⁶³ CASTELLANI (1981), p. 489.

⁶⁴ BENUSSI (2007), p. 32.

⁶⁵ LAVAGETTO (1989), pp. 246-7.

Quello dell'“esclusione” non è però il solo tratto distintivo dei sonetti militari: in alcuni componimenti vengono anche tratteggiati momenti di comunione e ritroviamo un Saba intento a ritrarre i “suoi” soldati, sentendoli fratelli. Si guardi ad esempio alla poesia *Nella prigionia* dove, pur considerando che il paragone dell'ultima terzina e la scelta di riferirsi a Cristo ponga Saba ad un altro livello rispetto ai due compagni, il poeta ritrae una scena dove è forte il sentimento della condivisione di un medesimo destino e come altrove nei *Versi militari* il poeta sente vicino a sé ogni essere attraverso il comune denominatore della sofferenza:

Due compagni con me la stessa pena
soffrono, come belve prese al laccio.
Io gli insetti che il pasto alla mia vena
si servono, e i pensier molesti scaccio.
«Se tu sapessi la vita che faccio!
Non la farebbe un cane alla catena.
Bere l'acqua e dormir sul tavolaccio
nelle tredici celle della pena».
Così l'uno; e nel sonno si sprofonda.
Una canzone ell'è che carcerato
apprese, prima di venir soldato.
L'altro pur esso sull'opposta sponda
dorme, ed i sogni suoi non sembran buoni.
Io penso Cristo in mezzo ai due ladroni.

Oppure si pensi ai due giovani soldati di cui ci viene raccontato nel componimento intitolato *In cortile*: qui Saba, coinvolto dai compagni nei loro scherzi e nella parodia della vita militare, è mosso a un sorriso, e disegna un quadretto gioioso nel sentimento della condivisione di una medesima sorte.

Dopo questa prima esperienza di integrazione in una comunità, nonostante la vita militare si sia mostrata come luogo di una privilegiata e solidaristica consuetudine tra individui, prevale in Saba un senso di disagio nei confronti del mondo militare.⁶⁶ È quanto si può leggere nel racconto del 1911 *Soldati che vanno e soldati che tornano dalla guerra*, dove il poeta riferisce di un incontro con un gruppo di soldati sul vagone di un treno. Coinvolto nel loro chiasso, il poeta tenta di isolarsi e, nonostante l'allegria della comitiva, prevale in Saba un senso di malessere:

⁶⁶ SENARDI (2008), p. 293-4.

ero un estraneo, un intruso, non uno della famiglia: e lo sentivo e me lo facevano sentire così bene che quando uscii dal loro vagone per rientrare in quello dei viaggiatori che non partivano per la guerra, avevo in cuore una nostalgia, una pietà, un accoramento⁶⁷

Umberto Saba viene richiamato alle armi nel giugno 1915 assieme alle “terze categorie istruite”⁶⁸, rimanendo però quasi sempre nelle retrovie. Nel corso del conflitto mondiale viene assegnato principalmente a ruoli amministrativi e di retroguardia: è dapprima traduttore dei prigionieri di guerra a Casalmaggiore (Cremona) a partire dal settembre 1915⁶⁹; poi è a Roma, scritturale al Ministero della guerra, mansione dalla quale viene «scacciato per brutta calligrafia e negligenza abituale»;⁷⁰ poi è a Milano, soldato di scorta al materiale e più tardi dattilografo; infine, prima di “concludere” l’esperienza bellica in un ospedale militare a causa di una crisi nevristica, è a Taliedo, dove si occupa di collaudare le componenti in legno dei velivoli militari presso le officine aeronautiche Caproni.

Saba, memore forse della parziale positività dell’esperienza salernitana della leva, e conscio di non aver ancora raggiunto pienamente l’obiettivo “comunitario”, vive con grande euforia la nuova chiamata alle armi. Va detto che questa si presentò per Saba in un clima di grande sconforto, e non poteva che essere percepita come un’esperienza positiva che lo allontanasse dai problemi familiari e economici che lo attanagliavano: gli anni bolognesi erano infatti terminati con la delusione delle sue aspettative di lavoro in giornali (tra cui «Il Resto del Carlino») e altre riviste e con il trasferimento a Milano nel ’14 iniziò per lui e la sua famiglia un altro periodo di forti ristrettezze economiche.

Il clima psicologico che sta alle spalle di questa nuova esperienza sembra dunque essere il medesimo che aveva contraddistinto il periodo della composizione dei *Versi militari*, o almeno è ciò che sembra garantire l’epistolario: «Io non voglio, per adesso, pensare più alla letteratura: e sono pago alla compagnia dei miei soldati, così buoni e cari ragazzi (parlo dei contadini e degli operai) che non ne posso parlare o pensare senza soavità» scrive a Meriano il 7 luglio 1915;⁷¹ ma sono forse le lettere inviate ad Aldo Fortuna che registrano maggiormente il grande entusiasmo di Saba nei confronti della nuova vita militare, come quando lo stesso 7 luglio del ’15 scrive: «Una strana nuvola è discesa sul

⁶⁷ *Prose*, p. 732.

⁶⁸ *Lettere a Meriano*, p. 117.

⁶⁹ *Ivi*, p. 118: «spero di non passare tutto il tempo della guerra a custodire ed interpretare i prigionieri di guerra a Casalmaggiore; diverse 3e categorie sono al fronte, io, senza mia colpa, sono stato inviato qui».

⁷⁰ *Lettere a Fortuna*, p. 113.

⁷¹ *Lettere a Meriano*, p. 118.

mondo: e siamo ritornati tutti soldati, come al tempo delle leve di Napoleone. È così strano tutto ciò, che mi pare ancora un sogno»⁷²; oppure quanto scritto il 2 febbraio 1916: «Sono diventato un soldato come gli altri e desidero quello che desiderano tutti gli altri soldati. Essi sono, caro Fortuna, impagabili! I soldati sono la più grande emozione artistica, di quelle avute al vero».⁷³ Saba sente, inizialmente, di «esser veramente vissuto in tutti i luoghi e in tutti i tempi, d'aver racchiuso nel mio cuore [...] tutta la giovinezza del mondo».⁷⁴ Nascono in questo periodo le *Poesie scritte durante la guerra*, verso le quali – come si è visto – si mostrerà molto critico. «Ritornai con la guerra fantaccino. / Fui cattivo poeta e buon soldato» scriverà infatti più tardi nel quattordicesimo sonetto dell'*Autobiografia*.

Si è accennato precedentemente al fatto che il poeta rimanga per tutta la durata della guerra nelle retrovie. La seconda parentesi militare è infatti per Saba interamente circoscritta nel microcosmo della guarnigione. Anche quando raggiunge la “zona di guerra” per due brevi missioni, nell'ottobre-novembre del 1915 e nel marzo del 1916, egli rimane in disparte, lontano dello sconvolgimento generale della guerra, occupando mansioni quale soldato di scorta del materiale.⁷⁵ Dal fronte riceve dunque soltanto notizie frammentarie, tramite lettere o racconti altrui. Questo fatto amplifica il suo sentimento di esclusione, che è in questo momento ancora più sentito visto che a Saba è negata l'opportunità di essere al fronte e di condividere così una “sorte comune” con gli altri militi della sua generazione. «Io invidio tutti i soldati, meno quelli che sono a Casalmaggiore» scrive a Meriano il 9 ottobre 1915.⁷⁶ Specchio di questa nuova condizione è la poesia *Vita di guarnigione*, dove il poeta esprime tutta la sua infelicità nata in seguito a una lettera ricevuta dall'amico Picco, che gli scrive dal fronte. Emerge in Saba un grande senso di colpevolezza per avere le mani che «non sono ancora rosse / di sangue», ma invece «d'inchiostro ancora nere»⁷⁷ e «la baionetta è nel fodero ancora». Cresce il sentimento di un'occasione perduta, provocato dal non poter prendere parte a una prova della quale sente la mancanza: «No,

⁷² *Lettere a Fortuna*, p. 105.

⁷³ *Ivi*, p. 111.

⁷⁴ *Ivi*, p. 112-3. Un altro passaggio di questa lettera del 10 febbraio 1916 testimonia il senso di comunione fortemente sentito da Saba con i “suoi” soldati: «ieri a sera, tornando in caserma [...] due soldati, due stupidelli di Dio, si divertirono per un cinque minuti ad impedirmi il passo, fingendo di parlare tra di loro, e spostandosi come mi spostavo io. Non ò mai sentito in me, per nessuna persona, tanto amore, tanta, direi, gratitudine».

⁷⁵ Cfr. le lettere a Meriano del 11 ottobre 1915 e del 30 marzo 1916 e a Fortuna del 15 aprile 1916.

⁷⁶ *Lettere a Meriano*, p. 121.

⁷⁷ In riferimento alle mansioni di dattilografo che tanto avevano umiliato Saba. Cfr. la lettera inviata a Francesco Meriano del 2 maggio 1916: «il servizio che faccio adesso m'immalinconisce, quasi m'umilia, da soldato di scorta che ero fino a qualche settimana fa m'anno schiaffato a viva forza dattilografo in un ufficio qualunque» [*Lettere a Meriano*, p. 128].

non sono pago; no, una prova manca / alla mia vita, che non chiedono gli altri». Spinto anche dalle sue posizioni interventiste d'anteguerra, la prova del fuoco è sentita come un esame fondamentale e necessario anche sul piano morale; scrive infatti a Fortuna il 3 settembre del 1915: «E quando ritornerai dall'aver combattuto sull'Isonzo in prima linea, avrai moralmente e come esperienza un vantaggio irraggiungibile [sic] sopra quelli che son restati lontani dal fronte».⁷⁸

Nasce dunque in Saba un "complesso", che si fonda sulla consapevolezza - o la sensazione - di aver occupato, in un avvenimento di così grande importanza, un'inadeguata posizione. Il complesso di un uomo che ha sentito «pur compiendo il proprio dovere - l'incapacità di innestare la propria vita, la propria esperienza, al punto giusto, nel tempo giusto». Ne deriverà «il sentimento d'una occasione perduta, dell'esclusione da una sorte comune, in un momento irripetibile della storia», e quindi la coscienza di una ribadita angoscia solitaria che non trova (o crede) l'alveo per comunicare con l'angoscia d'un popolo, dell'umanità.⁷⁹

Come si è detto, la partecipazione al mondo popolare e alla comunità eletta maschile degli uomini d'armi era l'obiettivo principale riposto da Umberto Saba nell'esperienza militare. Ecco allora che la separazione da questo gruppo viene vissuta dal poeta come un dramma e si manifesta, per utilizzare una categoria coniata da Andrea Cortellessa nella sua *Antologia dei poeti italiani della Prima guerra mondiale*, in un componimento ascrivibile sotto il segno della "guerra lutto". *Addio ai compagni*, scritta nel 1915, è una delle tante liriche delle *Poesie scritte durante la guerra* presenti nel *Canzoniere* del 1921 e poi espunte da quello definitivo. Qui ci viene presentato un lutto, che non è però tragicamente definito (come ad esempio lo strazio che si imprime indelebile sull'io e sul paesaggio nelle poesie del *Porto Sepolto* di Giuseppe Ungaretti)⁸⁰: la morte è lontana e la vera tragedia è costituita dalla separazione dai simboli della comunità maschile.

⁷⁸ *Lettere a Fortuna*, p. 108. In Saba è chiara la forza "disgiuntiva" della guerra; gli è evidente di essere di fronte ad uno spartiacque ricco di conseguenze sul piano storico-politico e anche artistico-letterario; così definisce la «conoscenza disgiuntiva» fornita all'individuo dalla guerra Eric J. Leed in *Terra di nessuno*: «ciò che gli uomini apprendono in guerra li separa in maniera irrevocabile da tutti coloro che ne rimangono fuori [...] la conoscenza acquisita sul campo di battaglia è disgiuntiva anche in un altro senso, e cioè nel suo segmentare la vita dei combattenti in un "prima" e in un "dopo"» [cfr. LEED (1985), pp. 104-5].

⁷⁹ MARCOVECCHIO (1960), p. 55.

⁸⁰ Le liriche della sua prima raccolta sono caratterizzate per quella che Cortellessa definisce una «sostanza traumatica» che il poeta cerca sempre di portare in primo piano, espressa in sensi e atteggiamenti sempre diversi, nella rappresentazione di un'identità straziata dai danni della guerra. Questo aspetto ben si riflette in tre delle più rappresentative poesie del *Porto Sepolto*: nell'atroce espressionismo scatenato dalla visione di morte di *Veglia*, scandito dai segmenti fonici /at/ (per di più isolati nelle "parole-verso" «massacrato», «digrignata», «penetrata») o come nella visione disanimata del S. Michele e di S.

Per Saba, inoltre, l'impossibilità di vivere al fronte con i "suoi" soldati è sentita come occasione perduta anche quale fonte d'ispirazione poetica: combattere in prima linea gli sembra sul piano morale e psicologico un'esperienza di vita fondamentale e la prova del fuoco è desiderata come fonte d'ispirazione che faccia scaturire quell'epica alla quale egli aspira:

Ti mando tre mie poesie: non so se ti piaceranno: e sono forse le sole che io abbia fatte e farò nella mia nuova vita militare. Probabilmente resterò a Casalmaggiore fino alla fine della guerra, e mi annoio così mortalmente, e il pensiero di restare ancora qui mi sgomenta in tal modo, che tutto il mio impeto lirico si è spezzato dopo i primi canti. Non si può scrivere da Casalmaggiore l'epopea della nostra guerra, epopea che (secondo i modi della mia arte, s'intende) avrei scritto di certo, se m'avessero mandato dove sono 43 dei miei compagni di Piazza Sicilia. Sono instupidito dalla noia: vorrei essere a Monfalcone o a Caporetto, là in diretto contatto coi soldati combattenti: dalla visione della guerra e dalle vittorie che vorrei ottenere su me stesso giorno per giorno, sarebbe nata l'arte incominciata e che non spero ormai di portare a compimento, quando è scritto le tre poesie che ti accludo.⁸¹

La prova del fuoco è a lungo cercata e attesa, tanto che l'impossibilità di raggiungere questa esperienza porta Saba già durante la guerra a ripensare al proprio operato poetico; e chissà che in questo periodo non si fossero già insinuate alcune suggestioni nietzschiane (che come vedremo verrà letto assiduamente proprio durante la guerra), siccome il filosofo tedesco nel capitolo *Del leggere e scrivere* di *Così parlò Zarathustra* scrive: «Di quanto è scritto io amo solo ciò che uno scrive col suo sangue», e aggiunge: «Coraggiosi, noncuranti, beffardi, violenti – così ci vuole la saggezza: che è femmina e sa amare solo il guerriero».⁸² Saba resta dunque a lungo in attesa di raggiungere il fronte, e che così facendo possa attingere a nuove fonti: «se penso quale avrebbe potuto essere [la parentesi militare] e quale è, mi si stringe il cuore [...] può darsi che non sia ancora chiusa, e riceva uno svolgimento inaspettato».⁸³ Il poeta credeva forse, con la Grande Guerra, di riuscire in una poesia che esplorasse meno la sua anima, di poter smettere di guardare dentro di sé; il conflitto invece non gli fornisce altro materiale di cui raccontare. In particolare questa guerra moderna, in cui si perde la vecchia nozione dello scontro come «spettacolo di un'umanità duellante», non più luogo dell'eroismo ma della noia e il soldato è spinto verso un'ancora maggiore

Martino, nelle poesie *Sono una creatura* e *S. Martino del Carso*, dove il poeta si sovrappone al paesaggio circostante, quasi specchiandosi, e il suo pianto diventa «come questa pietra» e il suo cuore è come lo «straziato paese».

⁸¹ *Lettere a Fortuna*, p. 110.

⁸² NIETZSCHE (1976), pp. 40-1. Un sentimento di questo genere già aleggiava all'altezza dei *Versi militari*. Vedasi a questo proposito le quartine del sonetto *Durante una marcia*, testo incipitario dei *Versi militari*, e in particolare il già incontrato eloquente incipit: «Poi che il soldato che non va alla guerra / invecchia come donna senz'amore».

⁸³ *Ivi*, pp. 115-6. Scrive a Meriano il 21 maggio 1916: «io faccio la solita stupida vita, della quale è meglio non parlare. Tutt'altro sarebbe se mi avessero lasciato continuare i miei viaggi per la zona di guerra, come soldato di scorta, ma il soldato propone e il furiere Scala dispone».

interiorizzazione.⁸⁴ Saba conosce durante la guerra unicamente l'inutilità e la noia della vita di guarnigione, l'ingloriosa esistenza di chi ha le mani nere d'inchiostro e non rosse di sangue. Non conosce le trincee e l'azione della guerra, e per questo non riesce a interrompere il lavoro di scavo dentro di sé, alla ricerca di un senso da dare alla vita, di una rivelazione che dichiari il mistero del dolore umano. Continua a sentirsi perciò, durante tutto il conflitto, come l'austriaco di *Accompagnando un prigioniero*, «foglia nel turbine presa»: un turbine esistenziale, prima ancora che bellico.⁸⁵

Il distacco dai compagni in partenza per il fronte, rappresentando il tramonto di un'illusione di vita che l'esperienza militare gli aveva consentito di cullare, è vissuto dal poeta con grande sofferenza. Saba, per di più, dopo l'esclusione dalla "sorte comune", sente venir meno anche quei simboli di identità e comunanza nei quali aveva tanto creduto. La separazione non è però soltanto fisica: il senso di emarginazione che Saba vive trova le sue radici anche nella sua vocazione di poeta. Ma cos'è quindi che lo separa dalla collettività che per sé aveva scelto? È il raccontare questa propria esclusione, con lo strumento della poesia, che lo distanzia dalla collettività sancendo in modo inequivocabile l'impossibilità di raggiungere un senso di comunione con altri uomini. Difficile credere a Saba quando dice di essere stato un «cattivo poeta e buon soldato», visto che si dimostra sempre cosciente della propria alterità e del fatto che la poesia sia diventata per lui condizione e strumento dell'esclusione. Se è vero che i *Versi militari* e le *Poesie scritte durante la guerra* segnano per Saba il punto di minore distanza dalla comunità, è sintomatico il "voi" con il quale – sin dal primo verso della poesia, e presente per un totale di sette occorrenze – il poeta si rivolge ai compagni in armi in *Addio ai compagni*; un "voi" che «restauro la distanza», quella distanza che Saba aveva sperato di poter annullare, o quantomeno ridurre, nel corso della sua comunitaria esperienza militare.⁸⁶

Saba avrebbe voluto, già all'altezza dei *Versi militari*, essere come uno qualunque dei suoi compagni, un buon soldato, partecipare alle pene, consolare, sopportare i dolori, nell'unico modo che gli era possibile, e cioè attraverso la poesia.⁸⁷ È lui stesso a dircelo, in *Storia e cronistoria*: «"Avrei voluto" sembra dire Saba ai suoi compagni "essere come uno

⁸⁴ Cfr. LEED (1989), p. 31, 106 e 124. Interessante notare come Saba al tema del confronto tra la guerra del passato e la Prima Guerra Mondiale abbia dedicato una lirica, esclusa dal *Canzoniere* definitivo, dal titolo *A Ugo Foscolo*, sulla quale si tornerà in luogo del commento.

⁸⁵ CAPECCHI (2013), p. 73.

⁸⁶ LAVAGETTO (1989), p. 162.

⁸⁷ MUSCETTA (1969), p. XXIX.

di voi; non potendo, per mia ventura o sventura, esserlo, ho scritto i miei versi militari, che sono molto belli, e che nessuno di voi avrebbe saputo scrivere”». ⁸⁸ È con quest’ultima frase però che Saba formalizza la propria esclusione a un ulteriore livello, “auto-escludendosi” o comunque ponendosi su di un piano diverso rispetto ad un “voi” al quale aveva tentato a lungo di avvicinarsi, ma «lo stacco, la diversità costituzionale fra lui e i suoi compagni, persisteva, e faceva soffrire quello strano soldato che deve essere stato Saba». ⁸⁹ Saba giunge anche alla conclusione che un soldato non può essere un poeta e un poeta viceversa non può essere un soldato, tanto da ammettere ad Aldo Fortuna che «per me, se non fossi un poeta, vorrei essere un soldato». ⁹⁰ Saba è un poeta cosciente di esserlo, un poeta che ostenta il proprio statuto e che, non è da dimenticare, diversamente da altri che trovarono durante la Prima Guerra Mondiale l’ispirazione per scrivere i loro primi versi, ⁹¹ all’altezza del 1915 aveva già pubblicato due raccolte poetiche (entrambe a Firenze, *Poesie* nel novembre del 1910, ma con la data dell’anno successivo, per la «Casa editrice italiana» e *Coi miei occhi* per la «Libreria della Voce» nel 1912, quando è prossimo ai trent’anni, età in cui per lui, come scrive in una lettera a Marino Moretti, gli artisti raggiungono la piena maturità⁹²); poesie giovanili che, proprio durante la guerra, rielabora e spedisce a Francesco Meriano per la pubblicazione su «La Brigata». ⁹³

“Essere come gli altri” è però un’ipotesi alla quale Saba non rinuncia, nonostante l’interdizione che la sua poesia gli procura. ⁹⁴ Questo è evidente quando nel saggio *Di questo libro e di un altro mondo*, che è del 1946 – quindi composto negli anni in cui componeva *Storia e cronistoria* – egli scrive: «[Giulio Camber Barni] Pare non abbia mai il senso di fare o di dire una cosa che non avrebbe ugualmente potuto fare o dire uno qualunque dei suoi camerati». ⁹⁵ Commentando questo passaggio Lavagetto afferma che «Saba al contrario [...] ha sempre il senso di fare o dire una cosa che avrebbe potuto fare o dire uno qualunque dei suoi camerati, si sente come uno di loro». ⁹⁶ È evidente che la lettura che Saba dà delle

⁸⁸ *Prose*, p. 136.

⁸⁹ *Ivi*, pp. 133-4.

⁹⁰ *Lettere a Fortuna*, p. 114.

⁹¹ Celebre in questo senso l’osservazione di Pier Vincenzo Mengaldo, il quale notava che la poesia di Saba nasce assai prima della guerra, quella di Ungaretti durante e quella di Montale dopo. Cfr. MENGALDO (1975), p. 120.

⁹² Cfr. STARA (2015), p. 22.

⁹³ Cfr. *Lettere a Meriano*, pp. 132-3.

⁹⁴ LAVAGETTO (1989), p. 164.

⁹⁵ *Prose*, p. 909.

⁹⁶ LAVAGETTO (1989), p. 163.

poesia di Camber Barni sia frutto di una costruzione volta a risolvere il conflitto con sé stesso per non essere riuscito ad essere come gli altri, pronunciata da un poeta che si edifica «un osservatorio da cui può guardarsi altro, offrirsi lo spettacolo di sé come altro e uguale agli altri».⁹⁷ La poesia di Barni raggiunge una rappresentazione corale di un “noi” che lo comprende e lo rispecchia: l’autore diventa nella sua opera una semplice voce di una vicenda collettiva.⁹⁸ Così è, che Camber Barni ne abbia il “senso” di farlo o meno. Saba invece, pur sentendosi come uno dei suoi commilitoni – e se ne hanno, come si è visto, numerosi accenni nelle lettere – pur cercando anche nella sua poesia di essere più “popolare”, sente di non essere riuscito a raggiungere il risultato al quale mirava, sente di non aver fatto di sé «quel ritratto di ignoto», di non essere riuscito ad essere testimone di una comunità, di una generazione. Sente che avrebbe voluto essere un poeta diverso, essere come Giulio Barni, che partecipa al conflitto come soldato e di quella guerra diventa poeta, voce delle vicende di un’intera collettività di militi; avere forse l’anima di un poeta popolare, la quale «deve differire ben poco da quella di tutti gli altri uomini e il Barni rispondeva a questa condizione».⁹⁹

A ben vedere, Saba stesso ci aveva già fornito un indizio in questo senso, un’altra chiave di lettura, questa volta del tutto negativa, dei suoi trascorsi in grigioverde. Nella poesia *Sogno di un coscritto*, che risale al 1907, pubblicata nel *Canzoniere* del ’21 con il titolo *L’osteria fuori porta* e in seguito sapientemente spostata come testo conclusivo della raccolta *Poesie dell’adolescenza e giovanili* a creare un collegamento tra le due raccolte contigue, ma anche tra i due momenti biografici dell’adolescenza e della chiamata alle armi. Qui il poeta, avvolto da un sentimento di smarrimento, così tratteggiava la sua esperienza poetico-militare: «Non un poeta, ero uno sperduto / che faceva il soldato, / guardandosi all’intorno, l’affollato / mondo, stupido e muto». È ben evidente come il senso di estraneità, il disorientamento che sopraggiunge improvvisamente a spegnere il fervore dei sogni del poeta, dissolva il senso di appartenenza che sembrava acquisito, facendo affiorare in Saba la consapevolezza della sua esclusione – tramite la poesia – come una condanna.¹⁰⁰ Lo spostamento di questo testo tra le poesie dell’adolescenza offre al lettore una chiave di lettura per i *Versi militari* e le *Poesie scritte durante la guerra*, che anticipa tanto gli aspetti positivi

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ Vd. TOMMASINI (2017), p. 14 e SENARDI (2017), p. 247.

⁹⁹ *Prose*, p. 910.

¹⁰⁰ PALMIERI (2004), p. XIII.

quanto il fallimento dell'esperienza.¹⁰¹ Il fatto che Saba scelga lo stesso titolo per il racconto-ricordo del 1957 dovrebbe anche essere una spia per il lettore, indicatrice del fatto che il poeta sta impostando una dialettica tra esclusione e partecipazione che preannuncia la nuova cifra psicologica delle due raccolte "grigioverdi": Saba infatti, tramite queste due interpretazioni, ci propone la spiegazione della situazione iniziale favorevole e il suo rovesciamento. I due testi, uno in prosa, l'altro in poesia, servono al poeta per ribadire una delle idee cardine di tutto il *Canzoniere*, ovvero che «la poesia [...] condanna chi la pratica all'isolamento, anche se alimenta un inesausto, tormentoso desiderio di integrazione».¹⁰² L'inclusione, la comunione con un "voi", come si è visto, non è possibile per Saba fintanto che ci sarà la poesia che produce quest'inganno. L'esperienza militare non rappresentava dunque la soluzione che Saba si aspettava. Ma è sicuramente il momento di questa presa di coscienza sul doppio risvolto che ha la poesia, o meglio sul doppio ruolo del poeta in quanto ingannato e ingannatore. Quello che la poesia offre a Saba è l'illusione dell'«alta gioia ottenuta / di non essere più io»; quando – con l'esperienza militare – l'illusione si dissolve, non restano che i suoi tormenti, che dunque non potevano essere risolti in quella maniera. Ma forse, queste lacerazioni, Saba non era intenzionato a risolverle, dato che si potrebbe dire che sono la sostanza stessa della sua poesia. Saba resta dunque il poeta che quell'«alta gioia» la contempla, ma non l'accoglie, sempre attirato da due poli, dalle due spinte contraddittorie che caratterizzano la sua poetica: l'istinto di voler abbracciare tutte le creature, e quel egocentrismo dell'uomo e del poeta che Saba difficilmente sembra voler sopprimere.

E se le *Poesie scritte durante la guerra* sanciscono la distanza incolmabile tra il poeta e la comunità, a Saba non resta che registrare questo fallimento nel libro della sua vita, come fatto nella poesia *Dove al mondo m'ha messo...*, vv. 4-8:

Vestito da soldato italiano,
son là, in un sogno sanguinoso e strano.
«Pare – dice la gente – che non sia
dei nostri»; ed ad uno fa cenni per via,
vestito *quasi* come me, ma invece...

¹⁰¹ LAVAGETTO (1989), p. 60. Per Lavagetto, inoltre, la decisione di questo spostamento da parte di Saba avviene nel 1932 quando il punto d'arrivo dell'esperienza poetica è fornito dal *Piccolo Berto*. Per il critico infatti questo aspetto creerebbe una simmetria strutturale tra i due "tentativi di guarigione".

¹⁰² *Ivi*, p. 59.

3. Saba di fronte alla Prima Guerra mondiale

Dopo aver dimostrato un grande ardore interventista per l'impresa di Libia (e lo testimonia lo scritto *Soldati che vanno e soldati che tornano dalla guerra*)¹⁰³ le convinzioni interventiste di Saba maturano maggiormente attorno al 1914-15; collabora in quegli anni al «Popolo d'Italia» fondato da Benito Mussolini con quattro articoli a favore dell'entrata in guerra, pubblicati tra il 13 febbraio e il 9 marzo del '15.

Tra il 1914 e il 1915, durante la campagna per l'intervento dell'Italia contro l'Austria al fianco della Francia e degli altri alleati, Saba sentiva di vibrare all'unisono con il fervore della parte più vivace, più attiva, più giovane e più romantica del popolo italiano, quella che auspicava l'unione di Trento e Trieste all'Italia e scendeva nelle piazze per invocare l'entrata in guerra. «È stata l'unica volta in vita mia ch'io non mi sia sentito solo, ma tutt'uno con gli altri, con folle intere, e non so dire quale felicità ne abbia provata!», ricorda infatti Quarantotti Gambini citando le parole di Saba.¹⁰⁴

L'interventismo del Saba di quegli anni rientra probabilmente nella necessità sua di sentirsi appartenere ad una comunità, in questo caso quella degli intellettuali, gruppo dal quale si è sempre sentito escluso e dal quale manterrà più tardi con fierezza le distanze.¹⁰⁵

Non così negli anni che precedevano l'entrata in guerra dell'Italia: lui così difforme dalla generazione vociana e lacerbiana, fece parte di quel folto gruppo di intellettuali che spindevano per l'entrata in guerra. Infatti, le posizioni interventiste del vecchio gruppo redazionale dei vociani (di Papini su tutti) contro i neutralisti saranno sposate anche da Saba. Ma anche le più drastiche posizioni lacerbiane si ritrovano in Saba: si pensi in particolare all'idea che il rinnovamento politico, sociale, artistico ed etico dell'Italia passava attraverso l'esercizio della forza.¹⁰⁶ Inoltre, il pensiero di Saba nel 1915, e di alcuni dei primi testi scritti dopo lo scoppio del conflitto, non si discosta di molto da quello di un Papini che su «Lacerba» inneggiava al «caldo bagno di sangue» o di un Prezzolini che nell'agosto del

¹⁰³ L'articolo è pubblicato il 10 febbraio 1912 sulla «Voce trentina» e in seguito «dimenticato» (Umberto Carpi presentandolo parlerà di «rimozione ideologica» e di «vuoto di memoria funzionale» [Vd. CARPI (1976)]). Scritto a Roma nel 1911, Saba ricorda di quando sentì intonare il celebre canto di guerra *Addio, mia bella, addio* dalla folla che accompagnava verso la stazione ferroviaria i militi in partenza per la guerra, fatto che suscita in lui grande meraviglia. Così si pone Saba in questo testo nei confronti della guerra: «Che la bella Italia sia riuscita, dopo tanta remissività, a far la guerra alla Turchia, e contro l'interesse di tutti, è già cosa di sogno; non vi pare?» [*Prose*, p. 727].

¹⁰⁴ QUARANTOTTI GAMBINI (1984), p. 36.

¹⁰⁵ Vedasi a questo proposito il sonetto 10 dell'*Autobiografia*: «A Giovanni Papini, alla famiglia / che fu poi della "Voce", io appena o mai / non piacqui. Ero fra lor di un'altra spece». Negli anni precedenti alla guerra Saba aveva preso le distanze dal gruppo della «Voce» per questioni principalmente poetiche. Si pensi in particolare allo scritto del 1911 *Quello che resta da fare ai poeti*, inviato per la pubblicazione sulla rivista nel 1912 e rifiutato in seguito al veto posto dal triestino Scipio Slataper.

¹⁰⁶ BRICCHETTO (2012), p. 479.

1914 salutava il compimento di un nuovo mondo europeo dalle pagine della «Voce».¹⁰⁷ Fu poi tra coloro – insieme a nazionalisti, futuristi e vociani – a sostenere che la guerra potesse essere il principio di un rinnovamento morale, culturale e politico. L'interventismo di Saba si spiega anche – e di nuovo – con l'esaltazione della guerra in nome di un certo virilismo allora di moda in seguito all'influenza di un pensatore caro ai vociani, Otto Weininger, tradotto in italiano negli anni precedenti alla guerra.¹⁰⁸

Le posizioni di Saba assumono dunque in questi anni varie sfaccettature, avvicinandosi a quelle di varie correnti.¹⁰⁹ Oltre a quanto già evidenziato, si distinguono infatti le motivazioni ideologiche derivate dallo spirito patriottico di origine risorgimentale degli interventisti democratici e l'attenzione riposta verso la "questione adriatica" che fu movente degli interventisti liberali, che vedevano nella guerra la possibilità di risolvere favorevolmente le diatribe legate a Trieste e all'Istria.

Gli articoli del 1915 sono pieni di retorica e di luoghi comuni; la voce di Saba si impasta e la guerra viene sostenuta e necessitata; cade la grazia e l'eleganza che sembravano contraddistinguere la prosa sabiana, una caduta di stile che non sorprende visto il clima della Trieste dell'epoca, quando l'ideologia nazionalistica travolse anche gli ambienti culturali e politici meno inclini ad accettare un certo tipo di posizioni.¹¹⁰ Esordisce su «Il Popolo d'Italia» il 13 febbraio 1915 con un violento attacco al neutralista Giacomo Puccini; in questo articolo la guerra è innanzitutto vista come atto risolutore: «La guerra, assieme a molte altre questioni, risolverà anche delle questioni d'arte: farà un taglio netto fra quelli che sono vivi e quelli che sono i morti delle generazioni presenti in tutte le attività umane, dunque anche in quella artistica».¹¹¹ La Prima Guerra Mondiale è percepita come la «più grande guerra che abbia mai deciso del futuro e si può dire anche del passato (i cui valori ne usciranno mutati)».¹¹² Contiene poi un feroce attacco verso i neutralisti: «Non c'è, nel nostro caso, un uomo in Italia, del quale abbia avuto precedentemente un po' di stima, o lo abbia ritenuto almeno degno di discussione, che non sia per l'intervento; non ce n'è uno che io abbia distimato per il suo modo di pensare, di agire, di scrivere o di dipingere che

¹⁰⁷ ISNENGI (2014), p. 11.

¹⁰⁸ LUPERINI (2018), p. 38.

¹⁰⁹ Per una breve storia delle correnti del movimento interventista italiano si veda CANDELORO (1978), pp. 37-43.

¹¹⁰ LAVAGETTO (1989), p. 221.

¹¹¹ *Prose*, p. 807

¹¹² *Ivi*, p. 808.

non voglia la neutralità».¹¹³ Il secondo articolo, *Il Mediterraneo è un pretesto (Contro l'austriacantismo della Stampa)* appare in prima pagina del quotidiano il 21 febbraio 1915; qui Saba si schiera a favore della necessità della guerra «per avere Trento e Trieste e l'Adriatico fino là dove sulle sponde la popolazione è ancora in prevalenza italiana», e questo nonostante occorra, per raggiungere questo obiettivo «far la guerra, una guerra lunga, difficile ed estremamente sanguinosa».¹¹⁴ *Un buon sintono in un articolo del «Lokal Anzeiger»* è pubblicato il 27 febbraio come breve trafiletto nella rubrica *Note e notizie di guerra* in cui si legge un elogio dell'interventista, il quale ha «l'animo ardente d'amor patrio, pieno di ricordi gloriosi del Risorgimento e delle aspirazioni di completare l'unità nazionale».¹¹⁵ L'articolo *Quello che il governo vuole* esce il 9 marzo e si tratta di un'intervista telefonica non firmata, ma attribuita a Saba da Giordano Castellani;¹¹⁶ qui si esprime duramente contro il governo di Roma che ancora non aveva deciso, contrariamente ad altre nazioni, di difendere i propri interessi per il timore di nuocere agli interessi di altri.¹¹⁷

In Saba è viva durante la guerra una grande speranza di vedere un'Europa rinnovata dopo il conflitto¹¹⁸ e vive con grande entusiasmo lo scoppio delle ostilità: «Dica la verità, Fortuna, non le par di sognare? La conflagrazione europea!».¹¹⁹ Sempre ad Aldo Fortuna, il 25 agosto 1915 scrive: «questa guerra io pure l'ò desiderata come nessuna cosa al mondo»¹²⁰ in una lettera in cui si ritrova forse già un leggero ripensamento riguardo alle proprie convinzioni belliciste. Grande è comunque l'apprensione, durante la guerra, per le sorti di Trento e Trieste, tanto da ritornare a più riprese nelle sue lettere sulla questione irredenta. Dapprima con grande preoccupazione: «le dico la verità che le mie speranze per Tr.[ento] Tr. [ieste] sono quasi dileguate: la situazione non mi piace per nulla: noi assistiamo al tramonto dei popoli latini, al meriggio della potenza teutonica; e all'alba slava»;¹²¹ poi con grande gioia, quando all'ospedale militare di Milano apprende dello sbarco dei soldati italiani a Trieste: «La mia città è stata liberata [...] ebbi la prima notizia

¹¹³ *Ivi*, p. 807.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 813.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 815.

¹¹⁶ STARA (2001), p. 1339.

¹¹⁷ *Prose*, p. 819.

¹¹⁸ Cfr. *Lettere a Meriano*, p. 120.

¹¹⁹ *Lettere a Fortuna*, p. 102.

¹²⁰ *Lettere a Fortuna*, p. 107.

¹²¹ *Ivi*, p. 103.

che gli italiani erano sbarcati a Trieste da un piantone, mentre all'ospedale militare (dove mi trovo ancora) stavo giocando a tombola coi feriti. Ho fatto l'atto di alzarmi e di gridare, ma i soldati non trovarono che la notizia fosse tale da sospendere il gioco: e mi trovai costretto, prima di chiedere schiarimenti, a terminare la partita. Dopo poche ore il giornale della sera, me ne dava la conferma. Naturalmente ho pianto».¹²²

Negli ultimi anni della guerra Saba avrà modo di ricredersi delle proprie convinzioni interventiste e già a partire dagli scritti elaborati nel 1919 è percepibile un suo forte ripensamento; nel saggio intitolato *Un morto sul Podgora / Enrico Elia Saba*, ragionando sull'antimilitarismo e le particolari idee di nazionalismo di Enrico Elia, trova l'occasione per riflettere sulle proprie posizioni interventiste, cercando – nel nome di un ideale più alto – l'assoluzione per l'interventismo d'ante-guerra:¹²³ «Egli pensava, allora, ed io penso anche oggi dopo la pace di Versailles, che la libertà del mondo non potesse in quel momento essere salvata che per le armi dell'Intesa; dette la vita, che per lui non era un peso, per fare più grande e più libera la vita dell'uomo».¹²⁴ Più tardi, nel 1946, si esprimerà nuovamente riguardo l'interventismo, con toni che risentono del suo ripensamento: «l'interventismo italiano, come fu vissuto dalla migliore gioventù del tempo, ebbe qualcosa di irruente e di spontaneo. Scoppiò nei cuori come una melodia di Verdi. E, come una melodia di Verdi, non sopportò di essere condotto troppo in lungo».¹²⁵

4. Umberto Saba, poeta della Grande Guerra

Saba, lo si è visto, sente di non essere stato un poeta della Prima Guerra Mondiale: avrebbe voluto (e tenta di) scrivere una poesia diversa; e infatti quasi come un poeta popolare ricerca versi naturali attraverso citazioni del parlato, semplificando a tratti la sintassi verso una più naturale mimesi, spingendo la poesia verso la prosa accompagnando il proprio personaggio tra osterie, piazze, guarnigioni e caserme, e attraverso la scelta di un lessico pregno di espressioni militaresche, riflessi gergali e spezzoni dialettali. E stando alla dicotomia che lo stesso Saba ci presenta in *Di questo libro e di un altro mondo*, egli non fu certamente né un poeta che fece la guerra, né tantomeno un uomo di guerra che fece poesia; Saba fu un poeta che nella sua personalissima maniera di questo conflitto ci fornisce il

¹²² *Ivi*, p. 123.

¹²³ STARA (2001), p. 1345.

¹²⁴ *Prose*, p. 829.

¹²⁵ *Ivi*, p. 901.

ritratto degli umili, dei contadini, di coloro che la guerra non volevano farla, ma ne furono costretti. Quello che ci viene offerto è una protratta interrogazione che Saba propone a se stesso e all'Italia in guerra, capace di far emergere un ampio ventaglio di reazioni e di motivazioni, intrecciando stati d'animo e osservazioni ambientali; Saba si dimostra in queste poesie capace di documentare i sentimenti diffusi nell'esercito con una ricchezza di riferimenti e osservazioni che risultano essere più copiose di quelle di altri poeti della Grande Guerra, maggiormente interessati piuttosto a cogliere l'universale nel contingente.¹²⁶ Umberto Saba rientra invece nel quadro di quella letteratura che del tempo di guerra ha colto gli aspetti più umili, più veri e più umani; questo senza alcuna retorica eroica e mistica, scoprendo allo stesso tempo le radici e le innervature dell'individuo nella società; nelle sue poesie di guerra Saba ritrova l'eroismo negli umili, in quei contadini e operai che venivano strappati a forza dagli affetti familiari, dai campi e dal lavoro, quegli umili che a stento comprendevano i motivi ideologici della guerra e che guardavano agli interventisti e ai volontari come alla causa d'ogni loro male.¹²⁷ Quella di Saba è sì una guerra vista da lontano, dalle retrovie, ma osservata con un occhio particolarmente attento alla fisionomia morale e alle reazioni psicologiche delle truppe di cui era parte.¹²⁸

L'"essere con" – che è soggetto tipico della poesia di Piero Jahier ed esperienza eccezionale e inconsueta della letteratura italiana¹²⁹ – è per Saba un'esperienza negata, che pure riesce ad essere testimone¹³⁰ dell'esatta condizione psicologica del "fantaccino" italiano in guerra¹³¹ del «buon guerriero che la guerra abborre» (*Addio ai compagni*); a questo proposito va notato che in una serie pubblicata sulla «Riviera ligure» nel gennaio 1917 alcuni sottotitoli delle liriche (rimossi già nell'edizione del '21) portano l'attenzione verso l'interesse riposto sulla condizione psicologica dei soldati e all'intento ritrattistico di queste: *L'innocente (Psicologia di giovane operaio mobilitato)*, *Il soldato che va a Salonico (Psicologia di un giovane contadino mobilitato)*, *La felicità (Psicologia di un giovane operaio esonerato)*.

¹²⁶ SENARDI (2008¹), p. 47.

¹²⁷ MARCOVECCHIO (1960), pp. 61-3.

¹²⁸ SENARDI (2015), p. 125.

¹²⁹ CORTELLESA (2018), p. 233.

¹³⁰ Quello di Saba non è, in questo senso, un caso isolato. La guerra ebbe infatti altri testimoni che non la combatterono, ma che pure dedicarono delle opere letterarie al conflitto. Tra di loro si possono fare i nomi di Dino Campana e di Federico De Roberto. Inoltre una significativa parte della letteratura della Grande Guerra nasce non al fronte, ma a distanza dai luoghi in cui si combatte: dalla periferia della guerra (è il caso di Baldini), dalle retrovie e persino a centinaia di chilometri dal fronte, come per Palazzeschi e Tozzi.

¹³¹ MARCOVECCHIO (1960), p. 73.

Quella delle *Poesie scritte durante la guerra* è dunque a tutti gli effetti una poesia che ha al suo centro «l'analisi e la descrizione di se stesso e la rappresentazione dei personaggi e delle realtà esterne (urbane e naturali)»,¹³² che diventano pretesti di riflessioni e di passione, di piacere e di dolore. Sembrano a tratti versi sulla vita più che versi sulla guerra, in quanto la situazione vissuta dal poeta tra il '15 e il '18 non appare tanto diversa da quella sperimentata nel corso del proprio viaggio esistenziale, costellato di saluti e di addii, dominato da un complessivo senso di estraneità e di diversità;¹³³ ma abbondano i riferimenti alla realtà circostante (la partenza dei soldati, le lettere inviate dal fronte, la riflessione sulle guerre del passato e quelle del presente, ...).

Il compito della poesia, in Saba, è quello di accettarsi come oggetto, come campo di esplorazione. Ed è questo lo spazio in cui lavora il poeta, cercando di illuminare «le pieghe e i risvolti, gli angoli più segreti: ogni parola, ogni verso, ogni immagine deve muoversi come un occhio cauto e fosforescente alla ricerca di un mondo sommerso e che pian piano si lascia riconoscere e denominare».¹³⁴ E se la divisa militare è per Saba come un'«anello di Gige» che gli permette di vedere tutto «restando invisibile»¹³⁵, il poeta può attuare durante la guerra quel programma di poetica che individuava nelle *Poesie dell'adolescenza e giovanili*, così come espresso nella lirica *Meditazione*: «guardare ed ascoltare», questa è la forza di un poeta per il quale l'attenzione verso le cose è sentita come un obbligo morale, anche durante la guerra; e Saba è un poeta che, non avendo Trieste modelli letterari moderni, ha dovuto rivolgersi direttamente, senza mediazioni culturali o letterarie delle mode o correnti contemporanee, alla natura e al reale¹³⁶ e che ebbe in Trieste una palestra ideale per apprendere dal vero,¹³⁷ permettendo a Saba di avere come nessun'altra poesia del Novecento delle radici profondamente infisse nel terreno dal quale nasce: una condizione indispensabile alla nascita della sua poesia autentica.

¹³² FORTINI (1978), p. 50.

¹³³ CAPECCHI (2013), pp. 72-3.

¹³⁴ LAVAGETTO (1989), pp. 18-9.

¹³⁵ *Lettere a Meriano*, p. 118.

¹³⁶ GUAGNINI (2002), p. 955.

¹³⁷ Sono parole dello stesso Saba in un saggio dedicato a Enrico Elia nel 1919. Vd. *Prose*, p. 828: «Perché Trieste fu fra il 1890 e il 1913 la città più varia ed incompota; ma anche, fra le città italiane, una delle più ricche di passibilità educatrice per un giovane capace d'apprendere dal vero».

Quella delle *Poesie scritte durante la guerra* è la poesia di un diarista e di un narratore, fatta di veri personaggi nominati per nome e cognome, di luoghi determinati (tra cui alcuni toponimi);¹³⁸ una poesia che è sempre un documento di cronaca, gremita di concretezza e di particolari quotidiani;¹³⁹ un documento nel senso di sincera testimonianza della realtà storica, individuale e sociale della Prima Guerra Mondiale, lontana dai sentimenti immaginari e retorici che contraddistinguevano alcune narrazioni attorno alla guerra. L'intenzione di Saba è quella di dare al "diario" delle *Poesie scritte durante la guerra* la forma di una «autobiografia esemplare, ricca di moralità e risonanze sopraindividuali»,¹⁴⁰ superare la cronaca, puntando ad evidenziare quanto di rappresentativo c'è negli episodi da lui vissuti e nelle biografie dei suoi soldati.

Il perno intorno a cui gravita tutto è l'uomo, come specie e prima ancora come individuo.¹⁴¹ Lo dimostrano i tanti nomi propri che identificano nella loro singolarità uomini, donne, ragazzi e ragazze, deuteragonisti del *Canzoniere* e delle *Poesie scritte durante la guerra*: Guatelli, Mario, Leschiutta, Picco, Nino Tibaldi, Zaccaria, Lina, Enrico Elia; nomi comuni, nomi e cognomi di persone che si potevano incontrare facilmente per strada. Tra i nomi evocati nella raccolta figurano anche amici, come Giorgio Fano in *Tutto il mondo*, o riferimenti colti, che si limitano a Ugo Foscolo (in un titolo-dedica), al proverbiale Sancio Panza, citato in *Vita di guarnigione*, e al "Meistersinger" tedesco Hans Sachs in *Accompagnando un prigioniero*. Quando la "folta umanità" non viene menzionata attraverso un nome proprio, allo scopo provvedono i nomi di mestieri o il ruolo nell'esercito (o, più in generale, la posizione occupata durante questa guerra): ciabattino, agricoltore, panettiere, disoccupato (titolo di una delle "giapponesi"), mendico, nemico, prigioniero, mozzo, gazzettiere, trombettiere, piantone, sergente, Maggiore, oltre a più frequenti soldato, coscritto e sentinella. Spinto da un senso di "responsabilità di cronaca"¹⁴² Saba sottolinea sovente la provenienza geografica dei suoi personaggi (oltre naturalmente alla propria, con gli onnipresenti riferimenti a Trieste). L'intento è forse quello di marcare la partecipazione all'evento dell'Italia tutta, alla quale per la prima volta egli si sente di appartenere: «Nato a Lucca, così come l'ulivo, / come il fiasco del Chianti eri toscano» (*Addio ai compagni*);

¹³⁸ AFRIBO - SOLDANI (2012), p. 103.

¹³⁹ BECCARIA (1989), p. 36.

¹⁴⁰ GIRARDI (2001), p. 79.

¹⁴¹ GIRARDI (1987), p. 23.

¹⁴² GALAVOTTI (2014), p. 127.

«nato a Venezia e sul Po comandato» (*Sera d'autunno*); «soldati veneti» (*La cena*); «Vengo il giorno a Milano» da collegare ai dialettismi lombardi «podi minga», «la pedana d'un soldà» o il verbo «sgnaccare» (nella versione del '21) nella poesia *Nino*, come pure il meridionalismo dialettale «regazzine» de *L'invasore*, a suggerire la regione di provenienza del protagonista. In questo senso va segnalata la scelta di inserire nei testi altri elementi marcatamente estranei alla lingua letteraria italiana con lo scopo di rimarcare la polifonia di questa guerra: sono da aggiungere le espressioni tedesche «“Wie geht's Ihnen, Colleghi?”» (*Vita di guarnigione*) e «Draken» (*In treno*); il milanese «rocchettiere» e il latinismo comico e popolare «“Non Sursum Corda, ma sursum...spaghetti”» (*Il sigaraio della Taverna rossa*). Anche all'altezza delle *Poesie scritte durante la guerra* vale quanto Saba sentiva durante il periodo della leva salernitana, così come espresso in *Storia e cronistoria del Canzoniere*: «I soldati di Saba sono il popolo italiano, quale era a quel tempo, e quale, in profondità, è ancora, perché queste cose, se pure mutano, mutano assai lentamente. Saba [...] ne udì la voce e la fece sua».¹⁴³ È così per versi come «Mamma, quando / finirà questa vitta disperata» (*Nino*) in cui cita l'italiano popolare di Nino Tibaldi e, nella stessa poesia l'iniziale intenzione di scrivere l'ottavo verso della quinta strofa in modo da rilevare il fatto che il fratello Baldino balbettasse¹⁴⁴; o il verso conclusivo di *Zaccaria*: «Io sono / un quore che con quista molti quori» oppure ancora con il «È la cioccolatta» esclamato dal giovane operaio di *Dalla trincea alle officine caproni*. Ma ciò accade anche attraverso la citazione di alcune delle canzoni che Saba sentiva cantare dai suoi commilitoni, come «Passeggiando in un giardino, / ino, / un grazioso soldatino...» (*I Piantoni*) o la celebre canzone *Addio padre e madre addio* intonata dai camerati: «Fermati, Austria, ch'io sto per morire / [...] / I miei compagni li vedo fuggire» (*Zaccaria*).

E che «Saba è un artista concreto» la cui poesia «si lega volentieri a luoghi e a date»,¹⁴⁵ ce ne dà effettivamente conferma nelle *Poesie scritte durante la guerra*, dove vengono con cura segnalati i luoghi geografici in cui lui e i suoi soldati prendono servizio, oppure i luoghi delle battaglie di cui viene a conoscenza: Casalmaggiore, Ala, Redipuglia, Doberdò, monte Sabotino, Podgora, Caporetto, Carso, Col di Lana, ma anche i titoli delle liriche *Milano 1917* ed *Estate 1918* che ci permettono di identificare il momento che ha funto da ispirazione per queste liriche.

¹⁴³ *Prose*, p. 137.

¹⁴⁴ Cfr. *Lettere a Meriano*, p. 129: «“È in A-a-austria, in t-t-t-trincea” gli rispondeva (m'interessa di rilevare che Baldino tartaglia)».

¹⁴⁵ *Prose*, p. 133.

Ma ecco dunque che, detto ciò, risulta ancora più ambiguo il disegno critico pensato da Saba da dedicare alla prefazione per la *Buffa* di Camber Barni, in quanto parrebbe scritto per lo stesso Saba: «ogni italiano che sia, durante l'altra guerra, vissuto fra i soldati italiani, li ritroverà nelle *Istantanee della Buffa*; sono ricche di locuzioni dialettali (anche di parolacce) incastrate nel verso per intima necessità espressiva, non per ricerca o amore dell'effetto; si vede il Barni nei rapporti quotidiani coi suoi sottoposti; in trincea o a riposo; alcuni dei quali sono autentici ignoti eroi, altri invece hanno grande paura, e, senza falsa vergogna, confessano di averla; sono stanchi di una guerra alla grande maggioranza dei combattenti incomprensibile». ¹⁴⁶ Aggiunge inoltre, sempre in *Di questo libro e di un altro mondo*, che le *Istantanee della Buffa* pitturano i «soldati che fecero la guerra non per elezione, ma perché costretti, e che la guerra odiavano». ¹⁴⁷ Tutto ciò lo ritroviamo in Saba: espressioni dialettali, italiano popolare, ritratti di soldati, degli umili, di lavoratori e contadini obbligati a fare la guerra.

Con i suoi riferimenti a casi familiari e sentimentali nel racconto di un romanzo privato e "micro sociale" ¹⁴⁸ gli avvenimenti sovraindividuali (come in questo caso, la Grande Guerra) sembrano a tratti restare sullo sfondo, interpretati come «prove o generiche calamità»; ¹⁴⁹ la guerra è infatti spesso lontana, in quanto Saba si propone come un lirico che racconta attuandosi nel liricizzare la sua partecipazione, vicina e lontana insieme, alle vicende degli uomini e delle cose. I suoi, infatti, sembrano a tratti componimenti più sulla vita di tutti i giorni, che poesie dedicate alla guerra; e appunto non mancano costanti riferimenti alla realtà circostante. Ma il conflitto è lontano dai suoi versi anche perché le verità della guerra erano luoghi comuni (e quando racconta di fatti banali come la partenza dei soldati, le lettere inviate dal fronte, si tratta pur sempre di fatti *della guerra e nella guerra*), fatti della vita di tutti i giorni, anziché quelle rivelazioni inedite che ci si attendeva dalla magia del campo di battaglia; ¹⁵⁰ uno dei motivi cardine della raccolta è infatti quello della noia, sentimento che avvolse Saba in molte occasioni durante quel periodo, come confidato a Meriano: «Io qui corro un grave pericolo, quello di morire dalla noia». ¹⁵¹

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 919.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 928.

¹⁴⁸ Nel senso di un tempo cronologico e biografico come definito da Fortini in FORTINI (2003), p. 559.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ Cfr. LEED (1989), p. 127.

¹⁵¹ *Lettere a Meriano*, p. 120.

Quanto al tentativo di inserimento nella comunità eletta maschile degli uomini d'armi le *Poesie scritte durante la guerra* vibrano a tratti di un'appartenenza che sembra essere confermata; quello della comunione è però uno stato d'animo per lo più occasionale (e ne sono conferma le lettere) o forse addirittura censurato.¹⁵² A Saba sembra premere piuttosto di tematizzare l'intima necessità d'integrazione del poeta soldato; si dimostra dunque un poeta concentrato nel suo egocentrismo, sulla sua privata sofferenza, che spesso prende il sopravvento sul dolore e sulla morte del prossimo lontano dal suo punto di osservazione.¹⁵³ In particolare dopo Caporetto la guerra viene ridimensionata e passa in secondo piano rispetto all'imperturbabilità della vita e della solitudine del poeta.¹⁵⁴ Scriverà a Meriano, il 25 maggio del 1918: «la vita nel mio studiolo mi è certamente più penosa che non sia mai stata ai nostri fanti sul Carso».¹⁵⁵ E anche la vittoria del '18 gli sembra poca cosa di fronte alle inguaribili tempeste dell'anima, come dimostra la poesia *Congedo*, lirica conclusiva del fallito progetto del *Canzoniere* 1919 e tra le più interessanti esclusioni dalle successive fasi del *Canzoniere*, nella quale Saba riconosce la propria estraneità alla guerra in quanto ancora non c'è possibilità di pace per i suoi dolori:

Dalla pace gli annunci benedetti
si vedon fuor della trincea gli elmetti
uscir – quanti! – dal suolo;
volare nelle retrovie i berretti:
e meco in guerra rimaner io solo.

La guerra è per Saba, come lo fu anche per Rebora, un'esperienza che non si conclude con la firma dei trattati di pace del 1918 e continua ad essere una guerra esistenziale. La fine del conflitto non può portare alla pace interiore: la Prima Guerra mondiale non fu per Saba terreno dove ottenere la rivelazione sul mistero del dolore umano. Saba dovrà attendere gli anni della psicanalisi per ricercare nuove risposte in questo senso; ed è ciò che Rebora farà seguendo la via della conversione.

¹⁵² SENARDI (2008¹), p. 60.

¹⁵³ FORTINI (2003), p. 53.

¹⁵⁴ CASTELLANI (1981), p. XXXIX.

¹⁵⁵ *Lettere a Meriano*, p. 135.

5. Nota sullo stile e sul lessico delle *Poesie scritte durante la guerra*

Le *Poesie scritte durante la guerra*, come già la *Serena disperazione*, rappresentano un momento di passaggio, di ricerca e anche di incertezza creativa; l'ampiezza dello spettro di forme metriche può essere interpretato da un lato come una presa di distanza dai *Versi militari*, dall'altro sono segno della ricerca di una forma nuova. Nove poesie su ventiquattro sono sonetti (sedici ampliando il corpus a tutte le poesie scritte durante la Grande Guerra e considerando i tre sonetti usati come strofe in *Zaccaria*); quattro componimenti sono in strofe varie di endecasillabi, settenari e quinari (*Sveglia, Addio ai compagni, I Piontoni*); tre sono in terzine di endecasillabi (una forma frequente anche nella *Serena disperazione*); *Partendo per la zona di guerra* è in quartine di endecasillabi e settenari; *Nino* è formata da sei strofe di undici versi variamente rimate con rime alternate e bacciate (XYX ZZ Y ZZ YX); *Il mozzo* è un componimento di quattordici versi formati da sette distici a rima baciata; *Tutto il mondo* si compone di quindici pentastici numerati di quattro endecasillabi e un settenario a schema AAbAB; *L'egoista* sono quindici versi endecasillabi rimati AXABB con X identica in ognuna delle tre strofe, uno schema molto vicino alla maniera delle "giapponesi".

I ventisette sonetti dei *Versi militari* furono per Saba grande terreno di sperimentazione per quanto riguarda gli schemi rimici, senza mai mettere in discussione la partizione tradizionale né l'uso di un endecasillabo regolare. Questo si manifesta in due tratti fondamentali: la moltiplicazione delle rime nella fronte e la predilezione per delle rime bacciate nella sirma.¹⁵⁶ La sperimentazione sulla misura del sonetto avrà terreno fertile anche durante il conflitto, momento in cui come si è visto Saba si rivolge spesso a questa forma metrica; la fronte costruita su tre rime si ritrova in maniera molto frequente quindi anche nelle *Poesie scritte durante la guerra* nei sonetti *I soldati che hanno preso Gorizia* e nella seconda "strofa" di *Zaccaria* (ABBC CBBA DED DED) e in *Dove al mondo m'ha messo* e *Il coltello* (ABBC CBBA DED EFF) dove troviamo anche la rima baciata nella sirma; ma anche nel terzo sonetto di *Zaccaria* (ABBC CBBA DEF FED), in *Dalla trincea alle Officine Caproni* (ABBC CBBA DED FEF) e in *L'invasore* (ABBC CBBC DEF FED). La fronte a quattro rime, abbastanza frequente nei *Versi militari* ha una sola occorrenza nella raccolta di guerra, nella lirica *Estate 1918* (ABBC CBBB EFE EFE). Tra gli schemi più tradizionali ritroviamo ABBA ABBA CDC DCD (*L'innocente*), ABBA ABBA CDC CDC (*Due ombre*) e ABBA ABBA CDE

¹⁵⁶ MAGRO-SOLDANI (2017), p. 185.

EDC (il primo sonetto/strofa di *Zaccaria*). Presenta una fronte, una prima terzina tradizionali e una seconda terzina rima baciata la poesia *Ancora Nino* (ABBA ABBA CDC DEE). La lirica dedicata *A Ugo Foscolo* presenta uno schema ABAB ABAB CDC EDE che riprende quello del sonetto foscoliano *All'amata*.

L'ampio ricorso al sonetto in questo periodo è certamente da leggere in direzione di quanto riscontrato da Girardi, ovvero di quel retroterra metrico che rimane «tardo-ottocentesco o tardo-romantico, culturalmente anteriore alle inquietudini tecniche di molti lirici coevi».¹⁵⁷ Anche perché ampiamente utilizzato in precedenza, non si tratta certamente di un ritorno a forme letterariamente restaurative alla ricerca di un modo per esorcizzare la modernità traumatica come successo ad altri poeti durante la guerra.¹⁵⁸ Inoltre, il fatto di non aver conosciuto direttamente il fronte permise a Saba di rimanere al di qua della frattura anche stilistica di chi voleva restituire sulla pagina gli shock sensoriali dell'esposizione al pericolo in zona di guerra.

Nelle *Poesie scritte durante la guerra* si trova un grande impasto di lingua parlata e lingua letteraria;¹⁵⁹ le cadenze anticheggianti stridono qui, più che altrove, proprio per l'ampiezza del registro lessicale, che raggiunge probabilmente l'escursione più ampia di tutto il *Canzoniere* 1921. Accoglie il discorso diretto fino ai limiti di una caricata mimesi del registro popolare, dell'italiano popolare scritto e del dialetto:¹⁶⁰ «Io sono / un cuore che con quista molti quori» (*Zaccaria*); «Mamma, quando / finirà questa vitta disperatta?» e «podi minga» (*Nino*). L'ampia presenza del discorso diretto amplifica ciò che di frequente avviene nelle *Poesie scritte durante la guerra*, ovvero la presenza di un fraseggiare franto, ricco di pause, incisi, parentetiche e di accostamenti paratattici.

L'italiano di Saba è uno strumento di straordinaria precisione;¹⁶¹ normale dunque che abbondino termini provenienti dal vocabolario quotidiano del lessico militare: picchetto, Maggiore, ranghi, camerata, cannone, baionetta, sentinella, ufficiale, cannonate, borghesi, guarnigione, bersagliere, trincea (e la sua versione anticheggiante trincera), fucile, compagnia, zaino, fantaccini, garretta, coscritto, cappella, reggimenti, licenza, rancio, bombe, l'Avanti, piantone, sergente, Alpino; le parole colloquiali e d'uso comune, tra cui molte

¹⁵⁷ GIRARDI (1987), p. 9.

¹⁵⁸ Cfr. CORTELLESA (2018), pp. 41-2.

¹⁵⁹ MARCOVECCHIO (1960), p. 57.

¹⁶⁰ COLETTI (2000), p. 443.

¹⁶¹ LAVAGETTO (1989), p. 76.

inerenti al campo semantico del cibo: lumino, scolaro, pagnotta, cucine, ragù, fiasco del Chianti, serva, beghe, barba, osteria, belle ragazze, inchiostro, panettiere, deschetto, ciabattino, frizzi, babbo, guancia, cane, foglio protocollo, insalata, vino rosso, bottiglia, toscano (“sigaro”), pollaio, pesce, occhiali, vacca, operaio, spaghetti (considerando anche *Il sigaraio della Taverna rossa*); si possono aggiungere anche i termini dispfemici e blasfemici come «carogna» e «o porco dio».¹⁶²

Gli arcaismi e gli aulicismi di Saba – che sono «collaudati e protratti in una lunga tradizione lirica»,¹⁶³ un lessico familiare che è parte di una memoria collettiva, una letterarietà a «basso coefficiente»¹⁶⁴ che facilmente si mescola con la lingua di tutti e di tutti i giorni – restano al di sopra alla media di utilizzo di qualsiasi altro poeta coevo, supportati inoltre, come si è visto da sistemi metrici che non mettono in questione le regole metriche tradizionali.¹⁶⁵ I tratti aulico-arcaici sono riscontrabili principalmente nella tendenza al tronciamento, come in *cuor, sol, pensier, pur, ecc.*; *ei in luogo di egli*; le forme verbali *seggo e veggo*; la forma monottongata «moro» che risente forse di un’ascendenza dialettale, dato che il verso in cui compare in *Il soldato che va a Salonicco* riporta il pensiero di un soldato. Sono questi comunque tratti fonomorfologici debolmente arcaici e aulici, in quanto molto comuni nella poesia tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento.¹⁶⁶ Un repertorio al quale Saba attinge anche nelle sue scelte lessicali, tra cui rileviamo un frequente ricorso all’uso nobilitante di *iuncturae* aggettivo-nome di taglio letterario. Si dà qui di seguito un campione degli arcaismi lessicali: *chiassuolo, istrada, istessa, arride, virginea gota, aspre forre, stanca vecchiezza, lacrimosa, vampa, in arme, mendico, virginea virgineo rossore, fanciulletto, aspra querela, fremiti d’oro, città natia, fulgente aurora, sanguinoso e strano, discerno, m’infamo, inoperoso, dolcezze indicibili, angoscia affannosa, vani ingombri della tristezza, paese natio, al suol prostrato, veleggiar, sanguineo, fraterno pianto, luccerna, acute pene, nepente, strugge, conquidono.*

Quanto alla sintassi, nelle *Poesie scritte durante la guerra* Saba fa costante ricorso a inversioni e iberbati, cadenze anticheggianti riscoperte insieme ai testi dell’adolescenza – che, come si è visto, proprio durante la guerra rielabora e spedisce a Meriano per la pubblicazione

¹⁶² Sul lessico delle *Poesie scritte durante la guerra* cfr. GALAVOTTI (2014), pp. 135-6.

¹⁶³ BECCARIA (1989), p. 46.

¹⁶⁴ AFRIBO-SOLDANI (2012), p. 103.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 102.

¹⁶⁶ GIRARDI (1987), pp. 10-1.

sulla «Brigata» – che qui più che altrove stridono proprio per l'ampiezza del registro lessicale.¹⁶⁷ Altro tratto saliente della sintassi del Saba delle poesie di guerra è l'anticipazione nell'interverso dell'oggetto rispetto al verbo che si presenta con le medesime caratteristiche dell'anastrofe, facendo così serie con i tratti sottolineati in precedenza quale segnale di appartenenza e genericamente di poeticità in un contesto linguistico notevolmente parificato all'uso comune del lessico.¹⁶⁸

¹⁶⁷ A titolo di esempio si citano alcuni dei casi più evidenti di inversioni e iperbati: «del Carso dentro l'aspre forre», *Addio ai compagni*, v. 18; «e alzava contro te l'esile mano», *Ibid.*, v. 56; «pe' vicini / di branda eri di risa e frizzi oggetto», *Nino*, vv. 14-15; «O gli occhi grandi che su me hai levato!», *L'innocente*, v. 12; «quasi un'ira mettendo in quell'amore», *I soldati che hanno preso Gorizia*, v. 3; «Dove il rombo non giunge del cannone», *I piantoni*, v. 1; «Forse nulla che amai vivo è laggiù», *Primavera 1917*, v. 9; «Pena alcuna ha da questo il viver mio», *Tutto il mondo*, v. 12; «da dolcezze indicibili cullata?», *Dormiveglia*, v. 6; «tutta un'aria per me di nostalgia», *La cena*, v. 4; «D'ecclse case in sui frontoni», *A Ugo Foscolo*, v. 9; «del sonno a un tratto mi svegliai piangente», *Due ombre*, v. 14; «poco ai campi lo vide il paesello», *Zaccaria*, v. 10; «fanno ai rapidi oblii te riverente», *Il vino*, v. 16; «pur se i corpi e i pensier strugge la guerra», *L'egoista*, v. 7 (cfr. GALAVOTTI 2014 p. 135 e ID. 2015 p. 248).

¹⁶⁸ È il caso di, ad esempio: *Vita di guarnigione*, vv. 43-44: «l'istessa brama / discopre»; *Zaccaria*, vv. 3-4: «i danni / ristorava dei morbi una capretta»; *Ibid.*, vv. 12-13: «il tempo gaio / della pace ricorda» BOZZOLA (2014), p. 367.

COMMENTO ALLE *POESIE SCRITTE DURANTE LA GUERRA*

Per il testo delle poesie incluse da Saba nel *Canzoniere* del 1945 (la definitiva sistemazione delle *Poesie scritte durante la guerra* e de *L'egoista* in *Tre poesie fuori luogo*) si fa riferimento all'edizione di *Tutte le poesie* curata da Arrigo Stara per Mondadori nel 1988. Per i componimenti rifiutati dal poeta dopo il 1921 si è fatto riferimento all'edizione critica del *Canzoniere 1921* curata da Giordano Castellani nel 1981. Per quanto riguarda le liriche ammesse da Saba nel *Canzoniere* definitivo, nelle note di commento si darà notizia delle varianti più significative rispetto all'edizione del 1921. Nello svolgere l'attività di commento si è cercato di dedicare le note allegate alle poesie a riflessioni puntuali sul testo. Al cappello introduttivo sono invece riservate considerazioni di carattere più generale.

Si è deciso, a conclusione del commento, di dedicare dello spazio sotto forma di «Appendice» alla lirica *In treno*, mai stampata in volume dal poeta, che si è scelta come rappresentativa della fortuna critica del Saba poeta di guerra negli anni del conflitto.

1. Poesie ammesse nel *Canzoniere* definitivo

La stazione

Presente in tutti i *Canzonieri* sin dal 1919, acquista statuto incipitario nel 1945. Viene spedita il 17 giugno 1917 a Giuseppe Carlo Paratico e pubblicata nella «Riviera Ligure» dell'agosto-settembre seguente. Si tratta di una poesia che, come suggerisce Carlo Muscetta, comunica con alta umanità l'orrore verso la guerra provato da Saba (MUSCETTA 1969, p. XLV), ma più in generale del milite italiano che parte per la guerra e ha di fronte a sé la paura di affrontare l'ignoto. Il componimento narra infatti di una situazione tipicamente militaresca, che ha toccato molti soldati richiamati alle armi: parenti, amici e fidanzate accompagnano i militi alla stazione e a notte piena ci si saluta in lacrime. Il poeta sembra quasi rivolgersi ad un interlocutore ("tu" «ricordi», «il tuo cuore»), uno dei tanti interlocutori generici e "nascosti" della poesia di Saba. Il cuore agghiacciato è quello di chi parte, ma anche di chi resta e vede partire verso il fronte un proprio caro; ma è anche quello del poeta, che escluso dalla sorte comune di combattere in trincea, osserva i propri commilitoni salire su una tradotta e partire.

Si tratta di una poesia breve riconducibile alla maniera degli *haiku* o i *tanka* dell'*Intermezzo quasi giapponese*, pur avendo questa un verso in più rispetto alle liriche "giapponesi" di Saba, che si presentano per lo più composte da quattro o cinque versi. Insieme a *Milano 1917* e *Partenza d'aeroplani* compone un gruppo di «movimenti impressionistici» (PORTINARI 1967, p. 87) salvati nel *Canzoniere* definitivo e definito da Saba «vago presagio di quello che un giorno saranno *Parole* ed *Ultime cose*» (*Prose*, p. 175).

Componimento composto da sei versi, tutti endecasillabi tranne il v. 5 che è un trisillabo, isolato quasi come una "parola verso" per la grande forza evocativa in riferimento ai fatti della guerra. Non particolarmente complicata la sintassi; si nota infatti un'unica inversione («di mal frenati pianti»). Ad esclusione del primo, rimano tutti gli altri versi del componimento (schema XABBaB); impianto rimico che è arricchito da alcuni altri rimandi per assonanza e consonanza (*notte: tradotta: trombetta*) e la ripetizione del sintagma «il tuo cuore» nell'ultimo verso.

La stazione ricordi, a notte, piena
d'ultimi adii, di mal frenati pianti,
che la tradotta in partenza affollava?
Una trombetta giù in fondo suonava
l'avanti;
ed il tuo cuore, il tuo cuore agghiacciava.

4

3. *tradotta*: la tradotta militare è un convoglio ferroviario riservato al trasporto di militari in tempo di guerra (GDLI, vol. XXI, p. 119).

5. *l'avanti*: nel *Canzoniere* del 1921 è scritto con la maiuscola: l'interiezione è sostantivata e indica il segnale di partenza. Annota infatti Castellani (CASTELLANI 1981, p. 511) che nel linguaggio militare "avanti!" è la prima parte del comando per mettere in movimento un reparto. Vd. anche *Il trombettiere della territoriale*, v. 1: «O trombettiere che suoni l'Avanti».

Accompagnando un prigioniero

Poesia dall'ambientazione cittadina, ricca di particolari concretamente realistici. Viene scritta quando Saba è di stanza a Casalmaggiore quale soldato di guardia e interprete dei prigionieri austriaci, come ci informa una lettera inviata ad Aldo Fortuna il 25 agosto 1915 da Casalmaggiore: «io sono stato mandato a Casalmaggiore, dove custodisco ed elenco e qualche volta interpreto i soldati austriaci, che i tuoi prodi compagni hanno fatto prigionieri nel carso. Sto colla baionetta in canna tra gli austr.[iaci] da una parte e gli'italiani dall'altra: fanno i medesimi giochi e cantano all'incirca le stesse canzoni, su motivi molto simili» (*Lettere a Fortuna*, p.107). Un asterisco posto accanto al titolo dall'autore nel manoscritto del 1915 richiama una nota posta in calce: «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» (*Canzoniere 1921*, p. 318). Il componimento riporta vari riferimenti alla quotidianità e all'ambientazione cittadina: la piazza, il forno, il caffè; oltre a Saba e il prigioniero austriaco, la poesia è ricca di molti altri personaggi che animano la scena: i ragazzi che giocano, l'ozioso che esce dal caffè, il panettiere indaffarato nella sua bottega, il mendicante che suona nella piazza. Tutto ha il sapore malinconico di una stampa antica, ma sullo sfondo c'è la guerra che ha sconvolto la realtà. In questa poesia Saba rivela la dimensione della sua umanità, nella compassione per un soldato – prima definito un nemico, poi un «buon ciabattino» – che è ai suoi occhi un consimile, offeso dalla guerra e dalla vita, che condivide con il poeta lo stesso destino, compagno della sua sorte tormentata; qualsiasi sia la provenienza, qualsiasi sia la divisa portata, qualsiasi sia il ruolo o il mestiere, tutti gli uomini sono «foglie nel turbine prese», in questa guerra come nella vita. Il sentimento di cameratismo di Saba è talmente forte da coinvolgere anche la figura di un nemico, l'unica descritta nell'intera raccolta; un nemico di cui Saba è custode e compagno, anche lui, come altre figure rappresentate nelle *Poesie scritte durante la guerra*, un “umile” preso, senza volerlo, nel turbine della guerra; conflitto che, come tutte le guerre, è per Saba una guerra civile tra fratelli nemici. Impossibile provare dell'odio per Saba nei confronti dell'austriaco (diverso è, naturalmente, il forte desiderio che egli prova riguardo alla sconfitta bellica, per i motivi legati al destino di Trieste di cui si è parlato in precedenza; cfr. *Lettere a Meriano*, p. 125: «Quando penso agli austriaci sento il desiderio che Cadorna li sconfigga, né più né meno»); sente la vicinanza umana dell'altro popolo in armi e fraternizza e solidarizza col

nemico, arrivando addirittura a identificarsi con lui (si veda la nota al verso 13), un impulso che è tra le manifestazioni più alte della “guerra-comunione” (cfr. CORTELLESA 2018, pp. 248-9, e anche uno dei testi più emblematici inserito da Cortellessa in questa categoria, *Perché non t’uccisi* di Fausto Maria Martini del 1917, vv. 40-5: «della sorte // eguale, trascinato dal fluire / d’un’istessa onda fino nell’estrema / avventura... Non fu dunque per tema, / s’io non t’uccisi: fu per non morire! // Per non morire in te: m’eri gemello». Andrea Cortellessa non inserisce il testo sabiano nel capitolo dedicato a questo tema della sua antologia). È questo un altro motivo di scarto da una generazione che, come Papini, credeva che «il vero interesse, in caso di guerra, è d’avere un sentimento forte e questo non può essere, secondo noi, che l’odio contro lo spirito e il popolo tedesco» (SCALIA 1976, p. 378).

La poesia non viene pubblicata da Meriano sulla «Brigata» nonostante le insistenze di Saba («ò tanta simpatia per quel sonetto, che è la mia poesia più limpida!» *Lettere a Meriano*, p. 128) e nonostante, secondo Marcovecchio, sia superiore ad altre liriche «per limpidezza di immagini e freschezza, e mosca vivacità, e concisione» (MARCOVECCHIO 1960, p. 84). Anche Saba valutava molto positivamente questa poesia; così scrive a Fortuna il 10 febbraio 1916: «Dici che mi sono accorto appena ora che i soldati sono impagabili: come puoi esprimerti a questo modo, tu che mi conosci da tanti anni? Anche mi dispiace, non per me ma per te, che trovi una poesia leggerina quella sul prigioniero austriaco. Ti sbagli, caro Fortuna. Ogni parola in quel sonetto è una pietra, che il tempo non potrà demolire, tutto in lui è antico e pieno al tempo stesso del nostro tempo. Rileggiti quei quattordici versi mettendoti a cinquanta, a cent’anni di distanza, immagina un altro Fortuna che ne parli con un altro Saba nell’anno 2000, come noi si parlava al Caffè Medica dei sonetti per es. del Foscolo, e, se non ài smarrito il senso dell’arte, riconosci con me il tuo errore» (*Lettere a Fortuna*, p. 112).

Sonetto ABBA ABBA CDC EDE.

La piazza del paese a mezzo il giorno come una stampa, pur nuova, d’antico; io che cammino di scorta a un nemico, e i ragazzi, si sa, dietro ed intorno.	4
Dal caffè l’ozioso, esce dal forno il panettiere, tra la piazza e il vico lascia il suono, la man ritrae, il mendico. Così all’andata, così nel ritorno.	8
Mi fa il saluto, io glielo rendo; e vedo che gli occhi pone al deschetto e il pensiero, su cui, come Hans Sachs, non canta, io credo.	11
vestito è un anno, armato a tanta offesa,	

2. *come...d'antico*: Castellani (cfr. CASTELLANI 1981, p. 509) riporta in nota un possibile riferimento ai *Colloqui* di GOZZANO: «belli e felici come in una stampa / del tuo romanzo» (*Paolo e Virginia*, v. 72). In GOZZANO si veda anche, sempre nei *Colloqui*: «ch'è la tristezza d'una stampa antica...» (*Torino*, v. 24) e «Come una stampa antica bavarese» (*Ivi*, v. 31).

6. *vico*: vicolo, via.

10. *deschetto*: tavolo da lavoro. Una nota, inserita da Saba per questo termine nel *Canzoniere* del 1921, indica al lettore che «il prigioniero, di professione calzolaio, era stato da me accompagnato al paese per comperarsi gli arnesi del suo mestiere».

11. *Hans Sachs*: Hans Sachs: norimberghese di nascita (1494-1576), calzolaio di grande fama «e in più poeta» (MITTNER 1977, p. 672); dal latino e dall'ortografia tedesca zoppicante, riflette nelle sue opere direttamente di esperienze personali. Il giovane Goethe ne ammirava il «realismo didattico» e la spontaneità delle rime (*Ivi*, p. 673). Come già notato da Castellani è uno dei protagonisti dei *Maestri cantori di Norimberga* di Richard Wagner. Nell'opera è accusato da Sixtus Beckmesser di cecità di pensiero («io lo accuso soltanto di "pensiero cieco"»). Cfr. WAGNER, 1922, p. 93). Beckmesser e Sachs sono ricordati anche da Otto Weininger in un passaggio di *Sesso e carattere* – che come sappiamo Saba legge prima della guerra – in un capitolo dedicato allo spirito e la memoria: «Del legame tra doti intellettuali e memoria, così spesso misconosciuto e negato perché non lo si cercava dove lo si sarebbe trovato, cioè nel rievocare la propria vita, deriva un altro fatto. Un poeta che abbia dovuto scrivere le sue cose senza intenzione, senza bisogno di riflettere, senza dover ricercare apposta un certo stato d'animo; un musicista che sia stato colto dal momento del comporre in modo da dover creare contro la sua volontà, senza potersi difendere, persino quando avrebbe preferito la quiete e il sonno: un tal uomo porterà in mente per tutta la vita ciò che è nato in quelle ore, ogni minimo dettaglio di ciò che è stato fatto. Un compositore che non sappia a memoria uno solo dei suoi *Lieder* né un tempo di una sua sinfonia, un poeta che non ricordi nessuna delle sue poesie – senza averle prima «mandate bene a memoria», come Sixtus Beckmesser si immagina di Hans Sachs – non ha creato, e se ne può star certi, nulla di veramente significativo» (WEININGER 1992¹, p. 153). Il riferimento ha forse lo scopo di sottolineare l'umiltà del prigioniero e di mettere in risalto la serietà con cui torna al lavoro al quale ha dedicato la sua vita civile; non un personaggio da melodramma, non un poeta, ma un umile uomo, persona buona e vera.

12. *vestito...offesa*: il testo inviato a Meriano l'11 ottobre del 1915 (cfr. *Lettere a Meriano*, pp. 121-2) riporta la variante «vestito è un giorno»; la poesia, che riporta in calce la data «agosto 1915», è inviata ad Aldo Fortuna nel febbraio 1916 (cfr. *Lettere a Fortuna*, pp. 111-2) con la variante «vestito è un anno», poi riportata a testo da Saba; il verso, nella sua correzione, potrebbe indicare quindi che è già passato un anno dall'inizio della guerra (che inizia però nel maggio del 1915); un'altra possibile interpretazione è che la poesia sia stata scritta nel gennaio del '16, all'inizio di un anno segnato ancora dalle offese della guerra.

13. *vecchio buon ciabattino*: Saba stesso si rappresenta, in una poesia della *Serena disperazione*, come un ciabattino: «Sapessi almeno scriver dei bei versi, / [...] / io sono...io sono appena un ciabattino». L'identificazione è anche anagrafica: pure Saba sente di essere giunto alla Prima Guerra Mondiale ormai «vecchio». Vd. *La sveglia*: «a chi parte già vecchio per la guerra»; *Addio ai compagni*: «sì, lo confesso, nel mio vecchio cuore, / uso ad ogni saluto». Ma già all'altezza dei *Versi militari* «gli altri soldati gli sembrano, in suo confronto, fanciulli» (*Prose*, p. 137), relegando sé stesso per contrasto in una metaforica vecchiezza che il

poeta sembrava essere prenatale. Tra i *Versi militari* si veda anche *Dopo il silenzio*, v. 8: «Io sono vecchio, paurosamente».

14. *foglia*: l'immagine della foglia è tipicamente poetica e rappresenta la fragilità, la precarietà e la caducità della condizione umana. Celebri in tempo di guerra le brevi liriche dell'*Allegria* di Giuseppe Ungaretti *Dolina notturna* («Questo nomade / adunco / morbido di neve / si lascia / come una foglia / accartocciata») e in particolare *Soldati* («Si sta come / d'autunno / sugli alberi / le foglie») in cui la precarietà umana è ritratta nella fragilità del tempo di guerra. Cfr. anche Clemente Rebora «se come foglia in turbin si mulina» (*Frammenti lirici*, XLVII, v. 54); *turbine*: metafora per indicare la guerra.

Nino

Sola superstite nel *Canzoniere* definitivo della *Parentesi militare* inviata a Francesco Meriano per «La Brigata» del giugno 1916. Scritta nella primavera del 1916 (vd. v. 56), se ne ha una prima notizia in una lettera inviata a Francesco Meriano il 14 aprile 1916, quando Saba gli domanda di pubblicare, in luogo di quelle inviate precedentemente, unicamente *Nino*, la migliore e la più attuale delle sue poesie di guerra: «delle poesie della parentesi mi interessa solo che tu pubblichi *Nino*, la migliore e la più attuale: lo stato d'animo delle precedenti è già superato, ciò non toglie nulla, si capisce alla poesia in sé, ma preferisco per diversi motivi la pubblicazione di *Nino*» (*Lettere a Meriano*, p. 126). Saba ha grande considerazione di questa poesia, tanto che il 21 maggio 1916 scrive ancora a Meriano: «I capisaldi di tutte le mie poesie sono: *A mia moglie*, *Tre vie*, *Guido* e *Nino*. Se tutto il resto che è scritto andasse distrutto, i posteri potrebbero pensare che ero un grande poeta» (*Ivi*, p. 130) e l'8 giugno dello stesso anno: «Rileggendo i miei versi mi sono pentito di aver stampato altro che il solo *Nino*» (*Ivi*, p.131).

La poesia *Nino* è dedicata a un coscritto di Saba, un soldato che parte per il fronte e non ritorna a chi l'aspetta; un ragazzo che ha sempre odiato la guerra e per ciò oggetto di risa e scherzi da parte dei suoi commilitoni. Il componimento mostra chiaramente il rifiuto del conflitto da parte dei ceti popolari, dipingendo quella ostilità nei confronti dei volontari che erano considerati, in quanto interventisti, i primi colpevoli di una tragedia non voluta; mette in evidenza la frattura tra un'élite ancora legata agli ideali del Risorgimento e le masse, del tutto indifferenti ai valori nazionali (SENARDI 2012, p. 40). *Nino* da sola basterebbe a dare a Saba un posto nella poesia di guerra: Nino Tibaldi riassume infatti tutti i tratti del soldato contadino che non vuole la guerra, ma che ci va sereno e gioioso, perfino a volte come un giovane e forte animale, pur avvertendo l'angoscia della «vitta disparatta» cui, agli occhi degli umili, si sono sottratti quelli che si sbracciavano a gridare in favore alla guerra (MARCOVECCHIO 1960, p. 91). Ma il rancore verso chi ha voluto la guerra è appena accennato e subito represso, nella contadina umile rassegnazione al destino, per cui la guerra e la morte sono accettate come un qualsiasi evento della vita; la tragedia è subito ridimensionata dal buonsenso, vien riportata nella sua misura reale, con un gesto più vero e coraggioso d'un assalto, perché manda all'aria tutti gli eroismi romantici, tutta la vacuità sostanziale del dramma: «Mamma, la base principale è il rancio» (PORTINARI 1967, p. 90). Ma se dell'astio di *Nino* vi è lieve traccia, ciò che emerge fortemente è il rimorso di Saba che sente di esser stato anche lui (che pure aveva dovuto chiarire con i suoi commilitoni

l'equivoco che lo faceva passare «ai loro occhi per un volontario» cfr. *Lettere a Fortuna*, p. 105), indirettamente, tra le cause della morte di tanti innocenti, sentimento espresso ancor più chiaramente in un'altra poesia dedicata a Nino Tibaldi: «Nel mio cuore sei/ come un rimorso: per te, Nino, io torno / (non per gli affreschi onde il cortile è adorno) / al settimo: ove sempre io ti vorrei» [...] «Li udissi, ove sei ora, quelli aspri squilli, vorresti – è mai vero? – / tornar nei ranghi, esser soldato ancora? // «Mai più» rispondo per te col pensiero: / ma nel fraterno mio cuore mortale / un «sì» sospiri, un sì che mi fa male» (*Ancora Nino*, vv. 1-4 e 9-14). E la morte di Nino è ricordata anche in un testo del *Canzoniere* del 1921, *Due ombre*, in cui aleggia un senso di rancore verso i volontari: «Ed innocente / sono morto. Ma tu, tu così strano: / hai gli occhiali... Sei forse uno studente? / un volontario?». Diversa ancora la situazione descritta in *Il coltello*, un altro dei testi esclusi dal primo *Canzoniere*, in cui la morte di Nino è la ragione per cui un commilitone, dopo aver ricevuto un pacco contenente degli oggetti appartenuti al defunto, si dice pronto a vendicarlo a discapito di molti nemici tedeschi: «recava un pacco; le tue cose care, / le lettere di mamma, ed anche quello / che avrei tolto in memoria, il tuo coltello; / ma poi lo prese un altro militare: / con esso in mano giurava scannare / più d'un tedesco, in tua vendetta, o Nino!» (*Il coltello*, vv. 3-8).

Questa poesia ritrae una delle verità della guerra: infatti le tensioni di classe sono reperibili in ogni esercito nazionale, uno scontro, un urto che fece crollare l'intero significato della guerra nella sua valenza ideologica (LEED 1989, p. 113). Saba si dimostra pienamente consapevole del fatto che il conflitto non fosse voluto dalla gente del popolo, dagli umili compagni di reggimento che aveva imparato ad amare. Non esita dunque a registrare in poesia questa scomoda verità, scomoda perché la sostanza assolutamente onesta delle sue liriche grigioverdi entra in collisione con la grande retorica della Patria e dell'Onore che aveva contraddistinto la Grande Guerra italiana (SENARDI 2008¹, p. 48 et *passim*).

Nino è anche una delle poesie maggiormente connotata in senso bellico; numerosi sono infatti i riferimenti lessicali all'ambiente militare (garretta, baionetta, sentinella, coscritto, cappella, reggimenti, branda, plotone, zona di guerra, trincea) che appaiono qui in maniera più copiosa rispetto a altri poeti della Grande Guerra; si aggiungono a questi anche i riferimenti topografici a Milano, dove Saba prestava servizio, e a due località dove si combatterono delle importanti battaglie (monte Sabotino e Col di Lana), di cui Saba ebbe sicuramente notizia. La lirica non è dunque unicamente la storia di Nino Tibaldi, ma è uno spezzato di vita quotidiana del soldato in retrovia, che pur vivendo ai margini della

truppa, ha una sua personale esperienza militare, fatta di luoghi, abitudini, incontri e notizie frammentarie che giungono dal fronte.

Canzone composta da sei strofe di undici versi ciascuna, endecasillabi piani, lenti come il passo del soldato, con rari *enjambements*, versi tenuti su un ritmo narrativo da canzone popolare che ha a tratti, nel finale, il ritmo del compianto: e c'è condensata tutta l'intera psicologia e il buon senso del contadino, tutta la sua avventura in tempo di guerra, ma anche le preoccupazioni e le angosce di una famiglia, a cui Saba dedica la quarta e la quinta strofa, in cui riporta i pensieri e le parole di chi è restato a casa e teme per le sorti di un proprio caro.

Le sei strofe di undici versi variano uno schema rimico base individuabile in un terzetto di rime alternate, una coppia a rima baciata, un verso in rima, una coppia baciata e ancora un terzetto alternato (XYX ZZ Y ZZ XYX), tranne per la terza strofa, che presenta una coppia di rime baciata al centro. Interessante notare come le rime *quando: santo* e *primo: Baldino* rientrino in quella tendenza, frequente in Saba come in altra poesia del Novecento, di estendere anche al contorno consonantico il sistema di rime, creando legami tra consonanti sorde e sonore.

Quando vedo un soldato, una garretta, un giovane soldato che con gli occhi mi segue, e splende al sol la baionetta vicina al volto della sentinella; e «coscritto» gli dicono «cappella»	5
i compagni che fuori escono a crocchi, a bere, a passeggiare, a far l'amore; stringe un'angoscia, un rimorso il mio cuore; penso ad un altro coscritto, a te Nino Tibaldi, che non torni a chi t'aspetta, che non torni da Monte Sabotino.	10
Ti vidi quando già verso i confini Partivano la notte i reggimenti. Non volevi la guerra; ai tuoi vicini di branda eri di risa e frizzi oggetto; qua e là balzavi, facevi il capretto, e il tuo plotone era già sull'attenti. «Tibaldi al posto, non fare il buffone - Altri disse -, o ti metto alla prigionie.»	15
Sorrise poi, ti ammonì con amore; e sul volto ti vide ai nuovi accenti correre quasi un virgineo rossore.	20
Non volevi la guerra; e, sì, l'hai fatta. Eri un bravo, e scrivevi: «Mamma, quando Finirà questa vitta disperata?» E scrivevi ai fratelli come a figli,	25

aspri rimbrotti, amorosi consigli.
 «Posso non ritornare, il babbo è un santo
 per noi; vi ho dato solo che dolori;
 perdonatemi, cari genitori.» 30
 E smaniavi, avevi in te un affanno:
 pensavi a quelli che han gridato tanto
 «Viva la guerra», e alla guerra non vanno.

«Figlio – ti dice ora tua madre in sogno,
 che ad un bacio per via t’offre la buona 35
 guancia, la vizza guancia di cotogno –
 io t’aspetto, e tu giri per Milano»;
 e nell’angoscia di quel bacio vano
 sembra che per picchiarti a sé ti stringa.
 Tu la guardi, e rispondi: «*Podi minga.* 40
 Vengo il giorno a Milano; a notte in zona
 di guerra, giù in trincea devo tornare.
 Per me ho finito; adesso hai tu bisogno
 Di pace, resti tu mamma, a penare».

Dice il babbo, e una lacrima ha versato, 45
 una sola per te ch’eri il suo primo:
 «È morto bene, è morto da soldato».
 E Baldino, quel prode fanciulletto,
 ch’è sempre in alto come l’uccelletto,
 il tuo più caro fratello Baldino, 50
 che un tempo, a chi di te lo richiedeva:
 «È sempre in Austria, in trincea», rispondeva;
 già la vita, l’oblio di te l’afferra;
 dimentico di chi su tutti ha amato
 gioca alla guerra coi morti per terra. 55

Ecco, nell’aria è ancora primavera,
 ferve nei cuori una rossa ebbrietà.
 Volevo dirti, Nino, che una sera,
 venuto a casa di laggiù in licenza,
 pian piano feci, mamma tua non senta, 60
 non senta la pedana d’un soldà;
 che Picco è a Col di Lana, e per te manda
 a Monte Sabotino una ghirlanda.
 Addio piccolo, ai rischi eletto e al lancio
 delle bombe, onde hai fatto aspra querela: 65
 «Mamma, la base principale è il rancio».

1. *garretta*: o *garetta*, è la versione ottocentesca del termine militaresco “*garitta*”, che indica la costruzione dove si ripara la sentinella all’ingresso di una caserma (GDLI, vol. VI, p. 594). cfr. *La sentinella*, v. 5: «la sentinella nella sua garetta».

5. *cappella*: modo scherzoso con cui vengono chiamati i giovani soldati nel gergo militare (cfr. GDLI, vol. II, p. 718 e p. 721); equivale a «coscritto», altro termine che si incontra in questo componimento.

6. *crocchi*: gruppo di persone.

7. *a bere...amore*: i compagni riescono a ignorare il peso della vita militare e della guerra, e non sono vittime dell’angoscia che attanaglia il poeta, il quale non riesce ad accedere a queste vie di fuga, condannato al ruolo dell’eterno penitente.

8. *stringe...cuore*: subentra in Saba, che aveva fino al 1915 sostenuto delle posizioni irredentistiche e interventiste, un'umana comprensione conseguente alla visione dei suoi commilitoni che subivano la partecipazione al conflitto. Nasce in lui un rimorso che qui è tutto dedicato alle sorti di Nino.

9-10. *Nino Tibaldi*: su chi fosse il protagonista di questa poesia ci informa lo stesso Saba, in una lettera inviata a Fortuna il 10 giugno 1916: «Nino era un coscritto del '95, mio vicino di casa, adesso è il tipo medio del soldato italiano in questa guerra» (*Lettere a Fortuna*, p. 114). Nino Tibaldi è ricordato anche in uno dei sonetti dell'*Autobiografia*, il quattordicesimo, dedicato al periodo della Prima Guerra Mondiale: «Cantai di Zaccaria, cantai di Nino, / e d'altri figli del popolo amato».

10. *non torni a chi t'aspetta*: verso dagli echi pascoliani; cfr. *Lavandare*, v. 8: «e tu non torni ancora al tuo paese!»

11. *monte Sabotino*: altura sopra Gorizia attorno alla quale si combatté una lunga sanguinosa battaglia nell'estate del 1916. Precisa Castellani che Nino Tibaldi non morì sul Sabotino, ma presso il villaggio di Zagora, il 28 ottobre 1915 nel corso della terza battaglia dell'Isonzo (CASTELLANI 1981, p. 510).

14. *volevi*: il testo riportava nella prima redazione la variante «non credevi alla guerra»; a partire dal *Canzoniere* 1919 Saba, che dei suoi compagni apprezza la frugale inconsapevolezza, opta per dare a questo verso una connotazione maggiormente sentimentale e istintiva, piuttosto che intellettuale-razionale.

15. *di branda...oggetto*: faceva ridere i propri commilitoni che lo prendevano in giro.

16. *facevi il capretto*: questo paragone mette in rilievo il paradosso di uomini, di giovani pieni di vita, costretti a metterla in gioco per una decisione non loro. Va rilevato, inoltre, su suggestione di quanto scritto da Marzia Minutelli in una recente monografia (MINUTELLI 2018, pp. 195-8) che il capretto, oltre a essere animale presentissimo nella poesia sabiana, è lo «zooemblema per antonomasia della religione materna», ma soprattutto immagine, e vittima, del sacrificio pasquale.

19. *ti metto alla prigione*: sino al *Canzoniere* 1921 il verso riportava la versione dialettale, e maggiormente espressiva, del gergo militare «ti sgnacco» (“ti schiaffo”) in luogo di «ti metto».

21. *accenti*: per quelle parole il volto arrossì.

24. *bravo*: “un buon ragazzo”, oppure “un coraggioso”.

25. *vitta disperatta*: grafia ipercorrettiva che mima l'italiano popolare delle lettere che Nino spediva a casa e che Saba ebbe modo di leggere prima della sua partenza al fronte (cfr. *Prose*, p. 176).

33. *alla guerra non vanno*: emerge qui il senso di inadeguatezza e di colpa provato per il fatto di aver sostenuto fortemente posizioni interventiste prima della guerra, senza poi raggiungere mai il fronte.

34. *Figlio – ti dice ora tua madre in sogno*: come precedentemente il v. 10; cfr. Pascoli, *Il giorno dei morti*, v. 64: «– O figli – geme il padre in mezzo al nero»; *Ti chiama*, vv. 1-2: «(odi? Ti chiama / la cara madre)».

36. *la vizza guancia di cotogno*: il volto della madre è appassito e ha il colore giallo di una mela cotogna.

40. *Podi minga*: espressione milanese per “non posso”.

45-6. *una lacrima ha versato, una sola*: cfr. *A mamma*, vv. 60-1: «sulle mie guance una sola / lacrima» e *Nuovi versi alla Lina*, 15, vv. 6-8: «sparger lo vidi una lacrima sola. / Ma una lacrima d'uomo, una, una sola, / val tutto il vostro pianto».

56-7. *Ecco...ebbrietà*: nei cuori torna con la primavera una accesa eccitazione, una gioia, come un'ubriacatura.

59. *laggiù*: fino al *Canzoniere* del '21 il testo riportava la variante «venuto appena da Carrè in licenza»; Carrè è un paese a nord di Thiene, nel Veneto, dove il poeta si recava per il suo servizio di scorta ai materiali. Saba rinuncia a riferire accuratamente della distribuzione geografica dei luoghi di servizio, diversamente da quanto fece nel passaggio tra il *Canzoniere* del 1919 e quello del 1921 (cfr. GALAVOTTI 2014, pp. 127-8 e GALAVOTTI 2015, pp. 255-6).

61. *la pedana d'un soldà*: in una lettera del 29 giugno 1916 Saba traduce questo passo per Aldo Fortuna che aveva domandato chiarimenti, dando inoltre indicazioni su come doveva stampata la poesia, in modo da evidenziare la particolarità del passaggio: «Mi domandi cosa vuol dire la "pedana d'un soldà"? vuol dire il passo greve d'un soldato, ed è espressione della stessa mamma di Nino, e andava stampata in corsivo come "Podi minga!"» (*Lettere a Fortuna*, p.116).

62. *Picco*: protagonista e interlocutore di *La sveglia*, *Addio ai compagni*, *Vita di guarnigione* e *Sera d'autunno*. Con la scomparsa di questi testi dal *Canzoniere* definitivo, Picco diventa solo una comparsa, perdendo rilievo nella raccolta; *Col di Lana*: località dolomitica ad ovest di Cortina d'Ampezzo, sul confine con l'impero austroungarico, che fu teatro di aspri combattimenti.

64. *ai rischi eletto*: vi è qui nel finale di questa poesia un forte contrasto tra l'italiano alto, con epifrasi, dell'«aspra querela», e quello basso del «rancio», che ha intenzione di elevare alla dignità letteraria il disgusto del soldato per il vitto, ma dove solo il commovente contesto ci tiene fuori dal limite dell'ironia (GALAVOTTI 2015, p. 244).

66. *Mamma...il rancio*: come per v. 25 si tratta di espressioni tolte da una lettera scritta da Nino poco prima di morire (cfr. *Prose*, p. 176).

Milano 1917

Tra i testi più riusciti di tutta la raccolta, rappresenta efficacemente le condizioni delle retrovie, ingorgate di feriti e mutilati durante la guerra. Siamo di fronte a un testo che, pur nella sua brevità, è pieno di quella pietà e solidarietà verso le sofferenze dei soldati che già aveva ispirato i *Versi militari*. Il 1917, che Saba trascorre fra Milano e Taliedo, è un anno caratterizzato da un notevole tentativo di rinnovamento formale che conduce Saba verso nuovi esiti creativi. Negli anni precedenti legge e postilla le *Note di Samisen*, tradotte e introdotte da Mario Chini per Carabba nel 1915. Il testo di *Milano 1917* è ambientato secondo Carrai «dopo la rotta di Caporetto» (CARRAI 2019, p. 55) e quindi tra il 24 e 27 ottobre 1917, ma nulla ci permette di situare la composizione di questa lirica nell'ottobre-novembre di quell'anno; anzi, le "Poesie giapponesi" sono dichiarate ultimate da Saba in una lettera inviata a Fortuna nell'aprile del 1917 (cfr. *Lettere a Fortuna*, p. 118). È dunque più probabile che sia stata scritta, come la successiva *Dove al mondo m'ha messo...*, nella primavera del 1917.

Presente con il titolo *Millenovecentodiciassette* nel *Canzoniere* del 1919 e con il titolo *Per ogni via...* in quello del '43, la poesia non è pubblicata da Saba nel 1921. Significativo dunque il recupero nel *Canzoniere* definitivo con, come titolo, un luogo e una data, quasi a legare la memoria dell'occasione che ha prodotto il componimento tanto al paesaggio, quanto alla condizione di chi rielabora e formalizza l'occasione e la consegna al lettore (cfr. CORTELESSA 2018, p. 14).

Poesia monostrofica di tre versi endecasillabi, più vicina alla maniera degli *haiku* giapponesi che ai *tanka* tradotti da Mario Chini, i quali sono invece componimenti di cinque versi. Come gli *haiku*, pure questa poesia è incentrata sulla focalizzazione di un istante. La quasi rima tra il primo e il terzo verso la collega ad altre terzine rimate ABA come *Partenza d'aeroplani*, *Il buon guerriero* e *La campana*, tutte facente parti dell'*Intermezzo quasi giapponese*.

Per ogni via un soldato – un fante – zoppo
va poggiato pian piano al suo bastone,
che nella mano libera ha un fagotto.

3

1. *soldato – un fante*: la specificazione inserita nell'inciso ha forse lo scopo di rimarcare l'appartenenza alla fanteria (lo stesso corpo militare al quale era assegnato Saba) del soldato osservato per la via.

3. *che*: il relativo, che va riferito al «fante» del v.1, sostituisce la congiunzione "e" della versione primigenia, rendendo ingarbugliata la lettura in quanto la convenzione grammaticale induce ad attribuire la relativa a «bastone». La versione del *Canzoniere* del '19 aveva inoltre una virgola dopo il primo verso.

Dove al mondo m'ha messo...

Publicata nel numero di agosto-settembre del 1917 della «Riviera Ligure» con il titolo *Primavera del 1917*, poi modificato in *Primavera 1917* nel *Canzoniere* del '21, perde il riferimento temporale con il passaggio al *Canzoniere* definitivo, momento in cui Saba decise probabilmente di rinunciare alla ricerca di precisione nel dettaglio cronologico, con la caduta di altri testi quali *Dicembre 1914* e *Estate 1918*. La poesia – scritta probabilmente nel periodo in cui Saba prestava servizio tra Milano e Taliedo, un periodo come si è visto di fervida creazione poetica – sancisce la distanza incolmabile tra il poeta e la comunità in cui egli sperava di sentirsi integrato. Significativo come Saba posizioni quale testo centrale di questa esile raccolta l'unico componimento sopravvissuto nel *Canzoniere* definitivo in cui vi è traccia di questo tema. Caduta *Addio ai compagni*, questa resta infatti l'unica lirica in cui il poeta tematizza quella dinamica fra isolamento e integrazione che è sempre determinante in Saba. E se di questa scelta si vuole trovare una spiegazione, la si può forse individuare nel fatto che in questo testo – diversamente da *Addio ai compagni*, in cui è centrale l'intima necessità d'integrazione del poeta nel popolo in armi – Saba ha l'occasione di riflettere, più che sulla guerra (marginale nel componimento, relegata agli ultimi tre versi) sulla particolare condizione di triestino e italiano.

Il componimento si apre su una scena onirica, in cui il poeta raffigura il sogno di un ritorno nella città natale, Trieste, dove subisce un doppio disconoscimento: ai cittadini non appare né come un triestino (vv. 6-7) e neppure un soldato italiano (v. 8). Il poeta è smarrito e teme di aver perduto anche quel rapporto che lo lega al suo paese natio; ciò forse è da ricondurre al timore provato, durante la guerra, per le sorti di Trieste, con il poeta che temeva fortemente di non poter tornare a casa, in un momento in cui s'inaspriva il conflitto poco distante da Trieste (lo esprime con una certa noncuranza qualche mese più tardi, in una lettera a Meriano del 11 novembre 1917, cfr. *Lettere a Meriano*, p. 135). La prima parte si caratterizza per un lessico alto e un ampio ricorso a inversioni. Nell'ultima terzina si ritorna alla vita militare, con i suoi luoghi e i suoi personaggi; il linguaggio e la sintassi diventano più semplici, e la poesia si chiude con l'immagine prosastica del soldato intento a mangiare, indifferente – al contrario di Saba – alle sorti della guerra. Ma anche indifferente ai tormenti del poeta, il quale riconosce nel toscano e nel soldato presenti nella «Cantina» l'immagine del fallimento del progetto che riservava alla guerra.

Sonetto a schema ABBC CBBA DED EFF considerando rima l'assonanza tra «Sessantotto» e «rosso» in virtù di quella tendenza da parte di Saba, già notata in *Nino*, di creare legami

pure attorno al corpo consonantico (BRUGNOLO 1995, p. 528). Diversa l'opinione di Jacopo Galavotti, il quale interpreta *-otto*: *-osso* come una "quasi rima", proponendo nella sua analisi uno schema ABBC CBBA DED EFG interpretando come una quasi rima *-otto*: *-osso* (GALAVOTTI 2015, p. 243).

Dove al mondo m'ha messo, e ben non fece (ma son trent'anni e più) la madre mia, che ci vò a far nella città natia? Vestito da soldato italiano,	4
son là, in un sogno sanguinoso e strano. «Pare – dice la gente – che non sia dei nostri»; e ad uno fa cenni per via, vestito <i>quasi</i> come me, ma invece...	8
Forse nulla che amai vivo è laggiù. Perduta anch'essa la città di Lina. Cose a pensarvi di un mondo che fu	11
entro, e il toscano a scegliermi, in Cantina. Solo un soldato v'è, del Sessantotto. Mangia insalata e beve vino rosso.	14

1. *mondo*: il tema della nascita e dell'identità nazionale ritornerà in una poesia scritta durante la Seconda Guerra Mondiale, *Avevo* («E mi volgo / vane antiche domande: Perché, madre, / m'hai messo al mondo?») in cui però ragiona, quale "cittadino del mondo" sugli orrori del fascismo. Qui si accenna più che altro alla peculiare condizione dell'italianità di un cittadino di Trieste e alla percepita estraneità dal mondo che tanto affligge Saba.

2. *trent'anni e più*: Saba, nato il 9 marzo 1883, nella primavera del 1917 ha infatti appena compiuto trentaquattro anni.

3. *vò*: toscanismo letterario molto raro in Saba, tanto che trova soltanto quattro occorrenze in tutto il *Canzoniere*.

7-8. *Pare...nostri*: due versi che riecheggiano nel tardo ricordo-racconto del 1957, *Il sogno di un coscritto*, nel quale, come si è visto, Saba fornisce la sua personale chiave di lettura della sua esperienza militare: «"Non è" disse alla cassiera "ancora vestito; ma è uno come noi"» (*Prose*, p. 1109).

8. *quasi*: di questo verso ha dato un'illuminante lettura Mario Lavagetto in *La gallina di Saba*: il quasi «è appena un'espedito onirico: un tentativo estremo di non riconoscersi nella figura dell'escluso, di non rinunciare al beneficio del noi» (LAVAGETTO 1989, p. 162), un ultimo tentativo nonostante in una poesia come *Addio ai compagni*, scritta nel 1915, già annunciava la restaurazione di una distanza tra lui e i suoi compagni. *Dove al mondo m'ha messo...* sancisce dunque la distanza incolmabile tra Saba e la comunità in cui egli sperava di sentirsi integrato. E se ha ragione Claudio Varese nel dire che per Saba il sogno è un modo per capire, uno spazio particolare non opposto alla verità, non evasione o fantasticheria (VARESE 1981, p. 69) ecco dunque che in questo caso è proprio il sogno a permettere al poeta una piena presa di coscienza di ciò che egli stava cercando di evitare.

10. *Trieste*: non è solo la città del poeta, ma anche quella di Lina. Saba con questo riferimento vuole sottolineare il grande coinvolgimento emotivo. Si veda a questo proposito la variante del verso come pubblicato sulla «Riviera Ligure» del 1917, in cui era assente il riferimento alla moglie: «Perduta anch'essa la mia cittadina!»

12. *Cantina*: “spaccio”; è il locale che nelle caserme era adibito alla vendita di bevande e generi alimentari ai militari.

13. *Sessantotto*: fa riferimento al 68° Reggimento Fanteria “Legnano” che combatté durante la Prima Guerra Mondiale nel goriziano e in Albania, e insieme al reggimento gemello, il 67°, costituì la Brigata “Palermo”.

14. *Mangia...rosso*: immagine usata per esprimere indifferenza, in riferimento alle notizie che giungevano dal fronte alla fine del maggio 1917, momento in cui s’inasprivano le battaglie presso il massiccio dell’Ermada, ultimo baluardo difensivo dell’impero austroungarico prima di Trieste. Castellani collega questo verso alla poesia *Una donna* di Heinrich Heine nella traduzione di Bernardino Zendrini: «Non era l’otto ancor ch’essa bevea, / bevea vin rosso, beveva e ridea» (CASTELLANI 1981, p. 511).

Sognavo, al suol prostrato...

Poesia inviata a Francesco Meriano il 15 luglio 1918 con il titolo *Ricordo della zona di guerra* e mai pubblicata prima di trovare sistemazione nel *Canzoniere* del 1921 con la stessa titolazione. La ritroviamo nel manoscritto del '43 con il titolo *Sognavo*.

In *Sognavo, al suol prostrato...* Saba si trova, ancora una volta in sogno, nella sua amata Trieste, già ambientazione di molti altri componimenti e soggetto della visione raccontata nella poesia precedente. La parte iniziale del componimento è infatti contraddistinta dalla stessa commistione tra narrazione, descrizione e riflessione che caratterizza altri testi "triestini" come *Trieste* appunto o *Città vecchia*. Dalla sua stanza, che rimanda al «cantuccio» di *Trieste*, egli osserva una nuvola che, come nel testo incipitario del *Canzoniere*, *Ammonizione*, ammonisce l'uomo del fatto che seguirà il suo stesso destino, quello di spezzarsi e di dileguarsi. Saba ci riporta dunque alla sua adolescenza, forse al momento stesso della composizione di *Ammonizione*, la «poesietta» che corre a far leggere «al caro amico» (Saba stava, nei primi anni della guerra, rimettendo mano alle sue poesie giovanili. Cfr. *Lettere a Meriano*, p. 114 *et passim*); ma un improvviso stacco ci riporta alla realtà di guerra: dall'idillico quadretto triestino ritratto nelle quartine, il cambio d'intonazione delle terzine ci trasporta dentro una cruda scena di guerra, la sola presente in questa raccolta. Il brusco cambio di ambientazione è segnalato fortemente dal termine dispregiativo «carogna» che viene rivolto a Saba da un commilitone, che ben esprime il repentino risveglio dal sogno d'infanzia. Il cambio d'intonazione è segnalato anche dal ricorso a due diversi modelli, entrambi molto cari a Saba: dai leopardismi di cui era già ricca *Ammonizione* (in particolare del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*) nelle quartine, ai dantismi, per necessità espressivistica, delle terzine (cfr. nota al v. 10). In quest'ultima parte il poeta scivola in un dettato d'incubo in cui tutto è contratto, deformato e terrorizzante. L'Io precipita, nel momento in cui apre gli occhi, in un paesaggio di fumi, scoppi, e macerie. I quattro vertiginosi versi centrali delle terzine ci spingono verso l'ambiguo verso conclusivo, dove siamo ricondotti alla città natale, in un'immagine che pare essere di pace e di speranza anche se, considerando il sonetto precedente, non è chiaro quanto Trieste possa essere per Saba un approdo rasserenante (SENARDI 2008¹, p. 57).

Il motivo della nuvoletta, «quasi un simbolo della bellezza e della dolcezza di vivere, congiunte alla fatalità della morte» (*Prose*, p. 123) ben inquadra uno dei temi centrali dell'esperienza militare sabiana, ovvero la compresenza da un lato della vitalità, della forza, dell'umiltà di quei ragazzi che furono per Saba parentesi di fugace quiete negli anni del

conflitto; dall'altro lato il pensiero dell'incombenza della morte, pensiero ancor più amplificato dagli scontri e dal conseguente timore per le sorti dei suoi amati giovani. La morte è certo presente anche nella poesia di guerra di Saba, ma come le «macerie», il «fumo», gli «scoppi», allontanata dal filtro del sogno, del ricordo e delle notizie frammentarie giunte dal fronte, quasi interiorizzata; e questo per il carattere proprio della sua guerra, tutta interpretata in retrovia, dove la disillusione della guerra portava a riflettere con onestà sulla portata tremenda di questa strage; ma anche perché quello con la morte è un conflitto, tutto fatto di attrazione e repulsione che Saba tenta di risolvere, rivelandolo anche attraverso la poesia, sin dall'adolescenza. La morte è infatti tematica diffusa nel *Canzoniere*, a immagine di una condizione cronica di radicale infermità mai nascosta, e di cui si ha ampie tracce, sempre nell'orbita di quel dissidio di cui prima, negli epistolari durante il conflitto (cfr. *Lettere a Meriano*, p. 127: «Per tutto il resto sto come sono sempre stato e come sempre starò, fino al giorno, assai spesso invocato, della mia morte» e *Ivi*, p. 128: «Un vuoto, uno stupore, un'angoscia permanente, come se la morte fosse già entrata in me»). Nella gravità della guerra, il poeta non riesce più neanche a sognare della leggerezza del tempo passato, che il sogno-ricordo della «nuvoletta» viene al fronte immediatamente sovrapposto al volo di ancor maggiore valenza mortifera e distruttiva dell'aeroplano militare.

Sonetto ABBC CBBA DED FEF; nelle terzine ricorre, e non è raro in Saba (*Dalla trincea alle Officine Caproni* è un altro esempio del tempo di guerra) a uno schema tipico della terzina doppia o "lacerbiana".

Sognavo, al suol prostrato, un bene antico. Ero a Trieste, nella mia stanzetta. Guardavo in alto rosea nuvoletta Veleggiar, scolorando, il ciel turchino.	4
Ella in aere sfacevasi; al destino suo m'ammonivo in una poesietta. Quindi «Mamma - dicevo - io esco»; e in fretta a leggerla volavo al caro amico.	8
«Che fai, carogna?» E mi destò una mano: e vidi, come al cielo gli occhi apersi, tra fumo e scoppi su noi l'aeroplano.	11
Vidi macerie di case in rovina, correr soldati come in fuga spersi, e lontano lontano la marina.	14

1. *bene antico*: «antico» ha qui il significato di "lontano", come lontani sono gli anni dell'adolescenza sognati dal poeta.

3-6. *rosea nuvoletta...poesietta*: immagine che rimanda ad *Ammonizione*, il testo incipitario del *Canzoniere*: «Che fai nel ciel sereno / bel nuvolo rosato, / acceso e vagheggiato /

dall'aurora del dì? // Cangì tue forme e perdi / quel fuoco veleggiando; / ti spezzi e, dileguando, / ammonisci così». Quella della nuvola che ammonisce il poeta al suo destino è un'immagine ricorrente e si diffonde in tutto il *Canzoniere*; questa è una caratteristica emblematica del libro di versi sabiano, che consiste nell'organizzare il racconto di una vicenda individuale che avanza nel tempo, parallelamente all'incremento del libro, senza che per questo le sezioni aggiunte restino blocchi giustapposti (SCAFFAI 2018, pp. XXIII-XXIV).

8. *volavo*: l'immagine leggera e simbolo di evasione (PAINO 2009, pp. 79-80) posta giusto prima del cambio di intonazione accentua il contrasto tra la felice levità degli anni giovanili e il difficile periodo della guerra; *caro amico*: il musicista Ugo Chiesa; cfr. anche il sesto sonetto dell'*Autobiografia*.

11. *aeroplano*: in una lettera inviata a Meriano il 30 marzo 1916 Saba racconta di un evento che può aver rappresentato per il poeta l'occasione poi rievocata nel traumatico *Ricordo della zona di guerra* e nella quale esprime il suo apprezzamento per la parola "aeroplano": «Sai che volevano mettermi ai ferri perché tenevo accesa una candela nei baraccamenti all'apparire d'un "reoplano" nemico? Come mi piace più il reoplano del velivolo» (*Lettere a Meriano*, p. 126).

10. *e vidi...apersi*: *Purgatorio*, XIII, 46-7: «Allora più che prima li occhi apersi; / guarda' mi innanzi, e vidi ombre con manti»; ricchi di risonanze dantesche anche i due versi successivi, che ricordano *Purgatorio*, I, 116-17: «che fuggia innanzi, sì che di lontano / conobbi il tremolar de la marina».

11-13. *tra...spersi*: «fumo», «scoppi», «macerie», «case in rovina» sono immagini molto frequenti nella letteratura della Grande Guerra e possono essere per Saba – che ha interpretato in retrovia tutta la sua guerra – caratteristicamente solo un "sogno" (CORTELESSA 2018, p. 326).

14. *lontano lontano la marina*: immagine che sembra vagamente rimandare al *Thálatta! Thálatta!* urlato dai soldati greci dell'*Anabasi* di Senofonte e al topos letterario che questo brano ha fondato. La visione, anche semplicemente nel pensiero, significa pure per Saba ritorno a casa e salvezza. Il termine «marina» era già stato utilizzato da Saba per rappresentare una veduta dall'alto di Trieste, nella poesia *Da un colle*: «Trieste con le chiese e la marina». Per l'immagine qui proposta, può forse aver funto da suggestione una lettera inviata da Aldo Fortuna nell'agosto del 1915, nella quale raccontava di aver visto Trieste da lontano. A questa lettera Saba risponde il 3 settembre: «Per ora non ti sembri poco aver veduto Trieste da un altura, illuminata dal sole al tramonto [...] fai bene a dire che vorresti dimenticare tutto il resto per non ricordarti che di questo. (questo momento della tua lettera mi à tanto commosso, tutta la tua lettera mi è tanto piaciuta che l'ò spedita subito a mia moglie [...])» (*Lettere a Fortuna*, p. 108).

Zaccaria

Il ricorso alla corona di sonetti è già ampiamente registrato nell'altra raccolta di versi in grigioverde di Saba, forse su suggestione dei sonetti de *La guerra* di Edmondo De Amicis, ed è tipico dello stile narrativo delle prime opere sabiane, in cui tutto si tiene; questi raggruppamenti di testi hanno varie misure: per quanto riguarda i *Versi militari*, *Durante una marcia* ci si presenta sotto forma di sette sonetti numerati, *Ordine sparso* due sonetti numerati, mentre *Il capitano* e il *Soldato alla prigionia* anticipano le modalità con cui Saba ci presenta il testo dedicato a *Zaccaria*, ovvero con dei sonetti che fungono quasi da "strofe" del racconto (rispettivamente due e quattro, non numerati). Anche nella raccolta precedente, la *Serena disperazione*, troviamo dei testi uniti tematicamente: *Dopo la giovinezza*, tre poesie numerate di quattordici versi in rima baciata, e *Guido*, pure di tre componimenti, ma non numerati e di sedici versi in terza rima. Quella di costruire unitariamente un gruppo di liriche attorno a un personaggio, dopo *Guido*, si sviluppa in maniera significativa con le poesie di guerra, dove troviamo il "ciclo" di Picco (*La sveglia*, *Addio ai compagni* e *Vita di guarnigione* oltre a *Sera d'autunno* che rielabora quest'ultimo testo) e anche, come già parzialmente visto, con Nino e le poesie *Nino*, *Due ombre*, *Ancora Nino* e *Il coltello*. Lo stesso accade con *Zaccaria* il quale, non a caso è paragonato a Guido: «Zaccaria è un Guido cresciuto negli anni, e che veste l'uniforme di alpino» (*Prose*, p. 175) e come Guido «un contadinello vivo e vero» (*Ivi*, p. 169), vittima della guerra (*Ivi*, p. 170).

La storia di *Zaccaria* è raccontata in tre sonetti; cresciuto e diventato operaio, come sognava per poter lasciare i campi nei quali lavorava sin da piccolo, viene chiamato dalla guerra e durante conflitto viene ferito. Ricorda allora «il tempo gaio della pace»: la sua famiglia, la sua casa, il tempo passato al «paesello». Saba ce lo descrive poi intento a raccontare ai commilitoni, nell'ospedale militare in cui si trovava, del suo ritorno a casa e dell'incontro con la madre, ricordando malinconicamente il tempo passato della gioventù.

La descrizione della umile vita di *Zaccaria*, come già fu il caso di *Nino*, permette a Saba di registrare senza astio né invettive l'indifferenza diffusa tra i suoi commilitoni nei confronti dei valori ufficiali di una Patria che, nonostante il Risorgimento, i ceti più bassi continuavano a sentire come loro (SENARDI 2008¹, p. 56). I due personaggi sono così per Saba figure simboliche della povertà e della semplicità martirizzate dalla furia della guerra, volto delle preoccupazioni diffuse tra gli umili che parteciparono alla guerra. Il pensiero dei contadini, degli operai strappati al lavoro, è sempre rivolto a ciò che si è lasciato a casa, non agli austriaci che cercano di varcare il Piave. L'estraneità degli umili ai grandi ideali nazionali

colpisce fortemente Saba, e lo registra anche nell'epistolario, in una lettera inviata proprio durante la convalescenza in ospedale, quando probabilmente conobbe Zaccaria: «Ebbi la prima notizia che gli italiani erano sbarcati a Trieste da un piantone mentre all'ospedale militare [...] stavo giocando a tombola con i feriti. Ho fatto l'atto di alzarmi e di gridare, ma i soldati non trovarono che la notizia fosse tale da sospendere il gioco: e mi trovai costretto, prima di chiedere schiarimenti, a terminare la partita» (*Lettere a Fortuna*, p. 123).

La vacca, l'asinello, la manzetta

La corona di sonetti si apre con una scenetta idillico-pastorale, quasi un presepio familiare, che raffigura la situazione dell'interno dell'abitazione dove crebbe il protagonista di questo racconto, Zaccaria.

Sonetto ABBA ABBA CDE EDC.

La vacca, l'asinello, la manzetta, al bimbo avvolto in scompagnati panni erano stufa nell'inverno; i danni ristorava dei morbi una capretta.	4
La sua mamma, che pace in cielo aspetta, sei gli dava nel giro di dieci anni, sei fratellini; pur, fra pianti e affanni, due volte il dì fumava la casetta.	8
Là crebbe; e come sognava bambino, poco ai campi lo vide il paesello. Volle d'agricoltor farsi operaio.	11
Or – tra gli altri feriti – il tempo gaio della pace ricorda; sul cappello ha una penna: l'orgoglio dell'Alpino.	14

4. *capretta*: già in *Casa e campagna* «la capra dal viso semita / sentiva querelarsi ogni altro male, / ogni altra vita». Anche qui l'animale congloba l'ingenito dolore-peccato di tutti gli esseri al mondo» (MINUTELLI 2018, p. 199)

8. *due volte*: i due pasti che, nonostante i grandi sacrifici, la famiglia di Zaccaria riusciva a mettere in tavola tutti i giorni; *casetta*: insieme agli altri diminutivi sono forma di «amorevole accudimento del reale» e segno di «un poetare leggero» che si oppone alla gravità della vita (AFRIBO-SOLDANI 2012, p. 104).

10. *poco...paesello*: pure in un contesto del genere Saba non rinuncia a ricorrere al repertorio di inversioni e iperbati

12. *feriti*: sappiamo da *Storia e cronistoria* che Saba conobbe Zaccaria ferito all'ospedale militare di Milano, dove il poeta era ricoverato per neurastenia nell'ottobre-novembre 1918 (cfr. *Prose*, p. 175 e *Lettere a Fortuna*, p. 123).

14. *Alpino*: truppe di montagna del Regio Esercito italiano. Durante la Prima Guerra Mondiale occuparono importanti punti tra le Alpi Retiche e le Alpi Giulie. La «penna» è l'ornamento tipico del cappello di questo corpo militare.

E narra come, il braccio al collo, un giorno...

Il racconto della storia di Zaccaria procede con un aneddoto da lui stesso raccontato: il suo rientro a casa in licenza. Saba registra tutto l'affetto e le preoccupazioni materne per le sorti del figlio, che con grande umiltà affronta il destino al quale la guerra lo sta obbligando, facendosi forza anche per la stessa madre.

Sonetto ABBC CBBA DED DED.

E narra come, il braccio al collo, un giorno tornò alla casa per la guerra mesta. Nella corte una bimba s'alzò lesta, dette un grido. Egli: «Zitta - disse - Mima»;	4
dov'è mia madre?» Della scala in cima l'abbracciò, né il vedersi fu una festa. «Questa - piangeva - di mio figlio è questa La faccia?» «Intero - rispose - ti torno.	8
Il braccio? Poco ci mette a guarire. Coraggio madre; su vi dico; buona.» E tace, e appena ha più nulla da dire:	11
«Fermati Austria, ch'io sto per morire» coi camerati la canzone intona: «I miei compagni li vedo fuggire».	14

1. *E narra*: FOSCOLO, *Perché taccia...*, v. 9: «E narro come i grandi occhi ridenti». Vd. anche l'incipit del sonetto *E ti racconterò...* dei *Versi militari*.

2. *mesta*: la casa è triste a causa della sua partenza per la guerra.

8. *Intero...Il braccio*: rientrare integro a casa dalla guerra, per un contadino o un operaio, voleva dire poter tornare a provvedere al sostentamento della propria famiglia quale forza lavoro o procurandosi uno stipendio. Fu questa una delle preoccupazioni più diffuse tra il ceto basso durante la guerra, contrariamente ai volontari, più inclini a mettere in gioco la propria vita (cfr. LEED 1989, p. 121 *et passim*).

11. *E tace*: finito di raccontare la sua storia, cala il silenzio. Zaccaria e i suoi commilitoni intonano allora una canzone.

12-14. «*Fermati Austria...fuggire: Addio padre e madre addio* è una canzone ampiamente circolante durante la guerra in tutto il Nord Italia e che si trova al centro di una rete di testi molto estesa e ramificata (CASTELLI - JONA - LOVATTO 2018, p. 531). Il secondo verso citato («I miei compagni li vedo fuggire») è attestato in almeno due versioni raccolte in Lombardia (*Ivi*, p. 532 e p. 536); per quanto riguarda il primo verso («Fermati Austria, ch'io sto per morire») - spesso rintracciato anche come «Fermati o chiodo che sto per morire» come riferimento al chiodo che i soldati tedeschi portavano sull'elmo (LEYDI 1978, p. 369), o come «Ferma nemico che sto per morire» (SAVONA-STRANIERO 1981, p. 116)- si tratta probabilmente della commistione tra alcune versioni dello stesso canto, che riportano sia il verso «Fermati o tedesco che sto per morire» che «fermati fermati o vile austriaco», attestato in area veneta. «Fermati austriaco che io sto per morire» è invece attestato in area vicentina (CASTELLI - JONA - LOVATTO 2018, p. 540) e in un'altra canzone dedicata alla battaglia di Gorizia, in una lezione raccolta nel cuneese (*Ivi*, p. 565-6). Saba è dunque attento a registrare in maniera fedele anche questo lato della vita militare.

O narra quando per tutti di Santa...

Terzo e conclusivo sonetto della "corona" dedicata a Zaccaria, lo ritrae ancora in una scenetta familiare. Saba ne registra qui il grande valore della dedizione alla famiglia e al lavoro, ma anche la forte vivacità (torna qui il paradosso dei giovani pieni di vita costretti a metterla in gioco per decisione non loro) e lo stretto affetto che lo legava ai propri amici.

Sonetto ABBA ABBA CDE EDC.

O narra quando per tutti di Santa
Genoveffa la pia storia leggeva.
Se a tanti casi il pianto non teneva,
lei, sulla sedia assisa la più alta: 4

«Zaccaria – comandava – o leggi o salta
per questa»; e in mano la bacchetta aveva.
Sul grandicello una lucerna ardeva,
gialla, ogni bestia riposava affranta. 8

Ma se in casa indugiava ai suoi lavori,
con lui gli amici attendevano, o un suono
gli mandavano, acuto, dalla via. 11

Né a feste andavan senza Zaccaria,
che ben di sé poté scrivere: *Io sono*
un quore che con quista molti quori. 14

2. *Santa Genoveffa*: si tratta forse di Genoveffa di Brabante, che però non è mai stata riconosciuta Santa. In una delle leggende che la ritraggono viene presentata come una donna fedele e innocente che circuita da un seduttore lo rifiuta e per questo motivo viene calunniata e castigata ingiustamente.

12. *Né a feste*: l'attacco dell'ultima terzina ricorda il LEOPARDI delle *Ricordanze*, v. 158: «Se a feste anco talvolta» (POLATO 1966, p. 60).

13-14. *Io...quori*: calco mimetico degli errori della grafia di Zaccaria.

Partenza d'aeroplani

Si tratta del solo componimento dell'*Intermezzo quasi giapponese* che Saba decise di conservare nel *Canzoniere* del '21, forse per lasciare traccia nel suo libro di versi del servizio prestato al campo d'aviazione di Taliedo, nei pressi di Milano, dove negli anni 1917-18 fu ingaggiato dalle officine aeronautiche Caproni come collaudatore di legnami, agli ordini del tenente Mario D'Annunzio, figlio di Gabriele, entrambi ricordati in *Il bianco immacolato signore* e al quale dedica un ricordo-racconto del 1957, *Versilia*. Una poesia breve e veloce come l'oggetto dei suoi versi: lo stupore di un gruppo di persone per i nuovi portenti della tecnologia. Saba però non sembra incantato né dalla velocità, né dalla potenza del mezzo aereo, il quale non è neppure celebrato come simbolo esaltante di libertà: le ali che lo portano «su dove il cielo è azzurro netto» sono quelle della poesia («le sue ali non bramo» scriverà in *Tutto il mondo*, in un altro componimento dedicato alla visione di un velivolo). Ma «rimanere a terra» può significare per Saba anche la difficoltà nel trovare, durante la guerra, quella levità e quella leggerezza da sempre ricercata. Pesi e angosce gravano sul poeta («Una specie di pesantezza lo accompagna, con alcune eccezioni, anche nei rari momenti felici di questo periodo» *Prose*, p. 176) che riesce ora ad osservare soltanto da lontano il volo dell'aeroplano. Saba pare quasi prendere le distanze dall'euforia che lo circonda: ammira l'aeroplano, ma non riesce (come altri durante questa guerra) a identificare l'uomo con la macchina, come espresso anche in un'altra delle «giapponesi» che ha come argomento l'aviazione, *A un aviatore*: «Vai con macchina in alto, sì, ma ignoto / resta il gaudio del volo. / Non può che va in barchetta dire: Io nuoto». Saba è dunque tra coloro che rimane a terra, anche come metafora di una posizione presa nei confronti delle poetiche e delle retoriche imperanti durante il conflitto, dalle quali il poeta triestino si distanzia, sempre intento a confermare il suo statuto di alterità.

Poesia monostrofica composta da tre versi endecasillabi, vicina agli *haiku* giapponesi, coi quali condivide uno degli aspetti fondamentali di questa maniera, ovvero la focalizzazione su di un istante. La rima *netto*: *fazzoletto* la collega ad altre terzine rimate ABA come *Il buon guerriero* e *La campana*, tutte facenti parte dell'*Intermezzo quasi giapponese*.

Vanno in su dove il cielo è azzurro netto,
dove le nubi si vedono sotto.
Chi resta a terra agita il fazzoletto.

3

1. *cielo*: Saba, in una delle *Prime scorciatoie* del 1945, scriverà concludendo una riflessione sulla forma e sul significato delle parole che «anche l'azzurra parola cielo ha, dopo che lo solcano aeroplani e ne piovono bombe, un altro significato».

2. Poesie rifiutate dopo il *Canzoniere* 1921

La Sveglia

Questa lirica, come le successive *Addio ai compagni*, *Vita di guarnigione* e *Partendo per la zona di guerra* venne scritta a Casalmaggiore nell'agosto del 1915, ma riguarda episodi vissuti nella caserma di Piazza Sicilia a Milano, dove Saba, richiamato alle armi, aveva trascorso nel mese di luglio un breve periodo di addestramento. Si tratta della poesia d'apertura della *Parentesi militare* stampata sulla «Brigata» nel giugno 1916 e il testo proemiale delle *Poesie scritte durante la guerra* tanto per il progetto del *Canzoniere* 1919 quanto per la versione pubblicata nel '21.

Il componimento ha una complessa storia testuale: le versioni del *Canzoniere* 1919 e del *Canzoniere* 1921 hanno soltanto un testimone tra le lettere, quello inviato (con il titolo *Un sogno*) a Meriano il 9 settembre 1915, prima forma ripresa con varie modifiche per la stesura definitiva; la seconda versione, quella alternativa, ha invece cinque testimoni: tre manoscritti inviati a Meriano (tra l'ottobre del '15 e il maggio del '16), a Paratico e a Fortuna (il 4 ottobre 1915) e le due stampe sulla «Riviera ligure» nel febbraio '16 e quella sulla «Brigata».

La Sveglia, in quanto poesia proemiale del *Canzoniere* 1921, introduce alle *Poesie scritte durante la guerra* in maniera complessa, perché si apre su un ricordo d'infanzia declinato già qui, attraverso una situazione onirica, in preda al sogno, alla fantasticheria. Non siamo dunque sin da subito introdotti alla tematica militare (come diversamente accade con l'edizione definitiva del *Canzoniere* e la poesia *La stazione*); l'io viene qui rappresentato come in bilico sul confine tra un dentro e un fuori, su quel confine tra l'integrazione del soggetto nel mondo (qui, quello militare) e l'aggiramento di questo processo per ancorarsi ai ricordi felici dell'infanzia, dando conferma – implicitamente – di essere a tutti gli effetti un eterno fanciullo.

Nella prima strofa (vv. 1-15) il poeta si rivolge, nel ricordo, direttamente a una misteriosa creatura, una donna (da notare come nel *Canzoniere* del '19 tutta la prima strofa fosse posta tra virgolette) vagheggiamento d'amore della pubertà o dell'adolescenza. Questa è oggetto di puri pensieri, tenendo fede a quel vocativo «o divina» che sembrerebbe attestare la sua irraggiungibilità e ai due versi di sapore crepuscolare che chiudono la prima strofa paragonandola alla «Madonna». Diversa era l'immagine proposta nella seconda versione della poesia, in cui la figura dell'amata è quella della Venere che orna una nicchia del

Palazzo Lloyd in Piazza dell'Unità a Trieste, che poi si trasforma in donna autentica in sogno. Il poeta «scolaro» è affascinato dunque da una donna reale che abita in una zona popolare del centro di Trieste. 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 il *Canzoniere* del '21, la donna di un quartiere popolare di Trieste descritta nella prima strofa sembra essere la stessa della seconda strofa; potrebbe trattarsi di Lucia Pitteri, amata da Saba durante l'adolescenza e causa di un litigio con l'amico Ugo Chiesa, forse qui adombrato dalla figura del marito cieco e infermo. Nella versione alternativa (e le differenze maggiori si riscontrano proprio in questa prima strofa) 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 in un secondo momento ricorda dell'amore giovanile per un'altra donna (che è qui, ancora, la Pitteri).

La seconda strofa è ancora dedicata al sogno; evidente l'innalzamento del lessico («m'arride», «virginea gota», «voci obliate», ...) così come gli echi (soprattutto, gozzaniani) di un crepuscolarismo trito ed orecchiato, insieme agli echi del Saba favoloso e verniano (PORTINARI 1967, p. 87). Ma nell'ultima strofa, grazie anche all'espedito della «sveglia» ci ritroviamo nel mezzo di una prosodia che rischia con la prosa un'operazione lirica di oggettivazione, con un andamento melodico e popolare, dove anche parole colte come «alletta» acquistano una ironica dimensione (*Ivi*, p. 88). Entriamo nell'epica sabiana dell'umile prosodia, con Saba, il quale ancora riconduce la guerra alla dimensione ludica, che costruisce un felice bozzetto dallo stile canzonatorio, attorno a rime semplici (*beato: soldato: malato*), nel quale risalta la sua umana e antierica interpretazione del prode soldato, che preferisce «più chiudere» gli occhi, piuttosto che aprirli, e che ha i «piedi infermi ed il cuore malato».

Dopo una notte trascorsa in un sogno angoscioso, con profonde implicazioni nel passato, la poesia si chiude su una nota almeno parzialmente positiva: lo squillante e allegro suono della sveglia irrompe a dileguare le inquietanti immagini e riporta il poeta alla realtà presente, vitale e positiva, anche se faticosa per il soldato. Non è un brusco risveglio, perché il poeta si ritrova al suono della sveglia pronto alle fatiche e «beato». Gli ultimi versi sono poi dedicati allo scherzo giocato al soldato Picco, riprendendo per quei versi 40-42 quelli di *Di ronda alla spiaggia* dei *Versi militari*, quasi riprendendo un discorso lasciato in sospeso

al termine del servizio militare salernitano (GALAVOTTI 2014, p. 205). Così facendo ci introduce in quello che sarà il tema dominante di tutto il corpus casalasco: la vita militare è difficile e opprimente, ma è fatta di cose vere e concrete, meno dolorose dei fantasmi della memoria e della solitudine e Saba, chiamato ad un importante impegno storico, si sente finalmente integrato nell'amicizia, nell'allegria cameratesca e nel «gioco» con gli altri uomini suoi commilitoni. Sul finale siamo anche introdotti alla figura di Picco, «uomo sineddoche» del popolo in armi, figura che, come si vedrà, scomparirà dall'edizione definitiva del *Canzoniere* se non per una citazione in *Nino*, e questo nonostante le prime composizioni del periodo di guerra siano interamente a lui consacrate, poesie di grande importanza per Saba (tanto che giunge a pensare che saranno «le sole che io abbia fatte e farò nella mia nuova vita militare» *Lettere a Fortuna*, p. 110), il quale si è più volte prodigato a sottolineare l'unità di questo "ciclo" (cfr. *Lettere a Meriano*, p. 123).

Strofe varie di endecasillabi, settenari e quinari in cui la forma endecasillabica rimane la più frequente (trentasette versi) contro i sette settenari (concentrati principalmente all'inizio, v. 1, 2, 3, 6, 9, 40) e tre quinari (v. 21, 44, 47). Il componimento corrisponde pienamente a quella tendenza riscontrata in Saba da Furio Brugnolo (BRUGNOLO 1995, p. 530) di costruire alcune delle sue poesie attorno a tre strofe irregolarmente tripartite e irregolarmente rimate (nel caso de *La Sveglia* riccamente rimate, in particolare la prima e l'ultima strofa, quelle che inoltre hanno la più ampia frequenza di versi brevi) aperte da un preludio e chiusa da un finale che risultano più brevi della strofa centrale dove si ha, come in questo caso, lo svolgimento del tema centrale.

Per vederti, o divina, di lontano apparire ogni giorno, all'uscire dalla scuola, più in fretta andavo, e solo; e lasciavo la via della marina	5
per il nero chiassuolo. Là tu abitavi; grande oscura casa; c'erano molte donne alle finestre, donne e bimbi in istrada.	
Tu mi piacevi, mi piacevi assai	10
più di mia madre, più d'ogni altra donna; a te rivolsi, a te ch'oggi lo sai, le mie prime tristezze, i primi canti; t'avrei acceso un lumino davanti,	15
come ad una Madonna.	
Dopo vent'anni, a chi in un sogno intatta m'arride, dico amorose parole. Batte sulla virginea gota il sole; e la mia mano il liscio n'accarezza.	
«No, non dirmi chi sei, mia visione	20

di fanciullezza».
 L'aria di quella vita mia d'allora
 m'avvolgeva; una strana aria in cui godo
 voci obliate, sento già l'estate;
 all'ombra compio della mia stanzetta 25
 lente navigazioni intorno al globo.
 «Taci sorella, taci, o benedetta
 - dicevo in sogno -; lascia questo amaro,
 questa soavità che a te mi serra;
 a chi parte già vecchio per la guerra 30
 taci, come hai taciuto al buon scolaro».
 Ma temevo, seguivo là con gli occhi
 Il suo sguardo; lo vidi farsi bieco,
 mentre balzava sopra i miei ginocchi;
 fissar qualcuno, un infermo, un seduto, 35
 in noi rivolto, senza un gesto, muto.
 «Non ridi?» - disse. - È mio marito cieco».
 Suonò la sveglia; alla fatica pronte
 trovai le membra; balzai su beato;
 ben che sempre al soldato 40
 più chiudere che aprire gli occhi alletta,
 che ha i piedi infermi ed il cuore malato.
 «Sveglia - gridava il mio compagno - sveglia,
 ché andiamo al fuoco».
 Così per celia gridava, per gioco; 45
 come ogni sera io gli dicevo: «Picco,
 sei di picchetto!»

8-9. *c'erano molte donne...e bimbi in istrada*: come in molti testi giovanili, anche in questo ricordo triestino sono riferimenti alla «calda vita» della città natia del poeta.

10-11. *Tu mi piacevi...più d'ogni altra donna*: questi versi sono stati letti da Galavotti in chiave antimaterna e anticoniugale (GALAVOTTI 2014, p. 204). Considerando anche la citata parentela con *Di ronda alla spiaggia* tendiamo però a interpretare questi versi come una forte dichiarazione del sentimento amoroso, anche considerando che il «cuore malato» del v. 42 (da ricollegare al v. 4 della poesia dei *Versi militari*: «che tendono a ben altro i miei pensieri») è probabilmente un riferimento alla nostalgia provata per Lina dopo la partenza per la guerra.

12-13. *a te...canti*: fa riferimento qui ai componimenti degli anni 1901-02; la donna è Lucia Pitteri, che fu causa involontaria delle prime crisi d'angoscia del poeta e che verrà ricordata in un altro testo scritto durante la guerra, *Dormiveglia*.

15. *come ad una Madonna*: versi non da leggere in chiave disfemica o blasfemica (*Ivi*, pp. 135-6) ma in quanto eco crepuscolare.

16. *dopo...parole*: GOZZANO, *Cocotte*, IV, vv. 12-3: «dopo vent'anni, oggi, ti ritrova // in sogno, e t'ama, in sogno, e dice: T'amo!»; «amorse parole» è però modulazione tipicamente sabiana.

26. *lente...globo*: eco di un Saba «favoloso», «verniano» (PORTINARI 1967, p. 87). Verne è citato in una delle poesie giovanili, *A mamma*, al v. 89.

27. *Taci sorella, taci*: soluzioni vocative simili si trovano anche in Cammillo Sbarbaro, *Pianissimo*, negli incipit di *Taci, anima stanca di godere* e di *Taci, anima mia. Son questi i tristi*. Diversamente dal poeta ligure, quella di Saba suona più come un'esortazione e sembra avere un destinatario reale.

37. *mio marito cieco*: probabilmente Ugo Chiesa, amico di Saba e marito di Lucia Pitteri, morto nel 1913.

40-2. *al soldato...malato*: autocitazione quasi identica della prima terzina del sonetto *Di ronda alla spiaggia*, vv. 9-11: «Questo a lungo ammirai, ben che al soldato / più chiudere che aprire gli occhi alletta, / che ha i piedi infermi ed il cuore malato».

45. *gioco*: pur trattandosi di una delle sole punte comiche dell'intera raccolta, è evidente come, all'inizio della guerra, Saba riconduca quest'ultima ancora ad una dimensione ludico-infantile.

46. *Picco*: come apprendiamo da una lettera a Meriano del 18 novembre 1915 Picco fu un soldato aggregato al III genio telegrafisti (*Lettere a Meriano*, p. 124); con la sua apparizione introduce propriamente nel clima militare che si apre appunto con le poesie del "ciclo di Picco".

47. *picchetto*: vd. *Il capitano*, vv. 8-11: «Sol quando a sera andarmene soletto / potrò, più non temendo l'importuna / tromba, che chiama: Picchetto, picchetto!».

Addio ai compagni

Addio ai compagni è una delle prime liriche composte da Saba dopo essere stato richiamato alle armi nel giugno del 1915. È infatti inviata in una prima versione a Francesco Meriano il 9 settembre dello stesso anno e un mese più tardi anche ad Aldo Fortuna, il 4 ottobre del 1915. Si tratta di un testo dalle complesse vicende compositive, anche per questioni di auto-censura sulle quali si ritornerà più in là; il componimento consta infatti di numerosi testimoni: uno inviata a Paratico e Fortuna nel 1915; due versioni inviate a Francesco Meriano nel settembre e nell'ottobre del 1915 e una terza (quasi definitiva) nell'aprile 1916, prima dell'uscita sul primo numero della «Brigata» nel giugno 1916, con il titolo *Addio ai compagni di Piazza Sicilia*. Nel *Canzoniere* 1921 cade il riferimento topografico che completava il titolo facendo riferimento al luogo delle esercitazioni nei pressi della caserma.

Si tratta di una canzone che come esclusivo argomento ha quello della vita militare, che qui annulla ogni pensiero estraneo. Saba in questo testo si preoccupa di tematizzare la sua intima necessità di integrazione come “poeta-soldato”, uno stato d'animo lontano da quello occasionale che, come si è visto, è confermato a più riprese dall'epistolario. Una mattina, nella caserma milanese in cui si era trovato dopo la chiamata alle armi, Saba trova la camerata vuota in quanto una parte del reggimento di cui faceva parte è partito per il fronte. Trovatosi solo, anche lui attende la sua nuova destinazione, speranzoso che questa possa coincidere con quella dei suoi commilitoni, inviati al fronte. Malgrado la difficoltà nel rapportarsi con i propri compagni, la separazione è dolorosa e viene vissuta dal poeta come un lutto, nonostante il distacco dai compagni non sia di tragica definitività, trattandosi dell'inizio della guerra e i soldati salutano diretti al fronte. Una poesia di lutto in cui la morte è presente, ma come se fosse allontanata in una «oleografia patriottica» (CORTELESSA 2018, p. 542): «del Carso entro l'aspre forre / ove son morti di Trieste in vista». La vera tragedia è costituita dalla separazione, sentita da Saba come inappellabile, dai simboli della comunità maschile e militare nella quale avrebbe voluto integrarsi: «la camerata», i «ranghi», la «Piazza d'Armi», luoghi nei quali in tanti magicamente si arriva a essere uno solo). È per il poeta il tramonto di un'illusione di vita che l'esperienza militare, malgrado tutto, gli aveva a lungo consentito di cullare ed è per questo che *Addio ai compagni* è la più rivelatrice delle *Poesie scritte durante la guerra*. Ma cosa separa ineluttabilmente Saba dalla collettività che per sé aveva scelto? Certo, questa situazione non appare sostanzialmente diversa da quella sperimentata nel corso del suo viaggio esistenziale, tutto costellato per il poeta – che definisce il suo «vecchio cuore» appunto, «uso ad ogni saluto» - di saluti e

di addii e dominato da un complessivo senso di estraneità e di diversità (CAPECCHI 2013, p. 73). E anche con la guerra, Saba si ritrova ad essere il soldato vecchio, che non conosce la vita delle trincee (e per ciò riconosce per sé un'appartenenza marginale a questo evento cruciale della storia mondiale, come esplicitato ai vv. 3-5), che saluta – non ricambiato – i compagni in partenza per il fronte, che vive ai margini della truppa e che ama i suoi commilitoni, un sentimento che non viene corrisposto (e sarà forse proprio questo fallimento esistenziale, prima che letterario, a motivare la reticenza e la progressiva censura alla quale Saba ha sottoposto questo suo in origine tutt'altro che esiguo repertorio, CORTELLESA 2018, p. 544). Ma è anche nel raccontare questa sua esclusione con gli strumenti della poesia, con quel suo sentirsi «troppo diverso / troppo fuori dei ranghi» che Saba performa un'auto-estromissione da questa comunità, in quanto è ben cosciente chi pratica la poesia è condannato all'isolamento (LAVAGETTO 1989, p. 59). Ed è sintomatico in questo senso il “voi” con il quale – sin dal primo verso, e presente per un totale di sette occorrenze – il poeta si rivolge ai compagni in armi del VII Reggimento Fanteria di Milano; un “voi” che «restauro la distanza», quella distanza che Saba aveva sognato la comune esperienza militare potesse come d'incanto abolire (*Ivi*, p. 162).

Ciò però non preclude al poeta di farsi cantore dell'esperienza dei suoi soldati; scegliendo di narrare le vicende del «buon guerriero che la guerra abborre» non vi è in lui nessuna illusione sullo spirito guerriero di coloro che, pur capaci di istintivi atti di valore, non si stancavano di riaffermare – quasi a sfida di chi aveva voluto la guerra – il rifiuto di una condizione militare indesiderata e coatta e il disprezzo per quei pochi che erano entrati nei ranghi per libera scelta, i volontari. Saba ama i soldati che vanno in guerra puri e innocenti, che non capiscono perché si debba morire «Per un Podgora, per un Sabotino» (*I soldati che hanno preso Gorizia*), e riporta dunque in poesia la loro visione, i loro valori e sentimento; nella poesia infatti, tolti i primi versi, ogni tonalità intimistica ed evocativa viene rifiutata, a favore di un discorso di forte incisività e fortemente narrativo, che descrive situazioni, fatti e persone di immediata concretezza, con un lessico che si distanzia fortemente da quello letterario, ma è basso, quotidiano, rientrando piuttosto a più riprese nell'ambito militare per ritrarre dal vivo la realtà della caserma: la camerata, il grigio verde, il cannone, la pagnotta, le cucine «dove non mai stanchi / aspettavano un osso i miei soldati», il «gran ragù», la baionetta, la sentinella, la Piazza d'Armi, il Maggiore e l'ufficiale. Come il linguaggio è concreto e terragno è anche il protagonista della canzone, il «soldato Picco», contadino toscano, così «magro e nero» da impaurire i fanciulli, ma non la figlia del poeta, che invece piange alla sua partenza. E Picco, «uomo sineddoche» del

popolo in armi, una volta partito senza Saba «per l'ignoto» diventa fortemente presente con intenso rimpianto anche nel ricordo del poeta, tanto da essere il protagonista e l'interlocutore di Saba in quattro testi, tutti esclusi dal *Canzoniere* definitivo. E sull'esclusione di Picco forse potrebbe aver spinto un fatto di censura antecedente la pubblicazione del testo sulla «Brigata»; infatti, il componimento riportava nella sua prima versione inviata a Francesco Meriano un'allusione alla natura autentica del rapporto con Picco. Dopo i versi «Or sei partito, senza me partito / sei nell'ignoto» si leggeva il seguente inserto: «I soldati, a vederci sempre insieme / - che son talvolta peggio di puttane - / cose strane dicevan, cose strane: / ch'io ti 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», versi che provocarono scandalo e indignazione turbando la direttrice della rivista Fiorina Centi, che lo rifiutò inizialmente perché offensivo alla morale. Saba rifiutò ogni taglio ed esso uscì, con correzioni, sulla rivista «La Brigata» (cfr. *Lettere a Meriano*, p. 121) Nel *Canzoniere* del 1921 invece tutto il passo venne soppresso.

Ampia canzone libera composta di tre strofe variamente rimate di endecasillabi, settenari e quinari. Come la lirica precedente (e sarà lo stesso per la successiva), siamo anche qui di fronte a una lirica tripartita in maniera irregolare, suddivisa in strofe il cui numero di versi si dispone in maniera crescente nel rapporto fra le tre parti; la canzone è aperta qui da un preludio introduttivo all'argomento centrale della lirica e chiusa da un congedo che sviluppa lungamente il tema del ricordo e della memoria degli affetti.

Voi quasi m'odiavate, ed io v'amavo, cari compagni.	
Un soldato, lo so, non sono bravo come voi, io da voi troppo diverso, troppo fuori dei ranghi.	5
M'odiavate per questo, ed io v'amavo quali siete; uno solo siete in tanti. Così, alla sveglia, a veder vuota la camerata;	
pensando voi verso la meta ignota, (che dove fosse solo Iddio sapeva, Iddio e il Maggiore);	10
sì, lo confesso, nel mio vecchio cuore, uso ad ogni saluto, ad ogni sgombro, ebbi quasi un dolore.	15
Anch'io parto, domani. Troverò dov'io giunga altro più nulla che voi; del Carso dentro l'aspre forre, ove son morti di Trieste in vista, non la chiese, e dà il sangue alla conquista	20
il buon guerriero che la guerra abborre.	

Là un ugual grigio verde, uguali faccie,
 ed il cannone, mi darà l'oblio
 d'altro assai, torrà in me le vostre traccie. 25
 Oggi ancora, ai fanciulli appena grati,
 ed al vecchio che incontro le si affanna,
 porgo la mia pagnotta, la più bella.
 Addio cucine, dove non mai stanchi
 aspettavano un osso i miei soldati,
 con occhi luccicanti; 30
 quel gran ragù, vigilava – oh Dio! –
 con baionetta in canna,
 la sentinella.
 Ma ch'io viva, ch'io giunga alla più stanca
 vecchiezza, o in tanti morti un morto io sia, 35
 Picco, di te non mi potrò scordare;
 scorda forse chi amò l'anima mia?
 Eri un uomo, il più degno eri d'affetto,
 tu così lungo, così magro e nero,
 che mettevi paura – oh, ma davvero! – 40
 al fanciulletto.
 E sei partito, senza me partito
 sei per l'ignoto.
 Piazza d'Armi ricordo, l'ufficiale
 che dai ranghi ti trasse, e per mia gioia 45
 (forse non disse male)
 disse: «Il sodato Picco
 è peggio d'una serva».
 Chi la memoria di quel punto serba,
 di te, del tuo rancore ancor sorride; 50
 e meno ti vorrebbe esser lontano.
 Nato a Lucca, così come l'ulivo,
 come il fiasco del Chianti eri toscano.
 E t'amavano tutti, anche una bimba,
 la mia, che sempre ti diceva «Buto», 55
 e alzava contro te l'esile mano;
 quando: «È partito – le dissi – non torna»;
 stette un poco fra sé, già lacrimosa
 corse alla mamma, le si strinse accanto;
 dette a terra in un pianto, 60
 quel pianto, sai, lungo filato uguale.

1. *Voi...amavo*: D'ANNUNZIO, *Poema Paradisiaco, La passeggiata*, v. 1: «Voi non mi amate ed io non vi amo».

4-5. *troppo diverso*: vd. *Bersaglio*, vv. 12-4: «Tutto che di deforme hanno veduto, / di troppo ebraico, di troppo panciuto, / di troppo lamentosamente impuro».

7. *uno solo siete in tanti*: i soldati sono per Saba, emblemi dell'intera gioventù.

12. *Iddio e il Maggiore*: con il verso precedente sembrano segnalare lo scarto tra le due "anime" della poesia sabiana scritta durante la guerra, una poesia che sa parlare di argomenti "alti" e allo stesso modo dei fatti quotidiani della guerra.

14. *saluto*: prima di questa versione, il verso è stato più volte modificato. In quattro versioni successive si alternano infatti, tra il 1915 e il 1919, i termini «distacco» e «tristezza», presente nel testo del *Canzoniere* 1919. Per la versione definitiva Saba, optando per «saluto», sembra preferire, rispetto al sentimento, il gesto che lo causa.

19. *Trieste in vista*: l'esercito italiano aveva conquistato nel giugno del 1915 Monfalcone, avvicinandosi ulteriormente al Carso e di conseguenza a Trieste.

22. *faccie*: in rima con *traccie* del v. 24; il mantenimento delle "i" eufoniche ridondanti nel plurale è cosa assai rara in Saba. Si tratta presumibilmente di errori dovuti alle incertezze ortografiche del poeta (cfr. GAVAGNIN 2001, p. 383 e GAVALOTTI 2014 p. 30).

52. *Nato a Lucca*: anche qui spinto da una sorta di dovere di cronaca Saba specifica la provenienza geografica dei soldati, a sottolineare l'italianità dell'evento al quale stava prendendo parte.

55. *Buto*: elemento di mimesi del parlato di marca infantile.

61. *lungo filato uguale*: l'eliminazione della virgola negli elenchi corrisponde ad un uso anche di Carducci (CASTELLANI 1981, p. 469).

Vita di guarnigione

Insieme alle due poesie precedenti è tra le prime liriche composte da Saba a Casalmaggiore (toponimo che torna ben due volte nel componimento e la cui “guarnigione” da il titolo a questa poesia) dopo essere stato richiamato alle armi nel giugno del 1915. È anch’essa inviata in una prima versione a Francesco Meriano il 9 settembre dello stesso anno, ma alcuni versi (insieme ad alcune riflessioni riguardo al suo contenuto) erano già stati inviati ad Aldo Fortuna in una lettera del 3 settembre (cfr. *Lettere a Fortuna*, p. 107). *Vita di guarnigione* non ha una vicenda testuale complicata come *La sveglia* e *Addio ai compagni*, sintomo di quanto Saba fosse soddisfatto di questa poesia già nella sua prima versione, che subì dunque pochissime correzioni prima di essere stampata quale terza poesia della *Parentesi militare* sulla «Brigata» nel giugno 1916. Inoltre, ancor prima che venisse pubblicata su rivista, il poeta aveva dimostrato di preferire questo componimento agli altri del “ciclo di Picco”, manifestando a Meriano – il 20 settembre 1915 – la volontà di stampare sul «Giornale del Mattino» almeno questa lirica se non ci fosse stato lo spazio per pubblicarne delle altre (cfr. *Lettere a Meriano*, p. 120).

La parentesi militare di Saba, come si è più volte accennato, è tutta circoscritta entro il microcosmo della “guarnigione”, nella quale le notizie dello sconvolgimento arrivano frammentarie, spesso per lettera (delle quali Saba infatti inserisce alcuni spezzoni in questo componimento) a confermare il complesso di esclusione del poeta, che sente come una colpa il fatto che le sue mani «non sono ancora rosse / di sangue [...]» (CORTELLESSA 2018 p. 326-7). Dunque *Vita di guarnigione* è il testo più rappresentativo di questa condizione e della guerra di caserma di Saba; e anche, agli occhi dei critici, tra le migliori delle *Poesie scritte durante la guerra*, su tutti Marcoverchio che l’ha definita «la più riuscita e degna [...] di essere ammessa nell’edizione definitiva del *Canzoniere*» (MARCOVERCHIO 1960, p. 74). Il suo maggior pregio è, secondo il critico, sul piano espressivo l’equilibrio nell’unità del tono, la fusione del componimento che si svolge su un ritmo discorsivo in cui si alternano parti evocative, parti descrittive e parti riflessive, dedicate alla guerra e alla “vita di guarnigione”. Si intervallano monologhi e movimenti colloquiali, recitativi e modulazioni che nascono naturalmente dal parlato. La struttura di canzone piuttosto complessa è «riscattata dalla letterarietà per il suo contenuto umile» (*Ivi*, p. 75), rendendola così un componimento dove coesistono impennate melodrammatiche («No, non son pago: no, una prova manca») e asciutti declamati bassi, quotidiani («Vino buono e a buon prezzo [...] belle ragazze [...] molto invero disposte a far piacere»); cadenze crepuscolari e dialoghi di gusto

gozzoniano («Ed io son qui, sono a Casalmaggiore»; «Abbi cura di te, non darti pena»), sino a modulazioni quasi da canzone petrarchesca («non ch'io viva o ch'io muoia, altro, o mia Lina»). Ma il tono è complessivamente quello sabiano e si accende e si riverbera dove il canto varca la soglia dell'intonazione epica («Desto per l'ultima volta / (stavo nella trincea ghiacciata e stretta)», «Non può dire un soldato: "Mi fa freddo / sui monti: anche il nemico è un valoroso"»), di quell'epica umile e quotidiana del fantaccino in guerra che Saba voleva presentarci. Ritorna anche il gusto del discorso diretto, della battuta, mantenuta nella sua illetterata spontaneità (il tedesco "italianizzato" «Wie geht's Ihnen, Colleghi?»), sino a sfidare come sempre la prosa. La novità sentimentale di questo componimento sta invece nel dolore del poeta di non essere come gli altri in trincea, che nasce da quel complesso di non essere un combattente il cui fucile «non ha sparato ancora sui tedeschi», quel nemico che pur Saba considera come «valoroso». Ed è un complesso che si alimenta nel tedio della guarnigione, quel tedio che rischia di uccidere il poeta (v. 37, come anche la già incontrata lettera a Meriano del 20 settembre 1915: «io qui corro un grave pericolo, quello di morire dalla noia» *Lettere a Meriano*, p. 120). Per Saba fare la "vita di guarnigione" significa mancare a quella prova che finalmente lo consacrerebbe uno come tutti gli altri, ma anche mancare ad una fonte possibile di fertili nuovi argomenti poetici, per scrivere di quell'«epopea della nostra guerra» che al fronte avrebbe «scritto di certo» (*Lettere a Fortuna*, p. 110). Anela alla prova del fuoco Saba, diversamente da alcuni dei suoi commilitoni che, astutamente, preferiscono al rischio del fronte la vita di guarnigione, una vita che il poeta considera senza onore e pace. E quindi chiama in causa la sua Lina, il motivo per cui Saba sta scrivendo versi dedicati alla guerra (vv. 60-2); la donna è colpevole di proteggerlo con le sue preghiere (v. 40) che, esaudite, evitano così che lui parta per il fronte. Ma pur anelando a raggiungere i suoi compagni nelle trincee, non vede il soldato che è al fronte come un mitico eroe, bensì come un pover'uomo che soffre, che teme per la sua vita, che si lamenta, ma tuttavia non fugge. Ed ecco che la guerra gli si rivela non come un'avventura, ma un'occasione in cui trovare solidarietà nel male, fraternità nel dolore. E capiamo che il soldato di Saba ci si rivela come un Sancio Panza dall'aspetto tristo, che come il fedele scudiero «dura al posto che gli è dato» mentre Don Chisciotte lo trascina nella folle avventura della guerra, cavalcando a briglia sciolta il destriero delle retoriche imperanti durante la guerra (MARCOVECCHIO 1960, p. 75).

Vita di guarnigione è il testo di maggior tenuta della serie con i suoi ottantanove versi; si articola in tre stanze (costruite a specchio, 30-29-30 versi) in cui si alternano in maniera

irregolare endecasillabi e settenari. La struttura è quella di una canzone, d'ordito piuttosto complesso per armonizzazione e per metri; prevalgono i versi lunghi ed anche questo contribuisce a dare alla canzone l'andamento di una poesia-racconto, dai toni prosastici e decisamente antilirici, quasi di cronaca in versi. È lontana dall'essere una canzone epica e popolareasca sul tipo di quelle scritte da Giulio Camber Barni, ma trovano comunque in essa il perfetto equilibrio tra l'animata rappresentazione delle scene di vita quotidiana nel campo militare e l'analisi della propria condizione; tra la stanchezza, la noia e la frustrazione del poeta e quei momenti umanamente simpatici e gratificanti (il prigioniero austriaco che si rivolge amichevolmente al poeta; i soldati che si abbandonano con allegra spensieratezza ai piaceri del buon vino e delle belle ragazze durante una libera uscita) che riscattano la "vita di guarnigione" dal fatto di non avere nulla di eroico e di consumarsi in un ritmo monotono e sospeso.

Picco scrive dal fronte:

«Molto freddo, molti soldati, molto rumore di cannonate».	
Ed io son qui, sono a Casalmaggiore, e ci devo restare;	5
devo ancora pensare alla guerra: ci penso a lungo, e dico: Aver forse paura e non fuggire, saper uccidere, saper morire,	
Dio sa quest'arte s'io l'apprenderò?	10
Vigilare ora devo sul nemico che ad Ala, a Redipuglia, a Doberdò i miei bravi compagni han disarmato; ne intendo i lagni, ne placo le beghe.	
«Wie geht's Ihnen, Colleghe?»	15
la parola così mi fu rivolta (un poco ne sorrisi) da una faccia che sorrideva entro la barba folta. No, non son pago; no, una prova manca alla mia vita, che non chiedono gli altri.	20
«Meglio che al fronte», ed ammiccano scaltri; vita di guarnigione non li stanca, di poco onore, di nessuna pace. Vino buono e a buon prezzo (a me dispiace), belle ragazze, schive coi borghesi,	25
ma per noi militari, lungo il fiume, o in qualunque osteria, molto cortesi; molto invero disposte a far piacere a Sancio Panza, che ha messo le piume di bersagliere.	30
Le mie mani non sono ancora rosse di sangue...son d'inchiostro ancora nere, la baionetta è nel fodero ancora. In Piazza d'Armi mi vede l'aurora, passo al Corpo di Guardia le mie sere.	35

Ed altro mai. Perché mai altro fosse,
 perché ucciso dal tedio io le sia reso,
 dove c'è un altarino, un lume è acceso,
 un'immagine c'è della Madonna,
 prega per me una donna. 40

Quasi ogni armato ha una donna che prega;
 e l'Iddio degli eserciti, il Signore,
 per ogni dieci in cui l'istessa brama
 discopre, e l'ansia onde soffri, nel cuore,
 una ne sceglie, a lei la grazia nega. 45

Parte allora un soldato per il fronte;
 le scrive: «T'amo. Siamo già sul monte...
 Abbi cura di te, non darti pena,
 fa un poco come noi, pensaci appena».
 Altro un giorno le scrive, un po' più in fretta: 50

«Sei troppo buona...se per caso...ascolta:
 occhio ai figli; per essi hai da campare».
 E «Gli austriaci perderanno le gare».
 Non scrive: Desto per l'ultima volta
 (stavo nella trincea ghiacciata e stretta 55

come tomba, sognavo la famiglia),
 vidi presso la vampa alle mie ciglia,
 corsi al fucile...ora, chi giace giace,
 chi vive si dia pace.
 Faccio in arme dei versi, 60

per te li ho fatti, per una gentile
 donna che aspetta: guarda il mio fucile,
 non ha sparato ancora sui tedeschi;
 ma il soldato va dove altri lo manda,
 e deve il suo saluto a chi comanda. 65

Non può dire un soldato: «Mi fa freddo
 sui monti: anche il nemico è un valoroso,
 (non quanto noi); ma di più su non visto
 fulmina, ed io non voglio morir qui».
 E nemmeno può dire: «Meglio il freddo 70

d'alta montagna, anche un pensiero sì,
 anche un pensiero di morte, che l'ore
 - lunghe a Casalmaggiore -
 con un nemico accanto a te senz'armi,
 un che t'odia, e per farsi 75

perdonare ti fa il saluto al modo
 dei nostri. Meglio che l'aspetto tristo
 di Sancio Panza; e poi con lui di guardia
 montar la sera, e portar zaino il giorno
 meglio prender con voi senza ritorno 80

la via di Trento; oh tu che là ti struggi
 d'essere a casa, e non sei meno un prode
 se tanto ti lamenti, e mai non fuggi!»
 Tante cose non può dirle un soldato;
 le pensa, e dura al posto che gli è dato. 85

Ma tu, che di volermi bene dici,
 se del vero mio bene il tuo cuor gode;
 non ch'io viva o ch'io muoia, altro, o mia Lina,
 altro chiedi per me alla Madonnina.

1. *scrive*: abbiamo notizie della corrispondenza con Picco, fittizia o reale che sia, da una lettera inviata a Meriano il 9 settembre 1915, in cui già si può leggere la delusione di Saba per non essere stato inviato al fronte insieme ai suoi commilitoni: «Due dei miei compagni di Milano (lo apprendo da una lettera di Picco) sono già stati fucilati nella schiena, questo vuol dire che diverse 3e categorie sono al fronte, io, senza mia colpa, sono stato inviato qui» (*Lettere a Meriano*, p. 118).

12. *Ala, Redipuglia, Dobardò*: le tre località indicate da Saba stanno ad indicare i due fronti nei quali era impegnato l'esercito italiano, quello del Trentino e quello sull'Isonzo; Ala, situata a sud di Rovereto, in Vallagarina, fu un'importante stazione di confine con l'Impero austro-ungarico sino alla Prima Guerra Mondiale; Doberdò e Redipuglia si trovano invece tra Monfalcone e Gorizia.

15. Al campo di Casalmaggiore Saba doveva usare le sue conoscenze del tedesco in qualità di interprete dei prigionieri austriaci. Cfr. anche *Accompagnando un prigioniero*.

29. *piume*: fa riferimento probabilmente al "piumetto", caratteristico copricapo da parata dei bersaglieri.

45. *a lei grazia nega*: LEOPARDI, *La sera del dì di festa*: «A te la speme / nego» (CASTELLANI 1981, p. 509).

53. *gare*: frase forse diffusa tra i soldati in cui *gare*, secondo un uso di quegli anni, significa guerra (*Ibidem*).

58-9. *giace...pace*: interpretazione sabiana del proverbio «Chi muor giace, e chi vive si dà pace».

Partendo per la zona di guerra

Con *Partendo per la zona di guerra* si conclude, anche poeticamente, il periodo trascorso da Saba presso la caserma di Casalmaggiore. La poesia si situa in un momento fondamentale dell'esperienza bellica sabiana: la lirica conclude di fatto il brevissimo "canzoniere" composto dal poeta nei mesi casalaschi, quel piccolo corpus che comprende anche – in ordine cronologico – *La sveglia*, *Addio ai compagni*, *Vita di guarnigione*, *Il trombettiere della Territoriale*, *Accompagnando un prigioniero*, *Sera d'autunno* e *L'invasore*. Il breve periodo trascorso a Casalmaggiore fu per il poeta un momento di importante chiarificazione ideale e intellettuale e di sperimentazione poetica, tanto nei temi quanto negli stili. Ma ancora maggiormente per Saba fu un momento dove concentrarsi al riconoscimento della propria poetica più autentica, l'essere se stesso e insieme il poeta della vita scoperta nella sua essenza e nei valori comuni a tutti, l'essere come «gli uomini di tutti / i giorni». A Casalmaggiore lo troviamo nel tentativo di riconoscersi simile ai propri commilitoni, come pure di un nemico, riuscendoci quasi con maggior facilità. Ma pur nella ricerca dell'inserimento in una comunità «una prova manca»: quella del fronte. È un canto di gioia quello del poeta che attende la prova del fuoco e che vive i giorni di Casalmaggiore nella speranza di giungere finalmente al fronte, così da poter infine raccontare di quell'«epopea della nostra guerra» che tanto agognava scrivere. La noia e la tristezza, le "lunghe ore" dei mesi passati a Casalmaggiore vengono quasi dimenticate e nell'euforia del momento la grigia e immobile Casalmaggiore viene trasfigurata in una «città dell'allegria» mentre la compagnia sfila cantando per le vie della città, salutata dallo sguardo commosso e curioso delle donne e dei bambini. L'anima del poeta canta e non riesce quasi a credere alla propria felicità, quasi presagendo di poter restare deluso: Saba lasciò infatti Casalmaggiore intorno alla fine di ottobre del 1915, ma per ragioni di salute non fu mandato al fronte.

Sono giorni concitati quelli che precedono la partenza dalla caserma di Casalmaggiore; ne abbiamo numerose attestazioni dalle lettere: inizialmente è grande lo sconforto che caratterizza le giornate del poeta, il quale scrive a Meriano il 9 ottobre 1915: «non desiderarmi di restare a Casalmaggiore: io invidio tutti i soldati, meno quelli che sono a Casalmaggiore» (*Lettere a Meriano*, p. 121). L'11 ottobre del 1915 invia una prima lettera dalla "Zona di guerra" dando notizie di essere lontano da Casalmaggiore, dove però ritorna e scrive una missiva il 17 ottobre, poco rima della partenza per la breve missione "zona di guerra", che come si è visto lo terrà in prossimità del fronte dalla fine di ottobre 1915 per quasi tutto il mese di novembre, passerà alcuni giorni a Reggio Emilia dove resta «in attesa di partire»:

«Noi si parte da qui oggi o domani [...] Si va via, si va via - / In Grecia forse, forse in Balcania, / o forse nel Trentino. / Insomma, che Iddio ce la mandi buona» (*Ivi*, p. 122), una lettera che è già un canto e in cui si legge, in particolare in quel «si va via » ripetuto due volte, il senso di liberazione sentito da Saba, che verrà più tardi frustrato.

La poesia si snoda rapida in tre quartine: la prima in tre settenari e un endecasillabo a rime incrociate (abbA), la seconda di tre endecasillabi e un settenario a rime alternate (CBCb), la terza ripete esattamente lo schema della prima (deeD). Il ritmo veloce dei settenari prevale in questa lirica, che suona alta come uno squillo di fanfara, come un grido di liberazione, e ben rende l'idea della concitazione con cui Saba viveva la possibile partenza per il fronte.

Addio Casalmaggiore, città dell'allegria -; la terza compagnia canta, in riga per là dove si muore.	
Le donne alle finestre ed i bambini guardan con occhi di pianto per via passar sotto allo zaino i fantaccini.	5
Canta l'anima mia; canta: Domani a sera forse saremo al fuoco.	10
Se fosse tutto un gioco di bambino, una cosa appena vera?	

3. *terza compagnia*: le III categorie istruite di cui Saba faceva parte dopo essere stato richiamato alle armi (cfr. *Lettere a Fortuna*, p. 117).

3-4. I versi, nella loro prima versione del 1919, così si presentavano: «Così la compagnia / canta: e in riga è». La variante scelta nella seconda stesura indica la volontà del poeta di aumentare l'effetto di realtà dell'ambientazione, scegliendo un linguaggio più caratterizzato in senso mimetico, tramite il ricorso a termini del gergo militare.

4. *la dove si muore*: perifrasi per indicare il fronte e le trincee.

5-6. *le donne...per via*: cfr. *La Sveglia*, vv. 8-9: «c'erano molte donne alle finestre, / donne e bimbi in istrada».

11-12. *un gioco di bambino*: Saba ama ricollegare la guerra ai giochi militari dei fanciulli. L'intreccio "guerra-gioco" lo fa sentire più vicino ai giovani commilitoni dei quali apprezzava la spensieratezza fresca e giocosa (SENARDI 2008¹, p. 59). Quella del "soldato-giocatore" è figura che, secondo Leed, è da ricondurre allo spirito con cui i volontari affrontavano il primo conflitto mondiale (LEED 1989, pp. 116-29). Va detto che in questa lirica Saba si esprime con quella noncuranza del proprio destino che Leed riscontrava nell'atteggiamento proprio dei volontari, qui tutto costruito attorno agli ossimorici poli tenuti dalla gioia e dalla morte.

L'innocente

Sonetto spedito a Fortuna il 23 ottobre 1916 insieme a *I soldati che hanno preso Gorizia* (con il titolo *Dopo la presa di Gorizia*), *Il soldato che va a Salonicco* e *In treno* (intitolata *Il Corpo*), allegati a una lettera nella quale il poeta definisce queste liriche come dei componimenti «molto filtrati» (*Lettere a Fortuna*, p. 118). I quattro componimenti devono risalire all'estate di quell'anno e sono, insieme a *La felicità*, pubblicati sulla «Riviera Ligure» del gennaio 1917. Il sottotitolo posto accanto al titolo nei primi testimoni, e scomparsi già nel progetto del 1919 (ricordiamo infatti che la titolazione di questi componimenti si presentava nella veste seguente: *L'innocente - Psicologia di giovane operaio mobilitato*, *Il soldato che va a Salonicco - Psicologia di un giovane contadino mobilitato*, *La felicità - Psicologia di un giovane operaio esonerato*) rievoca l'interesse contemporaneo per la psicologia del combattente, interesse che deve aver coinvolto pure Saba verso la fine del 1916.

L'«innocente» è per Saba la vittima di questa guerra, il soldato che non vuole la guerra, ma l'affronta con rassegnazione, i Nino (anche lui definito come innocente nella poesia *Due ombre*: «Ed innocente / sono morto»), i Zaccaria, i Guatelli che sospirano per un'agognata pace che tarda ad arrivare per loro così poco coinvolti dalle ideologie del primo conflitto mondiale. Il perno attorno a cui gravitano le *Poesie scritte durante la guerra* è l'uomo, come specie prima che come individuo. Ed ecco che dunque il dialogo tra Saba e Guatelli (e proprio *Dialogo* si intitolava questo componimento nel progetto del *Canzoniere* 1919) vuole rappresentare i motivi cardine e le convinzioni che affollavano il pensiero dei commilitoni del poeta, che a sua volta prende posizione, analizzando e commentando per i suoi lettori la figura di Guatelli, scelta (e ce lo dice il sottotitolo) per rappresentare ogni giovane operaio mobilitato durante la guerra. Siamo di fronte ad un'altra interpretazione di una figura umana priva di ogni veste eroica, se non il rassegnato eroismo di vivere questa vita: operai, contadini che trasferiscono la loro saggezza, ottusità, animalesca rassegnazione in panni grigioverde (PORTINARI 1967 p. 89).

Innocente significa per il poeta innanzitutto che il soggetto è privo della colpa di aver voluto la guerra (SENARDI 2015, p. 126), ma Saba mantiene inoltre la propria convinzione che nell'uomo, e nel soldato, sonnacchi un animale pronto all'aggressione, un'aggressività «di genere» («là sull'ampia terra, / dove quei maschi giocano alla guerra» scrive Saba in *Sul prato*) in cui si rivela più che l'amore per la patria la grande forza dell'istinto, istinto che

determina pulsioni violente (di natura difensiva) che fanno sì che il soldato uccida da innocente e quindi «puro di quel sangue che sparge», perché in accordo con la legge della natura (SENARDI 2008¹, p. 58).

L'innocente non è un bozzetto dal taglio comico, come sostenuto da Galavotti (GALAVOTTI 2015, p. 125), nonostante il vivace scambio sul disguido riguardo al nome del commilitone nell'ultima terzina, ma una presa di posizione chiara di Saba verso una guerra rappresentata nella sua versione diseroicizzata e antiretorica, quindi reale. Le profonde modifiche apportate da Saba nelle terzine attutiscono l'accento polemico anti-guerresco, molto esplicito invece nella versione pubblicata sulla «Riviera Ligure», che così si concludeva: «Un di - ricordi? - io dissi a te, che solo, / fieramente gestivi: *Che fai? Credi / d'aver "un qualche nemico" in tue mani! // Fitti, come un'accusa, in me due strani / occhi: Sicuro!* - ài risposto - *strangòlo / un che à voluto la guerra, non vedi?* ».

Sonetto a schema ABBA ABBA CDC DCD, con un gruppo di rime costruito da soli participi passati (B: *sospirata: pensata: amata: spaventata*). Due le rime identiche («Sicuro», che si ripete anche in posizione iniziale dell'ultimo verso, e «Buatelli»).

Ch'io leggessi, vorresti, nel futuro; e l'ora e il giorno della sospirata pace. «Una guerra - tu dici - pensata per uccider noi popolo. Sicuro».	4
Ah, tu sei l'innocente; tu sei puro di quel sangue che spargi. E altrove ho amata, ma più docile, un poco spaventata l'anima tua: nel mio cane. Sicuro.	8
Un dì, ricordo, io ti diceva (e quelli sembran già tempi lontani): «Un soldato come te non è mai triste, Buatelli».	11
O gli occhi grandi che su me hai levato! «Io mi chiamo Guatelli, non Buatelli». Sicuro. Ed ogni giorno più arrabbiato.	14

8. *cane*: pure nella poesia *A mia moglie* il poeta riconosce nel cane (in quel caso, alla cagna) caratteristiche quali la dolcezza e la ferocia. La ferocia, qui come in *A mia moglie*, è di natura difensiva (SENARDI 2008¹, p. 58).

11. *triste*: qui nel senso di “tristo”, “malvagio”.

I soldati che hanno preso Gorizia

Il 6 agosto 1916 cominciarono gli attacchi dell'esercito italiano per l'offensiva nel settore di Gorizia con la conquista del monte Sabotino e del San Michele. L'assalto procedette con l'ottenimento dei settori di Oslavia e del Podgora l'8 agosto e il giorno successivo l'esercito italiano riuscì a entrare a Gorizia. Nonostante le enormi perdite di uomini, la presa di Gorizia del 9 agosto 1916 fu salutata con grande entusiasmo e risollevò gli animi dell'armata, scoraggiati dopo l'offensiva austriaca del maggio precedente (CANDELORO 1978, pp. 147-8). Da questa impresa Saba trae ispirazione per il titolo della poesia, di cui abbiamo una prima notizia il 23 ottobre 1916 quando, da Milano, *Dopo la presa di Gorizia* (questo il titolo originariamente pensato da Saba) è inviata a Aldo Fortuna insieme a *L'innocente*, *Il Corpo* e *Il soldato che va a Salonicco*, poesie che formeranno insieme a *La felicità* la serie pubblicata nel gennaio 1917 dalla «Riviera Ligure», una serie che, come si è visto, vedeva Saba attento a ritrarre l'esatta condizione psicologica del "fantaccino" italiano in guerra, del «buon guerriero che la guerra abborre».

"Dopo la presa di Gorizia" non c'è né gioia né entusiasmo per Saba (impresa che viene celebrata invece da Vittorio Locchi, che fu tra le truppe che entrarono a Gorizia, nel poemetto *La sagra di Santa Gorizia*); immagini di orrore e di dolore affollano la mente del poeta, amorevolmente preoccupato per le sorti dei suoi commilitoni, ai quali si sente «vicino». Saba, lontano dall'azione della guerra, si rivolge a loro, chiedendo che gli si racconti di come hanno vissuto la battaglia. Ai vv. 5-7 i soldati prendono dunque la parola, per lamentare di nuovo la propria estraneità alla guerra: «Per un Podgora per un Sabotino / muori tu, se n'hai voglia. O il mio Maggiore / lui, che non pensa che avanzate», versi in cui si manifesta il rifiuto di una condizione militare indesiderata e coatta e un accenno di disprezzo per quelli che alla guerra non partecipavano, in particolare per quei pochi che erano entrati nei ranghi per libera scelta come volontari (va ricordato che pure Saba fu visto dai propri commilitoni come un volontario, cfr. *Lettere a Fortuna*, p. 105).

Sonetto a schema ABBC CBBA DED DED, lo stesso del secondo sonetto di *Zaccaria*. Componimento chiuso tra due identiche domande che a distanza di quattordici versi Saba rivolge prima a un gruppo, poi a un singolo commilitone.

O com'è stato? Voi che là con tanto
mi dicevate, con tanto fervore;
quasi un'ira mettendo in quell'amore
più grande quanto più vi son vicino:
«Per un Podgora, per un Sabotino

4

muori tu, se n'hai voglia. O il mio Maggiore lui, che non pensa che avanzate». Orrore, pensavo; ed oggi a ripensarvi ho pianto.	8
Dimmi tu, di più Santi medagliato, (se mai t'han salvo) che in trincea tornavi, ch'altri a casa tornò tristo e malato;	11
che un giorno intero (fa così un soldato) sotto il cannone hai dormito, e sognavi che tagliavi il frumento: com'è stato?	14

4. *vi sono vicino*: sintagma che sostituisce la variante «mi siete accanto» del testo pubblicato sulla «Riviera Ligure». Saba interviene per spostare il focus di azioni, percezioni e affezioni in modo da evidenziare un'azione, piuttosto che la sua reciproca, invertendo il soggetto.

5. *Podgora...Sabotino*: il primo è una collina sulla riva destra dell'Isonzo a Ovest di Gorizia, per la quale si combatté all'inizio della guerra; per il Sabotino vedi *Nino* e la nota al verso 11; la versione stampata nel 1917 prevedeva un verso completamente diverso: «Per un monte Sei Busi, un Monte Santo», che si trovano rispettivamente a pochi chilometri a nord-est di Monfalcone e sul versante opposto della valle del Sabotino. Questa variante potrebbe essere motivata dal fatto che, a guerra finita, il Podgora e il Sabotino parvero a Saba dei “luoghi-emblema” della guerra, più del Monte Sei Busi o del Monte Santo, compatando questi ad altri riferimenti: nel racconto di Saba il Sabotino e il Podgora sono infatti i luoghi in cui muoiono Nino Tibaldi (cfr. *Nino*, v. 11) ed Enrico Elia (cfr. *Due ombre* e la nota al verso 13). La scelta della seconda versione sarebbe dunque da ricondurre più a un espediente letterario piuttosto che a un dato di realtà.

9. *medagliato*: possessore di varie medaglie con impressa l'effigie di un Santo o di una scena religiosa portata con sé per devozione e per ottenere, tramite l'intercessione dei Santi, protezione (cfr. GDLI vol. IX, p. 1005).

Il soldato che va a Salonicco

Prima dell'intervento greco contro la Turchia (26 giugno 1917) a Salonicco vi furono diversi sbarchi di truppe dell'Intesa; quelli italiani iniziarono nell'agosto 1916, dopo la presa di Gorizia, e continuarono sino al mese d'ottobre. Saba è sempre attento a registrare alcune delle tappe della guerra, e questa volta la sua attenzione volge a Salonicco, di cui già si era preoccupato pochi giorni dopo lo sbarco delle truppe anglo-francesi del 5 ottobre 1915; il 9 ottobre scrive infatti a Francesco Meriano «dopo lo sbarco *di parata* fatto dall'Intesa a Salonicco vedo non lontana la fine della guerra» (cfr. *Lettere a Meriano*, p. 121). Non si hanno notizie precise riguardo al periodo di composizione, ma la poesia è inviata ad Aldo Fortuna il 23 ottobre 1916 insieme a *L'innocente*, *Dopo la presa di Gorizia*, *In treno* e *La felicità* e quindi potrebbe esser stata scritta nell'autunno del 1916. Va detto però che agli sbarchi di Salonicco Saba aveva già dedicato alcuni versi del componimento *Sera d'autunno*, inviato a Meriano pochi giorni dopo la lettera citata, l'11 ottobre 1915, e che poi verrà pubblicato sulla «Brigata»; versi che risentono di un'atmosfera trasognata e festosa, e delle speranze di Saba, come si è visto nella lettera, per la fine imminente del conflitto: «Forse, mentre son qui, vano ed infermo / d'attesa, forse, la fanfara in testa, / sbarcano i bersaglieri a Salonicco». Più probabile però che la composizione si situi nell'ottobre dell'anno successivo e questo per la vicinanza tematica – e ce ne dà conferma il sottotitolo, *Psicologia del giovane contadino mobilitato* – e l'appartenenza alla serie pubblicata nel gennaio 1917 sulla «Riviera ligure» dove Saba aveva dimostrato il suo grande interesse per la condizione psicologica dei soldati al fronte.

Nella lettera inviata a Fortuna, in calce a *Il soldato che va a Salonicco* troviamo una postilla del poeta, il quale scrive: «NB. Questo sonetto mi piace più ancora di quello "Accompagnando un prigioniero"» (cfr. *Lettere a Fortuna*, p. 118) quest'ultimo del quale, come si è visto, Saba scrive con gran animo. *Il soldato che va a Salonicco* è piaciuto certamente più di *Sera d'autunno*, cassato dal *Canzoniere* definitivo forse proprio per la leggerezza con cui tratta dello sbarco di Salonicco, immaginato dal poeta, nel vagare della sua fantasia, con i bersaglieri accolti da una fanfara in un'atmosfera colorata e fiabesca (versi che invece piacquero ad Aldo Marcovecchio proprio per il ritratto del giovane compagno appartenente al «Quarto genio lagunare – / nato a Venezia e sul Po comandato» (*Sera d'autunno*, vv. 5-6), «tratteggiato con bella efficacia e il vagare della fantasia che si finge i bersaglieri che sbarcano a Salonicco con la fanfara in testa in un'atmosfera colorata e fiabesca e quel calore

tutto umano e affettuoso che Saba sa evocare materializzato come un tepore spesso e palpabile», cfr. MARCOVECCHIO 1960, p. 84). In *Il soldato che va a Salonicco* Saba, lontano dagli sconvolgimenti della guerra, torna con attenzione a interpretare le sofferenze e l'umile rassegnazione degli ultimi (qui il "giovane contadino mobilitato"), di chi è staccato dal proprio campo e per questo non lo scorda, come non scorda i doni che il terreno gli offre, pur di fronte alle tante novità che è costretto ad affrontare (la guerra, il mare aperto, ...). Di tutto ciò il soldato immaginato da Saba non racconterà nulla con meraviglia.

Sonetto a schema ABBA ABBA CDC EDE.

Da me remoto, te, fratello, adoro.	
Ti vedo in nave, ti vedo sbarcare.	
Pensi: Il giro del mondo ci fan fare.	
Pensi: Tuo se ritorno, tuo se moro	4.
Il tuo campo non scordi tu, il tesoro	
del solco, a tanto nuovo che t'appare.	
Vedi la prima volta il vasto mare,	
il mare azzurro con fremiti d'oro.	8
Musiche, plausi all'approdo, son meno	
d'un gioco. Fa che atteso a braccia aperte,	
fa che tu sii, come dici, nel seno	11
della tua cara ed amata famiglia;	
le cose che hai vedute, che hai sofferte	
racconterai...Ma senza meraviglia.	14

4. *moro*: come si è visto, le *Poesie scritte durante la guerra* non sono aliene da segnali di plurilinguismo. La scelta della variante monotongata si spiega qui dunque non solo dalla necessitata rima in -oro, ma anche dalla probabile ascendenza dialettale dell'espressione che riporta il pensiero del soldato.

12. *amata*: in questa poesia con il passaggio al *Canzoniere* del '21 Saba decide di rinunciare al mimetismo grafico della variante «amatta», contrariamente a quanto avevamo visto per due testi come *Nino* e *Zaccaria*.

I piantoni

Poesia inviata a Francesco Meriano il 21 maggio 1916, specificando che si trattasse di una poesia da non pubblicare «Ti mando (per te) una sciocchezza, scritta veramente col lapis» (*Lettere a Meriano*, p. 130), non reca indicazioni di data, ma l'occasione che determina la tematica centrale è certamente da far risalire al tedioso primo periodo militare, trascorso da Saba presso la caserma di Casalmaggiore, tra l'autunno e l'inverno del 1915, momento in cui egli compone, tra le altre, anche *Vita di guarnigione*, che come *I piantoni* mette in scena le riflessioni che il poeta sviluppa nelle retrovie. La poesia, una tra le migliori della raccolta secondo Marcovecchio (MARCOVECCHIO 1960, p. 77), è tutta accordata sul motivo centrale della noia: quello del tedio è il vero motivo-cardine degli anni di soldato di Saba, e ciò emerge frequentemente anche nelle lettere inviate a Francesco Meriano e Aldo Fortuna; scrive infatti a Meriano, già in una lettera del 20 settembre 1915: «io qui corro un grave pericolo, quello di morire dalla noia» (*Lettere a Meriano*, p. 120); poche settimane più tardi, riferisce dello stesso sentimento anche a Fortuna, aggiungendo però una riflessione riguardo al ruolo che Saba sperava per sé stesso nella guerra: «sono instupidito dalla noia: vorrei essere a Monfalcone o a Caporetto, là in diretto contatto coi soldati combattenti» (*Lettere a Fortuna*, p. 110). Saba invece, come si è visto, non partecipa attivamente al conflitto al fronte, ma conosce l'inutilità e la noia della vita di guarnigione, l'ingloriosa esistenza di chi ha le "mani nere d'inchiostro e non rosse di sangue" (*Vita di guarnigione*). E per questo motivo, distante da quell'azione che avrebbe potuto ispirargli «l'epopea della nostra guerra» (*Ibidem*), pur stanco di leggere e di riflettere su sé stesso, non riesce a interrompere il lavoro di scavo dentro la propria anima, alla ricerca di un senso da dare alla vita, di una rivelazione che dichiari il mistero - «quello d'oggi e di sempre - del dolore umano (CAPECCHI 2013, p. 73). In caserma per il poeta «l'aria è grave di nuvole basse» e al poeta non resta, nel grigiore che lo attornia, di riflettere e di tentare di scrivere riguardo a quel «mistero [...] che l'uomo chiama del dolore umano».

Oltre al tema della noia si ravvisano però anche altre tematiche centrali nelle poesie di guerra sabiane: l'indifferenza degli umili ai valori della patria, qui rappresentato dal piantone che - pauroso riguardo al fronte - si gode, immaginiamo incomprensibilmente per il Saba di quello specifico momento, la vita di guarnigione «come in villeggiatura». Oppure quell'ingenuità dei suoi commilitoni, che è motivo anche dell'impossibile o difficile integrazione del poeta all'interno di questa comunità. Ingenuità che è qui amorevolmente ri-

tratta nel «buffetto sulle guance», che rappresenta l'indifferenza del piantone per ragionamenti mistico-teleologici e, in fin dei conti, anche per la poesia; un commilitone che, anche se gli venisse spiegato il mistero della vita, tornerebbe indifferente alle sue canzoni. Saba sente di avere rapido accesso a queste risposte: infatti la sua mano sul foglio bianco, che potrebbe rivelare il mistero della vita e del dolore umano, sembra poter scrivere una risposta come facilmente si potrebbe tracciare un disegno infantile. Con la fantasticata reazione del sergente e del piantone, viene a crearsi un'atmosfera trasognata, sospesa, quasi surreale, in cui la canzoncina del piantone cade nel finale come una sgranatura di carillon (MARCOVECCHIO 1960, p. 78).

Inviata a Meriano con il titolo *Poesia scritta col lapis (a Marino Moretti)*, si prefiggeva di essere un vero omaggio a Moretti e alla sua raccolta di recente pubblicazione; di Moretti inoltre Saba aveva recensito sulla «Voce» le *Poesie di tutti i giorni*, nel maggio 1911 (MATTIONI 1989, p. 63). Il componimento è poi inserito nel *Canzoniere* 1919 come *Il piantone*, modificato in *I piantoni* nell'edizione del '21. Oltre al titolo, nel passaggio tra il testo inviato a Meriano e quello stampato nel primo *Canzoniere*, la poesia è soggetta a profonde modifiche soprattutto nella prima parte, con la rimozione di alcune ripetizioni e alcune cadenze che sottolineavano l'omaggio a Marino Moretti e per non suggerire alla critica quella indesiderata parentela crepuscolare che Saba più volte si è preoccupato di negare (cfr. *Prose* p. 132 *et passim*). Si presentava, nella versione inviata a Meriano, ancor più chiaramente come un omaggio al poeta romagnolo, in particolare per i riferimenti alla prima delle *Poesie scritte col lapis*, *Che vale?*, anch'essa accordata sulla nota della noia (vv. 17-20 e vv. 25-8): «Non c'è n'è duolo, né gioia, / non c'è né odio, né amore: / nulla! Non c'è che un colore: / il grigio; e un tarlo: la noia. // [...] Non c'è né duolo, né gioia, / non ci son luci, né ombre: / il grigio, il grigio che incombe / sui cuori, e il tarlo: la noia!», versi questi che confrontati con l'apertura della prima versione dei *Piantoni* «Oggi è una noia, una noia di morte / e l'aria è piena di nuvole basse: / una noia, ti dico, di piantone» ben evidenziano il debito di Saba nei confronti della poesia di Moretti.

Strofa di canzone variamente rimata di endecasillabi e settenari (esclusi v. 14 e v. 31 che sono un quinario e un bisillabo). Le rime, molto frequenti nei primi quindici versi, si diradano nel centro della poesia ripresentandosi nel finale, in particolare nei tre versi della filastrocca, costruiti su di un'unica rima. Molteplici i rimandi interni (intra-verso e a distanza) dovuti alla forte presenza di ripetizioni, che formano naturalmente alcune rime interne. Tra queste si segnala in particolare *gioia:noia* (vv. 11-2) in cui Saba fa rimare il tema

cardine della poesia con il suo opposto. La poesia si caratterizza per un fraseggiare franto, ricco di pause e di accostamenti paratattici. Molto meno frequenti le inversioni (es. v. 1) rispetto al resto della raccolta.

Dove il rombo non giunge del cannone,
 e l'aria è grave di nuvole basse,
 c'è la noia, la noia del piantone.
 Di pensarmi, di leggere son stanco.
 Davanti a me sulla tavola in bianco 5
 guardo un foglio di carta.
 E se un Dio m'ispirasse?
 Se la mano, la mia mano tracciasse,
 proprio qui, proprio qui,
 su questo foglio protocollo, in questa 10
 ora grigia di noia,
 senza gioia o terrore
 (come chi ha carta e matita fa un fiore,
 una casina),
 poche parole, ma non dette ancora: 15
 il perché della vita?
 rivelassi il mistero,
 quello d'oggi e di sempre,
 che l'uomo chiama del dolore umano?
 Che direbbe il sergente? 20
 E quell'altro piantone,
 quel che ha solo paura
 d'andare al fronte, e dice di star qui:
 «come in villeggiatura»?
 Sì, che direbbe dopo d'aver letto? 25
 Diventerebbe smorto?
 Mi darebbe un buffetto
 sulle guance, tornando alla canzone
 che gli è tanto - Dio mio! - tanto gradita?
 «Passeggiando in un giardino, 30
 ino,
 un grazioso soldatino...».

1. *il rombo...del cannone*: probabile riferimento a uno dei più celebri versi delle canzoni di guerra, quel "al rombo del cannon" che è un ritornello onnipresente nei canti dei soldati della Grande Guerra, tanto nella formula onomatopeica dell'intercalare bellico "bim bim bom" che nella formula verbale, di lunga durata e presenza nel canzoniere popolare "al rombo del cannon" (cfr. CASTELLI - JONA - LOVATTO 2018, pp. 191-204). Qui è forse citata da Saba per rimarcare da un lato la presenza del poeta al conflitto di cui le canzoni parlano, ma anche per ricordare come nel microcosmo della guarnigione le notizie e lo sconvolgimento della guerra giungessero in maniera frammentaria o, addirittura, non giungessero affatto.

3. *noia*: quello della noia è uno dei tratti più comuni nell'esperienza del primo conflitto mondiale, così come notato da Eric J. Leed: «la guerra non era [...] luogo dell'eroismo, [...] in questa guerra i soldati non sono altro che compagni di sventura [...] ma il peggio è che la guerra si rivelò di una «noia mostruosa» segnata solo da paure e ansie improvvise (LEED 1989, p. 124); *piantone*: «Soldato addetto alla vigilanza di un ingresso, o all'ordine e alla

pulizia di un locale della caserma, o che svolge un servizio di portaordini presso il comando (e a differenza della sentinella non è armato)» (GDLI, vol XIII, p. 304).

10. *foglio*: Moretti, *Poesie scolastiche, Poggiolini* versi conclusivi (vv. 47-8: «e adesso, se ò un foglio e una matita, / faccio – indovina un po’! – faccio dei versi!»).

17. *mistero*: *A mamma*, vv. 111-5: «Canterellando scendono i sentieri / del borgo i cittadini, / torna dolce al fanciullo la sua casa; / ed il mistero ond’è la vita invasa / tu con preghiere esprimi.»

22. *paura*: a Casalmaggiore, nel periodo in cui Saba sta componendo questo testo, egli ha modo di riflettere anche sulla paura. Il 3 settembre del 1915 scrive infatti a Fortuna: «Mi pare che l’eroismo in guerra non consista nel non aver mai paura (per ritrovarsi ad uno spettacolo simile senza nessuna impressione di sbigottimento bisogna essere di professione macellari) ma nell’agire come se non si avesse paura, questo almeno è l’eroismo nostro».

24. *villeggiatura*: quello della “guerra-vacanza”, qui riferito al commilitone e non allo stesso Saba, è un motivo che si ritrova in diversi poeti e narratori della Prima Guerra mondiale, tra i quali si ricordano Clemente Rebora, per il quale «i primi tempi in Zona di Guerra [...] non sono più d’una noiosa villeggiatura» (CORTELLESA 2018, p. 766), Camillo Sbarbaro, che sull’Altopiano si sente come «in villeggiatura d’alta montagna» (*Ivi*, p. 773), sentimento che tocca anche il giovane Giovanni Comisso, che come Sbarbaro coglie l’occasione della guerra per avvicinarsi alla natura e al paesaggio (*Ivi*, p. 169 e GIANCOTTI 2017, pp. 90-6).

Tutto il mondo

Non si hanno notizie precise riguardo alla composizione dei quindici pentastici di *Tutto il mondo*: il primo testimone è infatti quello del *Canzoniere* 1919, dove occupava una sezione delle *Poesie scritte durante la guerra* separata rispetto alle poesie esplicitamente di tematica militare, insieme alle *Ultime poesie* (la suddivisione era infatti, come si è visto, *Nuovi versi militari / Intermezzo quasi giapponese / Tutto il mondo – ultime poesie*). La pubblicazione su rivista avverrà alcuni anni dopo la fine del conflitto, su «La Nazione della domenica» il 6 giugno 1920 con data «Estate 1918» (CASTELLANI 1981, p. 512), prima di entrare nel primo *Canzoniere* nella raccolta di poesie scritte durante la prima guerra che, come abbiamo visto, non presenta suddivisioni interne in sezioni. Facendo fede al posizionamento del componimento entro questi limiti testuali è giusto credere che *Tutto il mondo* sia stato scritto durante la guerra. La contiguità tematica con *l'Intermezzo quasi giapponese* è abbastanza evidente. Per questo è ipotizzabile che Saba, sentendo la compresenza delle due come eccessiva e ridondante per quanto riguarda l'aria e i motivi, abbia scelto in prossimità del 1921 di rinunciare alle "giapponesi" scegliendo solo la più recente serie dedicata all'amico Giorgio Fano.

La dedica della serie a Giorgio Fano si spiega con il fatto che questo fu l'amico forse più intimo della stagione giovanile di Saba; a lui infatti è dedicata la plaquette di versi intitolata *Coi miei occhi*, uscita nell'autunno del 1912 a Firenze per la «Libreria della Voce». Giorgio Fano (1885-1963), scrittore e filosofo (si formò a Vienna e Padova), anche lui ebreo – e forse proprio lui cedette lo pseudonimo Saba all'amico poeta (SENARDI 2012, p. 18) –, fu grande amico e il compagno della sua giovinezza triestina. Fu in società con lui che Saba, al termine della guerra, si mise nel commercio dei libri antichi, come si legge anche nella lettera ad Aldo Fortuna del 30 ottobre 1919 (*Lettere a Fortuna*, p. 125). E dalle lettere apprendiamo anche come il pensiero corra di frequente all'amico di gioventù; come nella missiva inviata a Francesco Meriano il 24 aprile 1916, dove il poeta ricorda quando con Fano "parlava delle cose di Dio": «"Vuoi che parliamo un po' delle cose di Dio" Ci si diceva a Trieste io e Giorgio Fano, quando si voleva un po' discorrere d'arte e di filosofia. Qui a Milano non è nessuno con cui parlare, quando ci sono, delle cose di Dio» (*Lettere a Meriano*, p. 128), oppure quando, in procinto di tornare a Trieste al finire della guerra, Saba scrive a Fortuna che spera di ritrovare il suo caro amico una volta rientrato nella città natale: «A Trieste non avrei certo le accoglienze che vi ebbe p. es. Sem Benelli, ma vedrei con piacere i miei amici Giorgio Fano e Guido Voghera, che spero vivi» (*Lettere a Fortuna*, p. 123). Questi due

sono anche citati nel sonetto 14 dell'*Autobiografia*, quello dedicato agli anni della guerra: «A Giorgio Fano, al buon Guido Voghera, / ai dolci amici di Trieste andava / l'anima da caserme e accampamenti» (vv. 9-11).

La lontananza dalla tematica bellica risulta evidente alla lettura di questa serie: la guerra è qui soltanto uno sfondo, sul quale prende rilievo la meditazione del poeta personaggio. Come altri componimenti (*Il mozzo*, *Il vino*, *L'egoista*), non ha intrinseche relazioni con la materia militare e di guerra, alla quale vi si accenna soltanto nei versi «Beve il sangue dei giovani la terra; / vien dai monti clamor d'atroce guerra. / Che ha mutato ciò in noi?». Si presenta agli occhi del lettore come una riflessione sulla passata e presente vita del poeta il quale sembra quasi, giunto al termine di un evento così importante per la storia dell'umanità, tirare le somme della propria esistenza in questa serie (non a caso, forse, composta da quindici strofe, come saranno quindici i sonetti dell'*Autobiografia*), che assume a tratti le sembianze di una confessione e a tratti le sembianze di una riflessione morale-filosofica. La riflessione, che si apre e si chiude con il poeta disteso sull'erba (dando un senso di circolarità al componimento), si sviluppa in maniera fluida e anche se quasi tutti i pentastici si differenziano nella tematica trattata, Saba si premura di disseminare diversi richiami tra le strofe («Di te, Giorgio, mi son ricordato» v. 16 e «io ti cercavo» v. 22; «profumo» v. 30 e «odora» v. 32; «pollaio» v. 45, «gallo» v. 46, «falchetto» v. 56 e «allodola» v. 61).

In un contesto segnato dalla morte di Dio, in cui è chiara l'influenza in particolare del *Zarathustra* di Nietzsche (che già qui, come lo si vedrà in maniera più approfondita con *Il mozzo* e poi con *L'egoista*, il poeta confessa di non cercare più la saggezza nei «libri» o nei «vecchi», ma nei «fanciulli» e negli «animali» (2^a) i quali, in grazia della loro preservata autenticità diventano ancor più del binomio “fanciulli e garzoni” gli intermediari per attingere alla verità profonda della «calda vita» (cfr. MINUTELLI 2018, p. XII); ricorda il suo amico che un tempo fu «l'orror d'ogni madre» e che diceva di odiare il padre (5^a) e che viene ricordato da Saba non a caso per quella sua natura ribellistica (l'opposizione all'autorità parentale) che accomuna tutte le creature che affasciano il poeta. La stranezza e la giovinezza caratterizzano questo compagno, un «brigante» che nel suo cinismo negatore arriva perfino a negare il dolore: «Strano imberbe filosofo / [...] gran cose negavi, / e tra queste il dolore» (6^a). Il poeta è intrigato da questa figura, ma nonostante ciò continua a restare legato alle materne metafore: «Chi può rider di me, di me che immerso / nello

studio mi godo del pollaio? // Dove il gallo, magnifico sultano, / le sue femmine ha intorno, io non invano, / molto ad apprendere, seggo» (9^a e 10^a). E con le seguenti metafore ornitologiche, nelle strofe successive, l'immagine di un falchetto a caccia di prede si contrappone idealmente a quella del popolo errante di Mosé, «in una continua antitesi tra la leggerezza e una dolorosa religiosità di area materna che ritorna non a caso subito dopo attraverso i riferimenti alla gaiezza di una cantante allodola e alla «più antica menzogna, la più nera» rappresentata dal passaggio di un prete» (PAINO 2009, p. 111). Nella gravità della guerra il poeta non riesce ad agognare la leggerezza: «Oltre il mare, oltre il monte, del turchino / fra le nubi va l'uomo. Io qui supino / le sue ali non bramo» (14^a) in un pentastico che diventa confessione sincera sulla poesia, che scopriamo per Saba si nutra di silenzio e ozio e, consapevole di ciò, non cura altra fama se non quella che può venirgli dai versi, che soli lo fanno beato e con cui in «cara compagnia» s'infama.

Quindici strofe numerate composte da quattro endecasillabi e un settenario con schema AAbAB, simile allo schema delle tre strofe di *L'egoista*, cinque endecasillabi rimati AXABB. Lo schema è vicino a quello dei brevi componimenti dell'*Intermezzo quasi giapponese* (che sono forse più vicini agli *hakai*, o *haiku*, brevi poesie incentrate sulla focalizzazione di un istante, spesso caratterizzate da un *kigo*, un elemento stagionale) e anche è quasi identico a quello delle variazioni delle *Note di Samisen* di Mario Chini, se non che per il terzo verso Saba sceglie un settenario, e quindi riconducibili ai *tanka* giapponesi, poesie di carattere lirico-descrittivo scandite in cinque versi.

- 1^a
 Piccola è all'uomo la Terra, col mare,
 con tanti strani paesi. Al mio andare
 poco - ei dice - è ancor ciò.
 Ma sempre troppo lo spazio a me pare;
 chiudo gli occhi, e a giacer sull'erba sto. 5
- 2^a
 Non ai più vecchi, non ai libri chiesi
 la saggezza. Se bene un giorno spesi,
 se fra i ciechi mortali
 alcun poco discerno, è perché appresi
 coi fanciulli a parlar, con gli animali. 10
- 3^a
 Ecco: gli Dei son morti, anche il buon Dio.
 Pena alcuna ha da questo il viver mio?
 o speranze? o conforti?
 Empio l'empio è rimasto, e buono il pio.
 Nulla ai vivi è di nuovo. E nulla ai morti. 15

4 ^a Di te, Giorgio, mi sono ricordato oggi, al destarmi. La sveglia ha suonato nel tuo nome stamane. Da me appena la coltre ebbi gettato, tante mattine, ripensai, lontane.	20
5 ^a Tante mattine (or mi sembrano ieri) che buon nemico io ti cercavo, ed eri tu l'orror d'ogni madre. Chi più amavi? Il coraggio e i tuoi pensieri. Chi più dicevi d'odiare? Tuo padre.	25
6 ^a Strano imberbe filosofo, parlavi Come un cinico, gran cose negavi, e tra queste il dolore. Agli atti, ai detti un brigante sembravi. Di quegli anni il profumo oggi ho nel cuore.	30
7 ^a Tanta vita passata (e tanta morte) non l'ha spento; anzi odora in me più forte come più il tempo vola. Grandi da allora verità tu hai scorte. Io del dubbio fo l'ultima parola.	35
8 ^a Beve il sangue dei giovani la terra; vien dai monti clamor d'atroce guerra. Che ha mutato ciò <i>in</i> noi? Con pronta mano il desiderio afferra la sua preda...e il lontano scorda e il poi.	40
9 ^a V'ha chi scruta il mister dell'universo; ma più cielo del suo non specchia il terso sguardo d'un bimbo gaio? Chi può rider di me, di me che immerso nello studio mi godo del pollaio?	45
10 ^a Dove il gallo, magnifico sultano, le sue femmine ha intorno, io non invano, molto ad apprendere, seggo. Dove fanciulli giocano, il più sano Trionfar, dar tutti al più debole veggo.	50
11 ^a Molto, a quel tempo di baldanza pieno, di «guarire» parlammo, di «veleno che nell'attimo sana». Or se tutto all'intorno mi vien meno, stia la morte da me, se vuol, lontana.	55

12 ^a A chi, come un falchetto in ciel sue prede, sempre il vero persegue, a chi mai chiede: «Perchè nacqui, perché?» solo un'ora è immancabile, succede come al popolo suo errante, a Mosè.	60
13 ^a Mentre cantava l'allodola, ed era pieno il villaggio, la mia vita intera, di cose buone e liete; la più antica menzogna, la più nera passò: nel chiaro mezzogiorno un prete.	65
14 ^a Oltre il mare, oltre il monte, del turchino fra le nubi, va l'uomo. Io qui supino le <i>sue</i> ali non bramo. Ozio ha nome il pensoso mio vicino. Lieto in sua cara compagnia m'infamo.	70
15 ^a Di premer la sua erba inoperoso, con quegli sguardi che mi lascia iroso, il colono m'accusa. «Fratello – potrei dirgli –, sto in riposo: strani ortaggi coltivo, che non s'usa».	75

5. vd. GOZZANO, *La via del rifugio*, vv. 5-6: «socchiusi gli occhi, sto / supino nel trifoglio». In questi primi cinque versi si riscontrano diverse analogie tematiche con la poesia omomima della prima raccolta gozzaniana.

10. *fanciulli*: sappiamo quanto la poesia sabiana sia tutta disseminata da figure di fanciulli, ora figure che esprimono la vitalità della giovinezza, ora la malinconia di un tempo passato, ora le lacerazioni che segnano l'intera esistenza di un individuo. Accostandoli alla «saggezza» però Saba ci dimostra come per lui l'infanzia si costituisca come elemento prezioso e necessario non solo al prodursi dell'arte, ma anche alla sua comprensione. La magia di questa parentesi che si apre nella vita di ogni uomo, consegnandoli suoni, profumi e sensazioni che, rimossi o evocati, lo accompagneranno nell'intero arco esistenziale, non va dunque rinnegata, bensì custodita gelosamente. Lo stupito accostarsi alle cose – tipico del fanciullo – allestisce la coreografia indispensabile, secondo Saba, per comprendere l'arte (cfr. FERRI 1984, p. 17). E infatti scriverà più tardi, nella quattordicesima “scorciatoia” che per comprendere l'arte «una cosa è, prima di ogni altra, necessaria: avere conservata in noi la nostra infanzia [...] il poeta è un bambino che si meraviglia delle cose che accadono a lui stesso, diventato adulto» e quanto alla grandezza di Dante aggiungerà: «Dante è un piccolo bambino, continuamente stupito di quello che avviene a un uomo grandissimo» (*Prose*, pp. 13-4); *animali*: si giunge qui alla fase più evoluta della zootropia sabiana, intesa come il suo «andare verso gli animali, essere affascinati da loro ma, al contempo, essere trasformati da loro ovvero essere influenzati da una diversa dimensione dell'essere» (cfr. MINUTELLI 2018, p. XX). La fase precedente era stata quella di *Ordine sparso*, vv. 12-14: «E vedono il terreno oggi i miei occhi / come artista non mai, credo, lo scorse. / Così le bestie lo vedono forse». Il soldato dei *Versi militari* avanzava carponi sul suolo, recuperando una primigenia verginità di sguardo che illumina di nuova luce la faccia del pianeta (cfr. MINUTELLI 2018, p. 64). È ancora qui centrale l'atto del “guardare” per la poesia

di Saba (cfr. *Meditazione*): guardare e ascoltare diventa la caratteristica dell'atteggiamento del poeta fanciullo in opposizione agli adulti. Il suo privilegio inoltre è quello di aver recuperato una bestiale innocenza che va per gli occhi sino al cuore. Questo è il privilegio che il soldato poeta reclama per sé stesso, implicitamente revocandolo ai campioni di eloquenza artificciata che aveva bersagliati in *Quello che resta da fare ai poeti*. Una funzione "guida" è attribuita agli animali anche da Friedrich Nietzsche nel *Prologo di Così parlò Zarathustra*: «Ho trovato più pericoli tra gli uomini che in mezzo alle bestie, perigliose sono le vie di Zarathustra. Possano guidarmi i miei animali!» (NIETZSCHE 1976, p. 18).

11. *gli Dei son morti, anche il buon Dio*: espressione che ricalca quella nietzschiana di *Così parlò Zarathustra*: «Morti sono tutti gli dei» (*Ivi*, p. 88).

17. *la sveglia ha suonato*: come è frequente nelle poesie di guerra l'immagine del sogno, tanto frequente è quella del risveglio, sempre riferito (anche qui) alle quotidiane sveglie della caserma.

32. *odora*: fa riferimento al profumo «di quegli anni» giovanili che ancora Saba, nonostante la guerra («tanta morte»), stringe nel suo cuore.

37. *dai monti*: la guerra si stava effettivamente combattendo nelle zone montuose del Nord Italia, ma l'immagine fornitaci da Saba sta forse ad indicare la sua lontananza fisica dalla guerra, di cui lo sente soltanto il clamore che proviene dai monti.

38. *in noi*: quanto vissuto dal poeta tra il 1915 e il 1918 non gli sembra tanto diverso da quanto vissuto nel suo viaggio esistenziale. Così, come ammetterà in *Storia e cronistoria del Canzoniere*, «Forse Saba era già troppo formato perché un avvenimento esterno, sia pure d'immensa portata, potesse agire su di lui nel senso di un rinnovamento, o anche solo di un approfondimento» (*Prose*, p. 175).

46. *magnifico*: per Castellani potrebbe trattarsi di una sovrapposizione di "magnifico" e "munifico" (CASTELLANI 1981, p. 512). Più convincente la proposta di Galavotti, il quale indica come la palatalizzazione sia un errore nella resa della parola munifico (GALAVOTTI 2014, p. 35); *sultano*: cfr. *La gallina*: «Meno gli piaceva il gallo, la fierezza e la magnanimità di contengo di questo sultano del'aia» (*Prose* p. 770).

51. *di baldanza pieno*: LEOPARDI, *Il sabato del villaggio*, v. 45: «come un giorno d'allegrezza pieno».

65. *prete*: si tratta per Galavotti di «versi anticlericali» (GALAVOTTI 2014, p. 136). Accenni anticlericali si trovano anche nel capitolo intitolato *Dei preti* di *Così parlò Zarathustra*.

67. *fra le nubi, va l'uomo*: vd. il cappello introduttivo a *Partenza d'aeroplani*.

71. *di premer la sua erba*: *Tutto il mondo* è costruito da Saba in maniera circolare. L'ultimo pentastico fa dunque riferimento al primo. Abbiamo dunque una situazione di partenza in cui il poeta si distende sull'erba (v. 5) per poi ritrovarlo ancora disteso su un prato nei versi finali del componimento.

Dormiveglia

Di questo testo, del quale non si conoscono testimoni antecedenti a quello del progetto del *Canzoniere* del 1919, non si hanno notizie precise riguardo al periodo di composizione. Un elemento quale il recupero onirico dei ricordi dell'adolescenza permettono però di avvicinare questa poesia ad altri componimenti su cui Saba ha lavorato all'inizio del 1917, momento in cui, come si è visto, il poeta stava rimettendo mano alle sue poesie dell'adolescenza. In quei mesi, dopo l'entusiasmo frustrato dal mancato invio al fronte, Saba si lamenta nelle lettere del suo ruolo marginale nella guerra, della grave malattia della Lina e del peggioramento della sua crisi nervosa. Ne risulta uno stato di alienazione ancor più grave di quello precedente all'inizio del conflitto, in quanto segue appunto il breve momento di euforia conseguente la chiamata alle armi. Il sogno diventa quindi, negli ultimi testi del tempo di guerra (pensiamo specialmente *Dove al mondo m'ha messo...* e *Sognavo al suol prostrato...*; ma pure componimenti quali *La sveglia* e *Il mozzo* presentano il tema del sogno e del recupero mnestico dell'adolescenza), il mezzo tramite il quale Saba può ritrovare la dolcezza del mondo dell'adolescenza ed evadere dalla realtà banale, tediosa e opprimente della vita in caserma, fuggendo anche – grazie al ricordo dell'infanzia – all'orrore, lontano, ma pur sempre presente, della guerra (cfr. CASTELLANI 1981 p. XXXIX). Il recupero delle memorie giovanili in questo testo si manifesta in tre momenti: il ricordo del volto di una giovane amata (vv. 7-9), una riflessione sugli anni passati e il peso della vecchiaia percepito dal poeta, come già in *Dove al mondo m'ha messo...* (vv. 10-12); questi due pensieri provocano un senso di forte angoscia nel sogno di Saba (v. 13). Infine però il poeta può trovare riparo in un ricordo veramente felice, quello della casa della nutrice (vv. 14-16), rievocata in modo molto simile al testo omonimo delle *Poesie dell'adolescenza e giovanili*. E a ben vedere la possibilità di trovar pace nel sogno era già stata evocata nel sonetto *Così passo i miei giorni*, una delle poesie giovanili, nella quale – ai vv. 5-14 – Saba riflette su come egli trova riparo dagli affanni di tutti i giorni: «Solo a volte mi mescolo alle altere / genti del mondo. E anch'io quei loro affanni / provo; non cure tacite severe, / ma le lotte crudeli e l'onte e i danni. // Onde poi ritornando all'oziosa / pace dei sogni miei lunghi e fatali, / trovo ancora più dolci i colli aprichi, / il mar, gl'interminabili viali, / ove al rezzo dei grandi alberi antichi / il mio cuore s'addorme e si riposa».

La guerra scompare dunque completamente in *Dormiveglia*, assorbita dall'esercizio mnestico di Saba. Neppure il soldato Leschiutta trova qui spazio oltre al primo verso (lo tro-

verà in maniera più ampia nella poesia successiva a questa, *La cena*) e questo per la dichiarata impossibilità del poeta di dedicare la sua mente ad altro se non alla riflessione su sé stesso, diversamente da altri testi che gravitavano attorno alle figure dei commilitoni.

Poesia che utilizza lo schema della terzina “lacerbiana” (o terzina doppia), che Saba rielabora in un componimento chiuso di sedici versi. Così si presenta lo schema rimico nella versione sabiana: ABA CBC DED FEF GHG H, con in questo caso E in assonanza. Si tratta di uno schema caro a Saba il quale ricorre allo stesso metro in diversi componimenti della fase giovanile, tra cui: *All’anima mia, La solitudine (Trieste e una donna)* e *L’osteria “all’Isolletta”, Al panopticum, La ritirata di piazza Aldrovandi a Bologna, Guido, Attraversando l’appenino toscano nell’estate del 1913, Café Tergeste, Nel chiasso, Il ciabattino e De profundis (La serena disperazione)*. Oltre a *Dormiveglia*, il metro è riproposto nelle poesie di guerra anche in *La cena* (la seconda lirica in cui incontriamo il soldato Leschiutta) e il *Il vino*.

È qui un soldato che ha nome Leschiutta?	
Io volevo dir «sì»; ma come fare,	
se tutta aveva il dormiveglia tutta	
l’anima mia nell’incanto alletata?	
lei che già navigava in strano mare,	5
da dolcezze indicibili cullata?	
Chiudevo gli occhi nel sonno, ed un volto	
balenò innanzi a me, baciato un tempo	
con amore, tra i vermi oggi sepolto.	
Vive a tratti il passato, e si colora;	10
e mi chiedo: Quant’è che vivo e sento?	
Trent’anni o trenta secoli?...Più ancora!	
E un ansia ho in petto, un’angoscia affannosa.	
Quindi (ogni dolce par che in sé riassuma)	
ancor sul colle, ancor di me pensosa,	15
la casa della mia nutrice fuma.	

5. *strano mare*: sintagma dalle reminiscenze petrarchesche, così come la metafora della navigazione. Da sottolineare inoltre come il mare abbia qui una connotazione molto diversa dalle tante altre immagini marittime contenute nel *Canzoniere*. Il mare, che il poeta collega normalmente al paese natio Trieste è sovente descritto come azzurro, limpido, luminoso; qui “strano”, quindi diverso, estraneo, sconosciuto, indecifrabile. Strano è aggettivo capitale in contesti in cui il poeta prova sensazioni di appagante familiarità e di straniante vertigine insieme, derivate dalla visione e dalla riflessione su quelle parvenze di vita e simboli di vita non vissuta (cfr. BRUGNOLO 1995, p. 534 e BECCARIA 1989, p. 56).

7-9. *volto...baciato un tempo con amore*: Castellani (CASTELLANI 1981, p. 512) ipotizza si tratti di Lucia Pitte, già ricordata nel componimento *La sveglia* e che fu, come già ricordato, la causa delle prime crisi d’angoscia del poeta. Si potrebbe trattare della stessa donna che appare in un testo delle *Poesie dell’adolescenza e giovanili*, anch’esso intitolato *Dormiveglia*, dove però invece di portare angoscia è ritratta come una portatrice di speranza.

12. *Trent’anni...Più ancora!*: vd. *Dove al mondo m’ha messo...*, v. 2: «(ma son trent’anni e più)» e anche, nei *Versi militari, Dopo il silenzio*, vv. 8-9 e 13-14: «Io sono vecchio, paurosamente.

// Esistere da tanti anni mi sembra, / [...] Ma non vissi con altri uomini e dèi? Non videro ogni tempo gli occhi miei?». Con gli stessi termini, ma in senso completamente opposto, si rivolge ad Aldo Fortuna in una lettera del 10 febbraio 1916, dove il passare e il peso degli anni è percepito dal poeta in maniera positiva: «Voglio raccontarti che ieri a sera, tornando in caserma dopo una delle giornate memorabili della mia vita, con la sensazione di essere stato all'assedio di Troia (dalla parte dei greci) e all'assedio di Gerusalemme (dalla parte degli ebrei), di esser veramente vissuto in tutti i luoghi e in tutti i tempi, d'aver racchiuso nel mio cuore, come Ippolito, tutta la giovinezza del mondo» (*Lettere a Fortuna*, p. 113).

13. *un ansia...un'angoscia affannosa*: quello dell'angoscia è un sentimento diffuso in tutta la raccolta e in tutto il periodo della guerra. Si veda a questo proposito la lettera ad Aldo Fortuna del 7 luglio 1915: «ò 32 anni e l'animo angosciato» (*Ivi*, p. 105); quella a Meriano del 2 maggio 1916, dove si ha anche un riferimento al sogno: «E non ti dico i sogni che faccio la notte: sono poemi d'angoscia. Ho tanto male che ò fino paura» (*Lettere a Meriano*, p. 128) e la poesia *Nino* v. 8: «stringe un'angoscia, un rimorso il mio cuore».

14-16: cfr. *La casa della mia nutrice*, vv. 3-4: «ed al basso riguarda, e par pensosa, / da una collina alle caprette amica» e vv. 12-14: «Viver mi sembra in quell'età serena, / quando sazio di giochi uscir dal tetto / guardavo il fumo azzurro della cena».

La cena

Difficile stabilire il periodo di composizione di questa lirica, anche perché un'indicazione come «odor di primavera» (v. 3) non implica che la poesia sia stata scritta nella primavera del 1918. Il componimento è però certamente successivo alla disfatta di Caporetto, che data dei giorni 24-27 ottobre del 1917. Il retroterra di questa poesia si può forse cogliere, così come segnalato da Fulvio Senardi (SENARDI 2012, p. 41) in una lettera, che già abbiamo incontrato, inviata all'amico Aldo Fortuna, datata 6 novembre 1918: « Ebbi la prima notizia che gli italiani erano sbarcati a Trieste da un piantone mentre all'ospedale militare, dove mi trovo ancora, stavo giocando a tombola con i feriti. Ho fatto l'atto di alzarmi e di gridare, ma i soldati non trovarono che la notizia fosse tale da sospendere il gioco: e mi trovai costretto, prima di chiedere schiarimenti, a terminare la partita. Dopo poche ore il giornale della sera me ne dava la conferma. Naturalmente ho pianto» (*Lettere a Fortuna*, p. 123). Come nella lettera, anche nella poesia Saba registra una scena di normale quotidianità, intrisa di reperti di cronaca minuta (e così mimetica nei confronti del parlato da registrare, nel verso conclusivo, una bestemmia): il poeta è in attesa della cena che, al momento in cui viene servita, suscita in lui una forte nostalgia del mare e del «paese natio». Seduto a tavola con un gruppo di allegri «soldati veneti», uno di loro loda il buon cibo come la cosa migliore al mondo, un altro lo abbraccia mentre i suoi pensieri sono rivolti «all'amorosa» e il Leschiutta (già introdotto nella poesia precedente) ride della scena. Quest'ultimo si rivolge a Saba, il quale si sta mantenendo serio e in disparte, perché ha la mente protesa verso altri pensieri e ideali, che gli sembrano incomprensibili agli altri commensali. Saba registra dunque fedelmente gli sguardi dal basso dei suoi commilitoni, mostrando il rifiuto della guerra da parte dei ceti popolari, mettendo in evidenza la frattura tra un'élite ancora legata agli ideali del Risorgimento e masse del tutto indifferenti ai valori nazionali e ai fatti della guerra. Saba è colpito dall'estraneità degli uomini ai grandi ideali nazionali; il rifiuto è implicito e la condanna è soltanto suggerita: l'amore per la gente del popolo permette a Saba di registrare senza astio né invettive l'indifferenza diffusa tra i compagni nei confronti dei valori ufficiali di una Patria che nonostante il Risorgimento essi continuavano a non sentire propria. Qui nel gruppo di soldati c'è chi mangia e chi beve allegramente, chi ha la testa all'amorosa, mentre intanto gli austriaci, i nemici di sempre, cercano in forze di varcare il Piave e il pensiero dell'«altra» sponda diventa per Saba drammaticamente più remoto (SENARDI 2008¹, p. 56). Ma se è vero che dopo Caporetto la guerra è per il poeta ridimensionata a confronto con l'imperturbabilità della vita e della sua solitudine (CASTELLANI 1981, p. XXXIX), ecco dunque che non risulta difficile rintracciare in questa poesia un

sentimento di vera partecipazione al pensiero dei commilitoni ritratti in *La cena*, che sono qui certamente il perno attorno a cui gravita il discorso di Saba sull'indifferenza alle sorti della guerra da parte degli umili, ma sono anche la testimonianza di quello stato d'animo di sentita comunione, di appartenenza confermata, tanto occasionale quanto spesso censurato da Saba stesso (da qui forse il motivo dell'esclusione dal *Canzoniere* definitivo). È sta tutto in quelle risa trattenute a stento (v. 11) che trasformano in gioia e sollievo la nostalgia del verso 4, nel vedere che le stesse pene da lui sentite erano condivise da un soldato che, come lui, aveva «la testa all'amorosa» (sappiamo infatti quanto spesso Saba – ne è traccia l'epistolario – rivolga durante la guerra il suo pensiero alla Lina, afflitta per buona parte del 1917 da grave malattia).

Poesia che utilizza, come la precedente e *Il vino* lo schema della terzina "lacerbiana" (o terzina doppia), così rielaborato da Saba per questo componimento ABA CBC DED FEF GHG H.

Venne infine quel pesce; ed ecco c'era, fra la dolcezza dell'aria e gli sgombri, odor di mare, odor di primavera; tutta un'aria per me di nostalgia.	
Ma chi lascia ogni giorno i vani ingombri della tristezza fuor dell'osteria: «Comprendere – gridava – a me non riesce che cosa al mondo più di un buon sapore si può provare mangiando un buon pesce».	5
Ed avendo la testa all'amorosa mi strinse – or come non risi? – al suo cuore. Rise invece Leschiutta, e disse: «A cosa pensi?» – A nulla pensavo e a Caporetto, all'altra sponda, al paese natio, fra quei soldati veneti a banchetto, il buon vino, gli allegri «o porco dio».	10 15

3. *odor di mare*: il ricordo che genera nostalgia ha qui per Saba una dimensione olfattiva. Il rimando è forse all'«odore della cena» del testo giovanile *La casa della mia nutrice*, poesia ricordata anche nel testo precedente. Si veda anche il più tardo testo omonimo di *Cuor morituro*, vv. 9-10: «E quello che dal tetto fuor t'usciva / con odori di cena».

13. *A nulla*: interessante la variante rispetto al *Canzoniere* 1919, che vedeva questo verso così trascritto: «"A nulla". – E pensavo a Caporetto». Con il passaggio all'edizione del 1921 Saba elimina la battuta del discorso diretto dell'io-personaggio, accentuando in un certo modo l'ambiguità dei due pensieri contraddittori e compresenti, tra il pensato («Caporetto») e il detto esplicitato al commensale (il «nulla»). Di questo passaggio risente anche la sintassi, che da una rapida paratassi, con pochi spostamenti, acquista un'epifrasia (cfr. GALAVOTTI 2015, p. 249).

14. *altra sponda*: pensa, preoccupato, alle sorti della sua Trieste (vd. anche *Dove al mondo m'ha messo...*).

15. *soldati veneti*: in *Canzoniere* 1919 Saba si trova fra «soldati italiani»; questa variante che denota la volontà di individualizzare maggiormente i commilitoni protagonisti di questa poesia per quanto riguarda la loro provenienza geografica, a marcare la presenza di Saba in questo evento tutto italiano. La variante si accompagna alla bestemmia che chiude il componimento rimandando mimeticamente a un orizzonte dialettale e regionale (cfr. *Ivi*, p. 255)

16. *o porco dio*: espressione blasfemica, bestemmia che è un unicum nella poesia italiana. Verso che doveva certamente spiacergli e che creò dell'imbarazzo in Saba dopo l'esperienza della terza fase del *Canzoniere* e al momento della censura attuata su questa raccolta (cfr. SENARDI 2012, p. 41).

Estate 1918

Il titolo *Estate 1918* ci fornisce importanti coordinate cronologiche che ci permettono di situare questo testo nel momento forse più difficile dell'esperienza bellica sabiana: come sappiamo gli ultimi mesi del 1918 sono trascorsi all'Ospedale militare di Milano, ricoverato con la diagnosi di nevristenia. È un periodo in cui si dirada la corrispondenza con gli amici e, tranne la sola *In treno* – stampata nell'antologia prezzoliniana *Tutta la guerra* – mancano pubblicazioni di Saba in questo lasso di tempo. Il periodo è tutt'altro che felice, ma nonostante ciò il poeta non manca di lavorare al suo *Canzoniere* e ad altre *Poesie scritte durante la guerra*. Il 25 maggio 1918 scrive a Meriano: «da qualche mese a questa parte sono così ammalato di nevristenia che la vita nel mio, in apparenza tranquillo, studiolo, mi è certamente più penosa che non sia mai stata ai nostri poveri fanti sul Carso» (*Lettere a Meriano*, p. 135); il 15 luglio successivo invece comunica allo stesso Meriano di aver terminato il *Canzoniere*: «come t'ho detto, malgrado che la mia infermità (o debolezza) di nervi si sia molto aumentata negli ultimi mesi, ho scritto e lavorato molto. Anzi pochi giorni fa ho finito quella che è certamente l'opera di tutta la mia vita, alla quale potrò forse in avvenire aggiungere qualcosa, ma che, anche come sta ora, è completa» (*Ivi*, p. 136).

La composizione di questo sonetto – che fu probabilmente scritto dopo la battaglia del Piave nella quale, attorno al 21 giugno del 1918, fallì l'ultima offensiva austriaca, e dunque precedente a *La cena*, che come si è visto è composta nell'autunno successivo – si situa in mesi in cui la sofferenza per l'acutizzarsi della malattia si mischia al fervore produttivo in senso poetico e l'euforia conseguente ai successi italiani nella guerra (quella del Piave è infatti battaglia decisiva per le sorti del conflitto, verso la pace e il termine delle ostilità del novembre 1918, cfr. CANDELORO 1978, pp. 216-7). A ciò si aggiunge la grande speranza di poter tornare al paese natio, condita dal timore che questo possa non accadere, come confidato a Fortuna in una lettera del 29 luglio 1918 che può forse rappresentare il retroterra della prima quartina di questa poesia: «Io non sono contento di me stesso: quale infelicità può essere maggiore di questa? E non spero più nemmeno di poter ritornare nella mia città: e ciò è grave per un Europeo, che se da una parte il concetto di patria si è esteso per noi almeno a tutta l'Europa, si è ristretto dall'altra al luogo ove siamo nati, il quale per te è Firenze, per me è Trieste.».

Ma come sappiamo, un ritorno a Trieste, la fine del conflitto e la firma dei trattati di pace, non potranno placare la guerra interiore al poeta; la «vera pace» interiore potrà sopraggiungere soltanto con la morte. Quindi anche lo sperato evento del ritorno al paese natale

è ridimensionato a una breve «ora di felicità». E se la mente torna alla città del poeta, istantaneo è il legame con la sua giovinezza, in cui tutto era più lieve. E automatico è anche il collegamento agli amici del tempo, più volte evocati nelle poesie della guerra come lontane figure di un tempo felice. Qui è la volta dei «dolci amici» ai quali Saba dedica il *Canzoniere*. Leggendo il dialogo tra il poeta e uno degli amici, torna alla memoria la poesia intitolata a *Glauco*, solo altro momento in cui – in tutto il *Canzoniere* 1921 – a Saba qualcuno si rivolge chiamandolo per nome. Così recitano i vv. 5-7: «Umberto, ma perché senza un diletto / tu consumi la vita, e par nasconda / un dolore o un mistero ogni tuo detto?». Il dolore questa volta è quello del senso di colpa provato dal poeta a causa del conflitto, un senso di colpa che condiziona il suo “sentire” poetico e il suo far poesia. Ecco dunque che gli ultimi versi si aprono ad una lettura meta-poetica: un ritorno alla levità, un ritorno al “parlare aperto” deve passare dalla fine dell’orrore del conflitto, causa per il poeta di una colpa pesante, di un “male inferto” molto diverso da quello monellesco e incolpevole altre volte ammirato in fanciulli e negli animali. Il piede leggero si potrebbe dunque leggere come quello che si muove nella successiva *Cose leggere e vaganti*, nate dall’euforica levità della fine della guerra e dal contatto ravvicinato, non un definitivo approdo, alla leggerezza (PAINO 2009, p. 112). Il male è dunque «necessario» perché parte di un percorso di discernimento che porterà, con *L’egoista*, alla presa di coscienza della necessità di una nuova via per proseguire nella sua strada di aspirazione alla salute, che non coincide unicamente con la fine del conflitto, ma richiede un nuovo modo di fare poesia.

Sonetto a schema ABBA ABBA CDC CDC. Si caratterizza per una sintassi franta, particolarmente ricca di parentetiche e incisi che rendono frammentata la lettura. Interessanti in questo senso le due parentetiche: entrambe svolgono pienamente la loro funzione incidentale, senza distaccarsi dall’enunciato principale; la prima viene utilizzata per la costruzione di un discorso parallelo che risulta graficamente isolato e perciò messo in rilievo per il suo contenuto patetico ; quella del v.6 allontana la preposizione dal nome lasciandola sospesa in punta di verso, creando un forte effetto di messa in evidenza (cfr. ZOCCARATO 2015, p. 146).

Verrà quel giorno, quell'ora verrà (che a me giunga del tutto io non dispero), che il piede come in gioventù leggero, fra i miei monti entrerò alla mia città.	4
E sarà un'ora di felicità (non la prima) al dolente mio pensiero. Faccia Dio che poi tosto il cimitero m'accolga, ove la vera pace sta.	8
Ma i dolci amici vorrei prima certo salutar, cui pensando il libro scrissi. Se: «Dove vai – mi dicessero – Umberto?» Tu a noi non parli, come usavi, aperto».	11
Abbastanza – potrei risponder – vissi. Fu breve e necessario il mal che ho inferto.	14

3. *leggero*: quello dei “passi leggeri” sarà un motivo ripreso anche in *Ultime cose*, pure qui in riferimento alla giovane età: vd. *La felicità*: v. 1 e vv. 4-7: «La giovinezza cupida di pesi / [...] / Vagabondaggio, evasione, poesia, / cari prodigi sul tardi! Sul tardi / l'aria si affina ed i passi si fanno / leggeri».

6. *dolente mio pensiero*: sintagma dall'aurea petrarchesca. Si veda per esempio *Rvf*, 126, v. 13: «le dolenti mie parole extreme».

10. *libro*: quasi certamente si tratta di un riferimento al progetto del *Canzoniere* 1919, iniziato nel febbraio del 1917 (cfr. *Lettere a Meriano*, p. 132) e terminato proprio nell'estate del 1918, come annunciato a Meriano nella lettera del 15 luglio vista nel cappello introduttivo. Quella del «libro» è un'immagine che si trova con insistenza nel *Canzoniere*, tramite l'uso di sinonimi o equivalenti, a indicare prospetticamente tanto l'opera nel suo completo suanto la composizione delle singole raccolte o sezioni (cfr. BRUGNOLO 1995 p. 513).

11. *Umberto*: l'unica altra occorrenza in cui appare il nome del poeta scritto per intero nel *Canzoniere* 1921 è proprio in *Glauco*, citata nel cappello introduttiva. Caduta *Estate 1918*, in quello definitivo «Umberto» si trova in sole altre due poesie: *Tre poesie alla mia balia* e *Partenza e ritorno*.

A Ugo Foscolo

Quello della dedica ad un altro poeta è un caso unico nella poesia di Saba (SENARDI 2008¹, p. 54); siamo di fronte ad un componimento incentrato sulla meditazione riguardante la guerra, attuale e passata, destinato a uno dei modelli dell'apprendistato poetico sabiano: Ugo Foscolo. Il periodo di composizione di questo testo non ci è noto, anche perché non si ha notizie del sonetto nell'epistolario, ma è presumibile che risalga al momento in cui Saba rielabora le proprie poesie giovanili per la pubblicazione sulla «Brigata» nell'aprile 1917. La poesia trova la sua prima sistemazione nel progetto *Canzoniere* del 1919 su un ritaglio incollato al manoscritto (CASTELLANI 1981, p. 342).

Il tema della guerra, pur presente nella riflessione del poeta, risulta secondario di fronte a quello della ricercata fratellanza di Saba nei confronti dell'illustre predecessore. Non è qui dunque l'ansia e l'ambizione di confondersi con gli altri, essere come tutti, l'agognata fratellanza con i suoi commilitoni, obiettivo primario dell'esperienza militare sabiana; anzi, traluce qui quella coscienza dell'irrimediabile diversità del Saba poeta, spesso dichiarata. Nelle «care assonanze» – più sentimentali che stilistiche – rivendicate all'ultimo verso egli vede la possibilità consolatoria di essere incluso nella comunità dei grandi poeti. Una fratellanza sentita comunque con modestia per la differenza tra il «labile» verso del triestino e quello «eterno» del Foscolo, una modestia che, si sa, in Saba non è quasi mai sincera, come ben evidenziano, proprio in merito all'illustre predecessore, alcune righe di una lettera inviata ad Aldo Fortuna il 10 febbraio 1916, in cui il poeta triestino compara un proprio sonetto, *Accompagnando un prigioniero*, ai versi del Foscolo, come a dire che in futuro si parlerà di Saba come lui discute del veneziano con i suoi conoscenti: « Rileggiti quei quattordici versi mettendoti a cinquanta, a cent'anni di distanza, immagina un altro Fortuna che ne parli con un altro Saba nell'anno 2000, come noi si parlava al Caffè Medica dei sonetti per es. del Foscolo, e, se non ài smarrito il senso dell'arte, riconosci con me il tuo errore» (*Lettere a Fortuna*, p. 112).

Oltre alla comune origine "adriatica" («ho pensato un giorno – era *quasi* delle mie parti [...] sull'altra riva dell'Adriatico» *Prose*, p. 46), in Foscolo, che come Saba è «poeta della giovinezza», ammirato per «quel calore di vita che [...] emana dalla sua poesia» – così in una prosa del 1944 (*Ivi*, p. 892) – il poeta triestino scorge una rara dolcezza, che gli sembra originata da un dolore comune; Saba individua inoltre nell'esperienza militare un altro elemento di affinità (e più tardi lo farà anche rileggendo i suoi *Versi militari*: «La vita mili-

tare non guarì nessuno, né il Foscolo né Saba. Può, al più, averli, per un momento, distratti» *Ivi*, p. 134), anche se manca il pathos eroico delle «mobili tende» della guerra foscoliana, in quanto quella di Saba, che lui conosceva da lontano, è soltanto «trincea del fango» a causa del progresso che ha portato alla distruzione della vecchia nozione di guerra come evento eroico e «spettacolo di un'umanità duellante» (cfr. LEED 1989, p. 31). Anche per questo motivo nasce la sensazione, comune a molti contemporanei di cultura mitteleuropea, che con la Grande Guerra, conflagrazione nella quale è crollato l'edificio della civiltà ottocentesca, abbia termine il suo mondo – il «divino per me milleottocento» come definito da Saba nel *Cuor morituro* – e che in quello futuro difficilmente riuscirà ad ambientarsi, visto che non immagina nemmeno a quale «meta» (v. 8) esso tenda (LAJOLO 2007, p. 27); e a questo proposito vedasi anche la precedente *Dove al mondo m'ha messo...*, vv. 9-11: « Forse nulla che amai vivo è laggiù. / Perduta anch'essa la città di Lina. / Cose a pensarvi di un mondo che fu» e la lettera inviata a Fortuna il 7 agosto 1914: «tutte le cose che io vedo e sento mi sembrano appartenere ad un mondo già morto: e mi domando, con angoscia, se quando la faccia dell'Europa sarà cambiata io saprò leggerci ancora» (*Lettere a Fortuna*, p. 102).

Il componimento fitto di arcaismi e inversioni quasi in ogni verso, una presenza che “stride” all'interno del contesto delle *Poesie scritte durante la guerra*. In una sua lettura di questo sonetto, Fabio Danelon (DANELON 2008, pp. 306-8) ha provato ad indicare i vari luoghi testuali in cui il componimento sabiano incontra l'influenza del poeta a cui il sonetto è dedicato, alcuni dei quali ci trovano pienamente d'accordo come «Fato» del v. 4 che rimanda a «a noi prescrisse / il fato illacrimata sepoltura» di *A Zacinto*, o il «sanguineo» del verso successivo che rimanda al «sanguineo manto» di *Non so chi fui* (già notato da CASTELLANI 1981, p. 513); meno concordi riguardo al primo verso, che rimanda più, come si vedrà, alle rime del sonetto *Non son chi fui*, piuttosto che al verso «Tu non altro che il canto avrai del figlio» di *A Zacinto*, e al secondo, dove non riscontriamo il collegamento con «Ma poi quando la bruna / Notte gli astri nel ciel chiama e la luna» di *Così gli interi giorni*, ma piuttosto vi leggiamo l'ammirazione di Saba per i cieli delle poesie foscoliane, così come esprimerà più tardi nella *Scorciatoia 97*: «nel cielo meraviglioso del sonetto ALLA SERA - in tutto il cielo della poesia del Foscolo - navigano strani colori, quali vedi accendersi e spegnersi sull'altra riva dell'Adriatico» (*Prose*, p. 134).

Sonetto a schema ABAB ABAB CDC EDE con assonanze tra *manto: fango*. Sono in legame di assonanza anche le rime E e C *estremo: fremo: eterno: scerno*, con le terzine che potrebbero essere lette secondo lo schema CDC CDC. Considerando invece l'ultima terzina come

EDE, come abbiamo fatto, lo schema risulta essere il medesimo del sonetto foscoliano *Meritamente, però ch'io potei*. Inoltre, questa poesia condivide tre parole rima delle quartine con il sonetto *Non son chi fui*, ovvero *canto: pianto: manto* (la quarta è *vanto*, sostituita da *Saba* non casualmente con «fango»). Lo schema di rime è raro nel poeta triestino, in quanto si ritrova soltanto in *La casa della mia nutrice*, non a caso il testo proemiale del gruppo di poesie giovanili recuperate e pubblicate sulla «Brigata» nel 1917.

È sì dolce per me, Ugo, il tuo canto; di sì accesi color tua notte splende, ch'io penso l'abbi da un fraterno pianto tratto, ed uno sia il Fato che n'offende.	4
Sanguineo te, me grigioverde manto ognor riveste; e non mobili tende oggi è la guerra, ma trincea nel fango. Tante vite a qual meta, il secol spende?	8
D'eccelse case in sui frontoni estremo raggio di sol chiusa mestizia induce; per te penso a quel raggio e d'ansia fremo.	11
Fra il mio labile verso ed il tuo eterno, dove un mondo s'innova, un'alba luce, aspose altrui, care assonanze io scerno.	14

3. *fraterno pianto*: modulazione tipica di Leopardi, che trova tre occorrenze nei *Canti* come «fraterno scempio» nell'*Inno ai patriarchi* e come «fraterno sangue» in *Al conte Carlo Pepoli* e nel *Bruto minore*. Quest'ultima variante ha una sola occorrenza in Foscolo, nella tragedia *Tieste*.

5. *Sanguineo*: il colore rosso della divisa militare indossata dal Foscolo. Cfr. anche il sonetto *Non son chi fui*, v. 5: «vestivan me del lor sanguineo manto»; *grigioverde*: come «sanguineo» in Foscolo, anche il termine realistico «grigioverde» è *hapax* nell'opera sabiana.

6. *mobili tende*: MANZONI, *Il Cinque Maggio*, vv. 79-80: «E ripensò le mobili / tende, e i percossi valli» (CASTELLANI 1981, p. 513).

9. *eccelse case*: Fabio Danelon propone due fonti: PINDEMONTE, *Odissea di Omero*, XVI, vv. 391-3: «quindi alle mandre / ritornare affrettavasi, l'eccelse / case lasciando, e gli steccati a tergo» e PASCOLI, *Il dovere*, vv. 22-4: «E tutti i cuori invase / l'amor lontano e il subito rimpianto / dei figli e delle eccelse case» (cit. in DANELON 2008, p. 307).

10. *mestizia*: è un termine che trova una sola altra occorrenza nel *Canzoniere*, in *La casa della mia nutrice*.

Due ombre

Inviata ad Aldo Fortuna il 21 dicembre 1918, quando Saba si trovava presso l'ospedale militare di Milano, la poesia si inserisce in una serie di componimenti che vedono protagonista il "coscritto" Nino Tibaldi; scrive infatti il poeta all'amico Fortuna: «Bisogna per comprendere questa poesia pensarla insieme a *Nino*, e all'altra che forse tu non conosci: *Per la morte d'un volontario; Enrico Elia* (dove ci sono questi due versi: Nessuno a tanto ti chiamava Elia – per solo amore ti sei messo in via». (*Lettere a Fortuna*, p. 124, corsivi miei). Insieme a *Ancora Nino* (poesia mai raccolta in volume, inviata a Meriano nel 1916), *Nino* e *Due ombre* formano dunque un trittico in cui risulta centrale la tematica del rifiuto della guerra da parte dei ceti popolari e il rancore verso quei volontari che erano considerati da loro, in quanto interventisti, i primi colpevoli della partecipazione al conflitto.

L'incontro tra Nino Tibaldi ed Enrico Elia, messo in scena in questa poesia, ombre di caduti che si risvegliano sul Carso illuminato dalla luna, evidenzia in maniera ancora più chiara la frattura di classe – vista dagli occhi del soldato contadino – tra un'élite colta (rappresentata dallo «studente» Enrico Elia) e gli umili, morti «innocenti» nelle barbarie della guerra. È descritta infatti come "rancorosa" (lo stesso rancore che come si è visto è nella poesia *Nino* appena accennato e subito represso) la figura di Nino e, quanto ad Enrico Elia, il fatto che le sue labbra siano atteggiate a «un sorriso d'amore», non basta a nascondere la frattura tra l'élite e le masse, e l'assenza di un senso condiviso e interclassista di cittadinanza (SENARDI 2008¹, p. 55). La poesia si fa dunque denuncia – con una capacità di penetrazione assai rara negli intellettuali del tempo – del fallimento dei tentativi di pedagogia nazionale condotti dall'Italia liberale (*Ibidem*). Nino si definisce innocente, privo cioè della colpa di aver voluto la guerra, e coglie in Enrico Elia, con una evidente ricchezza di sottintesi, la profonda diversità dell'ombra che ha condiviso con lui il suo destino di morte. E nel finale, trattenuto forse dal suo rancore, non sarà Nino a cercare la mano del caduto per un ultimo bacio, bensì Saba, risvegliandosi con il volto bagnato dal pianto, in una scena che sancisce una distanza tra le classi, sul piano degli ideali e dei valori, che nemmeno la morte riesce a colmare. Si tratta però probabilmente di una visione funzionale al messaggio che in quel momento Saba era intenzionato a trasmettere; è interessante notare infatti che l'anno successivo alla composizione di *Due ombre*, quasi a riprendere alcune osservazioni centrali nelle prose dedicate ad Enrico Elia (*Un morto sul Podgora / Enrico Elia* del 1919 e *Enrico Elia* del 1923) il poeta attribuisca la scelta del volontario non tanto a ideali politici, quanto a una sovrabbondanza di spiriti vitali, idea che si traduce in una formula

quasi dannunziana nel sonetto presente nel *Canzoniere* del 1919 *Per la morte d'un volontario*: Enrico Elia: «Nessuno a tanto ti chiamava, Elia, / per solo amore ti sei messo in via, / per far più bella e più nostra la vita». Nell'ultima delle poesie disperse e inedite della *Parentesi militare* (che Saba avrebbe voluto inclusa al posto di *Accompagnando un prigioniero*, cfr. *Lettere a Meriano*, p. 127) è già evidente *in fieri* la rivalutazione della figura del volontario interventista che Saba attuerà su sé stesso attraverso le prose dedicate ad Enrico Elia, nelle quali trova l'occasione per riflettere sulle proprie posizioni interventiste, cercando l'assoluzione per l'interventismo d'ante-guerra, fornendoci inoltre un ritratto più ampio di Enrico Elia, «Triestino [...] vagabondo per tutta la sua giovinezza assetata di ogni cosa apprendere e di ogni cosa vedere [...] la vita per lui non era un peso [...] non era né un melanconico, né un pessimista: era così giovane e aveva un carattere così pronto alla gioia [...] tutto lo riempiva di una gioia leggera e creatrice; mentre la progressiva conoscenza dei mali della vita inevitabili lo faceva pensoso senza impaurirlo. Né d'altra parte era attaccato alla sua vita individuale con la ferocia dei pessimisti di professione» (*Prose*, pp. 828-30),

Ma nel 1918 è ancora tempo per Saba del «rimorso» e dell'«angoscia» (cfr. *Nino*, v. 8), che nel periodo passato presso l'ospedale militare di Milano ancora gli causavano un sentimento di alienazione e costanti crisi nervose. Queste sensazioni trovano anche qui un loro correlativo nel sogno, al quale il poeta ricorre anche in questo componimento. Nei momenti onirici non trova però qui rifugio in un ricordo della giovane età, ma la drammatizzazione del suo senso di colpa, per esser stato anche lui, indirettamente, tra le causa della morte dei due giovani compagni d'arme, così come espresso anche in *Ancora Nino*, vv. 1-2: «Nel mio cuore sei / come un rimorso».

Sonetto schema ABBA ABBA CDC CDC.

In una zona del Carso, al chiarore lunare, ho in sogno due ombre avvertite. Poi che in silenzio, di sotterra uscite, si ammirarono a lungo con stupore;	4
«Chi sei?» con voce parlò di rancore una di quelle parvenze di vite. L'altra, che in testa aveva sue ferite, e sulle labbra un sorriso d'amore,	8
«Tu sei Nino» – rispose. – «Ed innocente sono morto. Ma tu, tu così strano: hai gli occhiali...Sei forse uno studente? un volontario?» – Or poi che a quel dolente m'appressava, e a baciarti, Elia, la mano, dal sonno a un tratto mi svegliai piangente.	11 14

1. *Carso*: i due soldati ricordati con commozione in *Due ombre*, Nino Tibaldi ed Enrico Elia, muoiono nel racconto di Saba l'uno sul Sabotino (cfr. *Nino*, v. 11) e l'altro sul Podgora, come apprendiamo da una nota al *Canzoniere* del 1921 apposta al verso 13. I due sono il primo di estrazione sociale più bassa e richiamato alle armi, l'altro studente e volontario. Con i riferimenti Saba sembra abbia voluto compattare i riferimenti e mostrare didatticamente come la guerra metta tutti sullo stesso piano (GALAVOTTI 2014, p. 130). Podgora e Sabotino, come si è visto, rappresentano per Saba luoghi emblematici della guerra.

6. *Parvenze di vite*: «parvenza» è termine ricorrente nel *Paradiso* dantesco; in Dante è manifestazione visibile di un'essenza o in generale l'aspetto sotto cui appare un oggetto al senso della vista. Qui l'espressione è sicuramente da intendere come la manifestazione dell'essenza giovanile così piena di vita che caratterizzava i due caduti in guerra.

10. *strano*: come in *Dormiveglia*, v. 5, «strano» è qui da intendere come “estraneo, diverso”.

13. *Elia*: una nota del poeta ci informa che si tratti di «Enrico Elia, volontario triestino, morto sul Podgora» (CASTELLANI 1981, p. 343). Elia morì pochi mesi dopo l'entrata in guerra dell'Italia, il 19 luglio 1915 (cfr. BRICCHETTO 2012, p. 486 e *Prose*, p. 833).

Il mozzo

La lirica intitolata *Il mozzo* – che così come le due poesie successive, non ha intrinseche relazioni con la materia militare – ha la sua prima testimonianza nel progetto del *Canzoniere* 1919. Non si hanno notizie precise riguardo al luogo e il periodo di composizione. Si collega ad altre composizioni scritte durante la guerra in quanto, come si è visto, l'alienazione di cui è vittima Saba a causa del ruolo marginale nella guerra, della malattia della Lina e della crisi nervosa, lo porta a riferire di questo sentimento tramite il correlativo espressivo del sogno, come spesso accade negli ultimi testi del tempo di guerra, sogno che diventa luogo in cui trovano pace le «acute pene» che lo assillano nei momenti di veglia. Anche qui dunque Saba si rifugia nella giovinezza con grande nostalgia (e, come nota Giacomo Debenedetti, il motivo del mozzo che torna a Trieste si associa sempre alle nostalgie che, in sogno, vagheggiano l'esito da qualche dolore, cfr. DEBENEDETTI 1969, p. 136), attribuendo anche a quel tempo ricordi e memorie del tempo di guerra (cfr. la nota al verso 8).

Questa volta il componimento diventa per Saba un modo per riflettere sulla propria poetica del tempo di guerra, messa in contrapposizione con quella della giovinezza, e si tratta quasi di un preludio a quanto verrà più precisamente indicato nell'*Egoista*. La poesia si conclude con una nuova invocazione di morte, che ricorda il godimento al pensiero della morte evocato in *De profundis*. Questo testo, con cui si chiude la *Serena disperazione*, non segna unicamente il termine di un libro, ma la fine di un'epoca nella creatività di Saba. Esaurito quel discorso poetico, la poesia sabiana entra in crisi proprio con le *Poesie scritte durante la guerra*. Saba contrappone dunque alla «notte senz'aurora» (*De profundis*, v. 16) conseguente la crisi della sua poesia a una nuova «fulgente aurora» che ricordi di quando il poeta «mozzo» scriveva versi che meravigliavano la sua Lina, che sappia scandagliare la letizia che giace nel «cor profondo».

Il mozzo è un componimento di quattordici versi formati da sette distici a rima baciata. Ricorda nella struttura un sonetto, forma prevalente della raccolta di poesie scritte durante la guerra.

Sognai. Mi parve giovane tornare,
e l'arte in un, la saggezza serbare.
Come, al ricordo del passato male,
godevo agli altri mozzi esser l'uguale!
Poi ch'ero un mozzo, una fulgente aurora,
e a te scrivevo, a te mia Lina ancora;
che ai versi miei rispondevi beata:

4

«Io ne restai tutta meravigliata».	8
Pien d'immota letizia il cor profondo, della lunga campagna intorno al mondo dolarsi udivo i miei compagni, ed io	11
ne sorridevo, mi sentivo un Dio. Or son desto; e del cuor le acute pene dicon: «Morire è quel che ti conviene».	14

1. *Sognai*: interessante notare come nella versione del *Canzoniere* 1919 le visioni e i ricordi di Lina dei versi seguenti erano attribuiti all'ebbetà e non al sogno. In luogo di «Sognai» infatti il testo riportava la variante «Bevvi». L'incipit nella sua versione definitiva ricorda quello di *Sognavo, al suol prostrato*.

5. *aurora*: il raggiungimento ad una via verso la redenzione, prima di approdare a Nietzsche, deve passare attraverso il luogo dell'origine della poesia sabiana. Qui si celebra gli inizi con la metafora dell'aurora, che cade sulla giovinezza come su un nuovo inizio (cfr. POLATO 1986, p. 283). Una uguale metafora è usata dallo stesso Nietzsche nel prologo di *Così parlò Zarathustra*: «Tra un'aurora e l'altra è giunta a me una verità nuova» (NIETZSCHE 1976, p. 18).

8. La frase della Lina è riportata anche in una nota manoscritta apposta da Saba al volume *Note di Samisen*: «Questa notte mi sono sognata di te, eri vestito da marinaio ma eri in permesso, e mi parlavi con tanto entusiasmo della vita che facevi, ch'io ne restai tutta meravigliata. Penso quale effetto farebbe questo scritto a un te o a un me di laggiù. Come a noi la più bella e più penetrante, più lontana e nostalgica poesia d'un poeta giapponese» (CASTELLANI 1981, p. 514). Saba attribuisce a sé le parole pronunciate da Lina in sogno.

9. *il cor profondo*: LEOPARDI, *Il risorgimento* 6 e *Amore e Morte* 28; è espressione usata anche da Carducci nei *Levia gravia* e nei *Juvenilia*, ma anche da D'ANNUNZIO, *Le città del silenzio, Montefalco*, v. 12-3: «par che l'istesso ciel rischiari / la tua campagna e nel tuo cor profondo».

12. *Dio*: forse un riferimento al "mozzo semidio" del *Canto di un mattino*, vv. 32-4.

14. *Morire*: cfr. *De profundis*, vv. 10-12: «Io giaccio; ed ho solo un pensiero, godo / solo un pensiero: son morto, ucciso / da me in sí strano, in sí felice modo».

Il vino

La poesia è inviata a Giuseppe Paratico il 21 dicembre 1918 e dunque a oltre un mese dalla fine del primo conflitto mondiale. Considerata la data d'invio a Paratico è probabile che questo componimento sia stato scritto quando il poeta si trovava presso l'ospedale militare di Milano, in attesa di ricevere il permesso per tornare a Trieste (come apprendiamo dalle lettere a Fortuna del 6 novembre e del 21 dicembre 1918, cfr. *Lettere a Fortuna*, pp. 123-5). Quindi, nonostante sia stata scritta in un momento cruciale delle vicende belliche (indicativamente lo stesso periodo di composizione di *La cena*, testo in cui la guerra è, se pur marginalmente, presente e con il quale condivide il metro) *Il vino* non ha intrinseche relazioni con la materia militare, anzi: la guerra è completamente assente. Assente probabilmente in quanto lontana agli occhi del poeta che, saputo della liberazione della sua Trieste, vive con grande sollievo la fine della guerra; e infatti scompare quella «tristezza» che così come l'angoscia e il rimorso (cfr. *Nino*) «alla gola» gli «faceva groppo». Scompare dunque la guerra e il testo trova allora parentele con *Il mozzo* e *L'egoista*, una sorta di tritico posto da Saba in conclusione della raccolta, tre poesie con cui sancire la chiusura della propria esperienza di poeta della Grande Guerra riflettendo appunto sul proprio operato poetico. Ed ecco dunque che quel «groppo» che scompare, che si scioglie, si inserisce in quel percorso di illimpidimento annunciato con il riconoscimento della necessità di un ritorno alla «fulgente aurora» giovanile nel *Mozzo* e che porta allo «scavo» del profondo di cui tratterà *L'egoista*. Un'operazione di scavo già qui presentata come necessaria per ritrovare quelle «piacevoli cose» che ora il poeta ha imparato a sentire (come già in *Tutto il mondo*, vv. 9-10: «perché appresi / coi fanciulli a parlar, con gli animali»), ma che son chiuse nel cuore. Al celebre asserto «Guardo e ascolto; però che in questo è tutta / la mia forza: guardare ed ascoltare», alla centralità dunque posta da Saba all'atto del guardare, anche nelle *Poesie scritte durante la guerra*, è ora necessario un implemento. Il poeta vede e comprende le cose della terra, ma per arrivare a dirle è necessaria un'operazione di scavo.

La figura femminile che compare al verso 8 sembrerebbe essere ancora la Lina (vd. nota al verso 8 e ai versi 12-13) considerando anche la parentela con *Il mozzo*, dove la moglie di Saba viene citata. Suscita qualche dubbio il fatto che non vi siano nel testo riferimenti ad un'ambientazione triestina (diversamente da altre poesie dedicate al ricordo della giovinezza) e anzi a far da sfondo a questa poesia – tenendo conto anche del titolo che potrebbe essere rivelatore in questo senso – ci potrebbe essere un'osteria o forse l'ospedale militare

in cui Saba era ospite (e considerando dunque il «nepente» del v. 14 un preparato farmaceutico). La donna sarebbe dunque una cameriera (e si veda a questo proposito la variante del v. 15) o un'infermiera, ma ciò non esclude che nella visione dovuta all'ebbetà del vino o all'effetto ipnotico-sedativo della medicina questa donna abbia preso nella mente del poeta le sembianze della sua Lina, riportandolo a quel «mondo che fu» in cui ritrovare l'antica saggezza.

Poesia che utilizza lo schema della terzina "lacerbiana" (o terzina doppia) ABA CBC DED FEF GHG H, come già altrove nelle *Poesie scritte durante la guerra* (*Dormiveglia* e *La cena*).

Lascia ch'io vuoti la bottiglia, e troppo non adirarti. Una tristezza avevo, grave, e alla gola mi faceva groppo; ora è sparita. Or <i>sento</i> che la terra ha piacevoli cose: io ne sapevo	5
prima il nome, ora tutte il cor le serra. Fingi adirarti...e mi sorridi invece. Piena di vezzi, donna, mi sorridi. Ma chi fu che così bella ti fece?	
Tua madre? O forse il padre tuo?...Profondo è quel sorriso: ai labbri tuoi lo vidi d'assai lontano giungermi, dal mondo che fu, da una saggezza molto antica. Delle selve ove ai tuoi pronto un nepente recavi, oscuri in noi ricordi, amica,	10
fanno ai rapidi oblii te riverente.	15

4. *Or sento che la terra*: cfr. *Ordine sparso*, vv. 12-4: «e vedono il terreno oggi i miei occhi / come artista non mai, credo, lo scorse. Così le bestie lo vedono forse.»

8. *Piena di vezzi, donna*: L'interlocutrice femminile di questo testo sembrerebbe essere ancora la Lina, che riprende qui le vesti della bella gitana Carmen dell'*Intermezzo a Lina*; vd. *Intermezzo a Lina*, vv. 53-6: «Ora i tuoi occhi come dolci dardi / figgi in me e m'accarezzi, / e di tutti i tuoi vezzi / sorridente mi guardi».

12-13. *mondo che fu*: cfr. *Dove al mondo m'ha messo*, v. 11: «Cose a pensarvi di un mondo che fu». Anche in questo sonetto appare la Lina.

14. *nepente*: nella mitologia greca è il nome che venne dato a una prodigiosa bevanda alla quale si attribuiva la virtù di lenire il dolore e dare l'oblio dei mali. In senso figurativo dunque la si intende come una qualsiasi bevanda o rimedio in grado di dare sollievo alle pene. Viene indicato con questo termine anche un preparato farmaceutico sedativo e ipnotico diluito in vino marsala (GDLI, vol. XI, p. 360).

15. *recavi*: nel *Canzoniere* 1919 il testo riportava la variante «mescevi»; *amica*: cfr. *Carmen*, v. 12: «Incolpabile amica, austera figlia».

14-16: Così vengono parafrasati da Castellani gli ultimi, oscuri, versi di questo componimento: «I ricordi delle selve, ove tu pronto recavi ai tuoi un nepente, oscuri in noi, amica, fanno te riverente ai rapidi oblii del vino» (CASTELLANI 1981, p. 514).

3. Altra collocazione nel *Canzoniere* definitivo

L'egoista

Scritta probabilmente tra il febbraio e il marzo del 1919, questa poesia è assegnabile ai mesi subito successivi la fine del conflitto con il conseguente ritorno di Saba a Trieste, attorno al 1° marzo di quell'anno. La poesia inoltre è aggiunta, nel *Canzoniere* del 1919, dopo *Congedo* (il che certifica che la poesia sia stata scritta a progetto ultimato), mentre in quello definitivo è tra le *Tre poesie fuori luogo* che Saba stesso certifica siano state scritte al termine della guerra e dopo il ritorno a Trieste (cfr. CASTELLANI 1981, p. 514). Nel *Canzoniere* del 1921 *L'egoista* è invece il componimento che chiude la raccolta delle *Poesie scritte durante la guerra*, diversamente dal progetto precedente in cui poneva *Congedo* a termine del racconto della sua esperienza di guerra. Che gli sia sembrata una conclusione più consona può essere dettato dal fatto che in *Congedo* il poeta riconosce la sua estraneità alla guerra che si è appena conclusa, in quanto non terminata per lui perché non vi è pace per i suoi dissidi interiori. Con *L'egoista* viene veicolato un messaggio simile, ma che Saba cerca di ampliare in direzione di un possibile riscatto, offrendo alla specificità del sentire poetico nuovamente una possibile redenzione. Si riapre con *L'egoista* la possibilità di salvaguardare la poesia, anche dopo le burrasche della storia, conducendoci così alle successive, e ultime raccolte del *Canzoniere* 1921 *Cose leggere vaganti* e *l'Amorosa spina*, che parlano d'infanzia e di nuovi amori. Il fallito progetto del *Canzoniere* 1919 si chiudeva dunque in modo perentorio con l'immagine di un Saba rimasto solo in una guerra che si protraeva anche dopo la pace; con *L'egoista* il poeta si dispone a proseguire la sua biografia poetica con le due successive raccolte conclusive: è stata notata infatti una stretta connessione tra l'ultima delle *Poesie scritte durante la guerra* e la prima *Cose leggere e vaganti*, *Favoletta alla bambina*, con quegli «occhi d'oro», «becco d'oro» e «in serbo / io tenevo un tesoro» (vv. 3-6) che sembrano rimandare al «tengo nascosa» (v. 3) e «tesoro», «cuore d'oro» (vv. 14-15) dell'*Egoista*; come pure è stata riscontrata una forte circolarità tra l'ultima poesia di guerra e l'ultima dell'*Amorosa spina*, *In riva al mare*, in particolare per i vv. 21-25 che recitano: «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», quando Saba in *L'egoista* scrive: «Li le cose conquidono, ma poco, / che sulla superficie della Terra / fanno col sangue gli uomini o per gioco» (vv. 11-13).

L'annuncio di questo risorgimento poetico si concretizzerà però soltanto con *Ultime cose* (dove *L'egoista* torna nei versi di *Lavoro*: «scavar devo / profondo, come chi cerca un tesoro»), continuando l'esperienza di *Parole*. Il lavoro di illimpidimento e di scavo è iniziato però all'altezza degli anni successivi la fine della prima guerra mondiale, ed è debitore della lettura di Nietzsche, approfondita durante i mesi di servizio a Taliedo. A darcene notizia è lo stesso Saba, in una prosa del 1947-47 dedicata all'incontro con Gabriele D'Annunzio presso le Officine Caproni dove era collaudatore di materiali: «la mia breve parentesi dannunziana si era chiusa da un pezzo [...] era anche il tempo nel quale avevo scoperto Nietzsche; ma il Nietzsche che io amavo non era il suo, era un altro, era la sua perfetta antitesi» (*Prose*, pp. 495-6). La lettura del filosofo tedesco durante la Prima Guerra Mondiale è rintracciabile anche in una lettera inviata da Milano a Francesco Meriano l'11 novembre 1917, in cui si trovano altre corrispondenze con la poesia in oggetto: «Bisogna, caro Meriano, pensare a qualcosa di così piccolo che la vita non possa toglierci in nessun modo, o di così grande che sparisca in essa tutto il presente, e due o tre generazioni siano meno di un giorno. Forse invece di grande avrei dovuto dire *profondo, elementare, eterno*. [...] Sai cosa dice Nietzsche [sic.] ai soldati? "E se sarete sconfitti che la vostra rettitudine gridi al trionfo»; qui Saba cita, probabilmente a memoria, una frase del capitolo *Della guerra e dei guerrieri* di *Così parlò Zarathustra*, dove si legge, a pagina 49: «E se il vostro pensiero soccombe, la vostra onestà deve giubilare» (cfr. anche *Lettere a Meriano*, p. 135 e n. 1 in cui si cita un'altra versione di questo passaggio: «E se il vostro ideale soccombe, pur tuttavia la vostra buona fede dovrà gridare al trionfo!»). Ed è proprio della lettura di *Zarathustra* che sembra essere maggiormente debitore *L'egoista*: Saba, annunciando in maniera enigmatica la sua diversità, la diversità del poeta, ci comunica che il suo scavare in fondo può portare alla luce un tesoro che soltanto lui conosce. Non «la verità che giace al fondo» di *Amai*, ma una verità che sta nel cuore della terra. Questo spostamento, questa metafora illumina e nasconde insieme il senso di quel tesoro, aprendolo verso profondità che sono di ordine non esclusivamente psicologico. Ed è una metafora questa che annuncia l'incontro di Saba con *Zarathustra*, un'opera che doveva esser sembrata al poeta trentenne (gli anni del personaggio nietzschiano all'inizio del suo percorso) un modello di vita ascendente dove la gioia - pur attraverso le angosce e gli incubi dell'esistenza - prevale sul dolore e la lievità sulla pesantezza nella speranza che nasca un riscatto, una rivelazione da quello "scavo" profondo; infatti per dire di quel «tesoro» egli riprende le parole di *Zarathustra*: «L'oro e il riso - egli li prende dal cuore della terra: perché, sappilo - il cuore della terra è d'oro» NIETZSCHE 1976, p. 153). Ma non è questa l'unica consonanza con l'opera

di Nietzsche; si pensi anche al concetto espresso nell'aforisma 378 della *Gaia scienza*: «quel che in noi è stato gettato, lo accoglieremo giù nelle nostre profondità – poiché, noi siamo profondi, noi non dimentichiamo – e diventeremo di nuovo limpidi» o, nella stessa opera, *Non scoraggiarti*: «Ovunque tu sia scava fondo! Là sotto è la sorgente!». Inoltre è possibile che questo testo risenta della lettura della *Prefazione a Umano, troppo umano*, dove Nietzsche scrive: «io stesso non credo che alcuno abbia mai scrutato il mondo con un sospetto ugualmente profondo [...] da ogni profondo sospetto, qualcosa dei geli e delle angosce della solitudine, a cui ogni assoluta *diversità di sguardo* condanna chi da essa è affetto, capirà anche quanto spesso io, per riposarmi di me stesso, per obliarmi per così dire temporaneamente, abbia cercato rifugio in altro». Ma non sono idee nuove queste in Saba, in quanto già nel 1911 (non è da escludere naturalmente una lettura di Nietzsche già a quest'altezza), scriveva in *Quello che resta da fare ai poeti* che i poeti devono lavorare «con la scrupolosa onestà dei ricercatori del vero» (*Prose* p. 678). Saba si ritrova dunque, al termine della Prima Guerra Mondiale, a riaffermare un concetto cardine per lui: il poeta ha la missione di scavare fino in fondo ogni cosa vi sia nell'animo umano; il poeta è colui che deve scavare profondo; si tratta di arrivare a dire il fondo della vita – il dolore – ma prima ancora si tratta di ritrovare l'originaria verità delle parole, del linguaggio, sotto il cumulo delle memorie spaventose (BRUGNOLO 1995, p. 535), recuperare uno sguardo “dal basso” perché Saba si sente di affermare, come Zarathustra, che «Voi guardate verso l'alto, quando cercate elevazione. E io guardo in basso, perché sono elevato» (NIETZSCHE 1976, p. 40).

Ma neppure il tema della solitudine e della diversità è cosa nuova: abbiamo visto infatti come per tutte le *Poesie scritte durante la guerra* vi sia un continuo oscillare tra i poli opposti di integrazione ed esclusione. Qui però sembra che Saba volga verso una soluzione: fallito il progetto di “comunione” che aveva affidato alla partecipazione al conflitto, il poeta trova conferma della sua diversità e insieme l'apertura di una nuova via; a chi lo accusa di essere “malvagio” perché insensibile alle sanguinose vicende dell'uomo e in quanto cerca agio nel «meditar», e questo «pur se i corpi e i pensier strugge la guerra», Saba risponde che «un malvagio non sono io, né un buono. / Sappi dunque che un poeta io sono». Negando ugualmente la sua malvagia e la sua bontà, si dichiarerà semplicemente poeta (come farà più tardi in *Canto dell'amore*: «non son forse io un solitario? / Ed un poeta?»). Dopo aver tentato di metter fine al suo proverbiale egocentrismo tentando di rivolgersi altrove – e questo già a partire dalla *Serena disperazione*, con la nascita delle figure dei “fanciulli” – il fallimento di questa maniera lo spinge verso un nuovo rinnovamento poetico

(così infatti descrive gli anni di *Cose leggere e vaganti*: «Chi ricorda gli anni che seguirono immediatamente la prima guerra mondiale, ricorderà anche l'aria euforica e di (illusoria) libertà che si respirava in quel breve periodo. Furono anche gli anni dei più pazzi tentativi "rinnovatori" in tutte le arti, poesia compresa» *Prose* p. 179). Se *Congedo* decretava l'impossibilità di proseguire nel *Canzoniere*, dopo la guerra, come opera di «aspirazione alla salute», dopo (o con) *L'egoista*, sancite finalmente le motivazioni della sua solitudine e diversità, giunge per Saba il momento di trovare parole nuove, che comunichino i contenuti dell'anima in maniera profonda, parole dove pensiero, sentimento e immagine si intreccino. Per questo sarà necessario un nuovo scavo che già qui forse Saba immagina sarà quello della psicoanalisi.

La poesia si compone di tre strofe di endecasillabi rimati AXABB, con X identica in ogni strofa. Si tratta di uno schema molto vicino a quello dei componimenti brevi ispirati agli *haiku* e al *tanka* giapponesi, di cui abbiamo traccia nell'*Intermezzo quasi giapponese*, ma simile anche alle quindici strofe di *Tutto il mondo*. La sintassi è caratterizzata, ai vv. 4-6, da una forte paratassi, cadenzata, enumerativa ed anaforica su un ritmo ternario.

Di me ti meravigli e della cosa che così duramente il mio cuor serra, e agli sguardi d'altrui tengo nascosa: perché il turbine umano a me sia pace, perché tanta dolcezza è in me tenace;	5
perché del meditare io cerchi l'agio, pur se i corpi e i pensier strugge la guerra; e veramente ti sembro malvagio. Ma un malvagio non sono io no, né un buono. Sappi tu dunque che un poeta io sono.	10
Lui le cose conquistano, ma poco, che sulla superficie della terra fanno col sangue gli uomini o per gioco. In fondo scava, in fondo è il suo tesoro: nel cuore della Terra, un cuore d'oro.	15

4. *turbine*: sicuro riferimento alla Guerra (per lo stesso termine si veda la nota ad *Accompagnando un prigioniero*) ma è possibile che faccia riferimento in modo generale alle pene che affliggono l'esistenza degli uomini.

6. *agio*: l'idea di cercare agio, o rifugio, dalle cose di tutti i giorni è presente, come si è visto, anche nella *Prefazione di Umano, troppo umano* di NIETZSCHE.

11. *Lui*: nel senso di "in lui"; «Me» nel *Canzoniere* 1921.

12. *terra*: il termine è scritto con l'iniziale maiuscola, così come nell'ultimo verso, nella versione del *Canzoniere* 1921.

4. Appendice

In treno

Spedita ad Aldo Fortuna con il titolo *Il corpo* insieme ad una lettera inviata da Milano il 23 ottobre 1916, nella quale Saba aggiunge: «Ti mando, per i tuoi ozi di convalescente, alcuni sonetti molto “filtrati”. Ad un reduce per la seconda volta dal fronte dovrei offrire di meglio: ma tutto si spiega quando si pensa che sono un soldato inabile alle fatiche della guerra, un soldato scritturale, e non come uno di quei venti ai quali, dicono, dettasse Giulio Cesare» (*Lettere a Fortuna*, p. 118). Così come gli altri testi inviati nella missiva del 23 ottobre 1916 (*Dopo la presa di Gorizia e Il soldato che va a Salonicco*) fu probabilmente composta nell'estate del '16. Venne pubblicata insieme a questi e a *La felicità*, sulla rivista «Riviera ligure» nel gennaio 1917 con il titolo *In treno*, testo che in seguito venne anche inserito nell'antologia di Giuseppe Prezzolini *Tutta la guerra*, uscita nel 1918, in cui è il solo componimento sabiano scelto. A proposito di ciò scrive a Giovanni Amendola il 22 ottobre 1918: «Fra le altre (e sono in collera con me stesso per averglielo permesso) ha scelto una mia poesia, la peggiore e la meno significativa che abbia mai scritta, se non l'avesse fatto indubbiamente in buona fede, direi che c'è stata nella sua scelta un'intenzione offensiva» (cit. in CASTELLANI 1981, p. 528).

Composta in un momento poco felice, come si evince dalla missiva spedita a Fortuna, la pubblicazione nell'antologia prezzoliniana avvenne in un periodo non meno infelice per Saba: infatti l'anno 1918 è quasi interamente trascorso ricoverato all'Ospedale militare di Milano con la diagnosi di nevristenia e la pubblicazione di *In treno* in quell'anno è la sola attività letteraria di Saba in questo lasso di tempo particolarmente difficile. Questi dunque probabilmente i motivi di tanto risentimento nei confronti di Prezzolini, e questi probabilmente i motivi che l'hanno spinto, negli anni successivi, a rinunciare alla pubblicazione di questo componimento nel suo primo *Canzoniere* (Carrai sostiene che cadde, insieme a *Il coltello*, in quanto Saba le sentì inferiori rispetto alla grandezza dell'evento e impari rispetto a quanto scritto da Ungaretti e Camber Barni. Cfr. CARRAI 2019, pp. 56-7). La lirica però piacque a Giuseppe Prezzolini, il quale ne apprezzò la «nuova materia poetica» e la «sanità primitiva» ritrovata nel «prosastico e nel semplice» (PREZZOLINI 1918, pp. 148-9), decidendo di inserire *In treno* in un'antologia nella quale «il personaggio principale [...] è il popolo italiano», che voleva fornire appunto – tramite la selezione di «brani sinceri e di immediato sentimento del vero» – la rappresentazione di «un quadro del popolo nostro durante la guerra» (*Ivi*, pp. VI-VII).

Ed è vero il coinvolgimento emotivo del poeta di fronte al giovane soldato e il suo tentativo di penetrazione nella psicologia del commilitone; nulla di occasionale o bozzettistico dunque (come invece crede GALAVOTTI 2015, p. 242) anche perché questa poesia è pensata facente parte di una serie che, come si è visto, indaga attentamente la psicologia dei giovani militari: la serie pubblicata sulla «Riviera Ligure» nel gennaio 1917 nella quale troviamo *L'innocente (Psicologia di giovane operaio mobilitato)*, *Dopo la presa di Gorizia, In treno, Il soldato che va a Salonicco (Psicologia di giovane contadino mobilitato)* e *La felicità (Psicologia di giovane operaio esonerato)*. E dunque non provoca stridore la contrapposizione tra l'aspetto infantile del soldato e la sua appartenenza alla «Seconda / compagnia lanciafiamme», che Galavotti definisce «più ridicolo che commovente» (*Ibidem*), ma anzi riflette la vera realtà di una Guerra per la quale erano spesso giovani e impreparati a partire per il fronte. Aveva ben visto dunque Prezzolini interpretando questo componimento; fu invece troppo frettolosa l'ansia liquidatrice di Saba al quale probabilmente questo ritratto risultava indegno di rappresentare il popolo italiano in armi.

Lirica composta da tre quartine di tre versi endecasillabi e un settenario a schema rimico ABAX.

I miei occhi s'allietano nel volto d'un giovane soldato, d'un coscritto. Come sorride! Com'è ancora molto, ah sì, molto bambino!	4
Come parla, egli solo, e non s'attrista, non se il trano fra i canti fugge via, non se un Draken laggiù - la guerra - è in vista. Viene quasi, a guardarlo,	8
d'accarezzarlo sulla testa bionda; di chiedergli: O tua madre? T'ama troppo? «Che corpo sei?» gli domando. «Seconda compagnia lanciafiamme».	12

7. *Draken*: voce tedesca che indica i palloni osservatori tedeschi impiegati nella prima guerra mondiale. Sulla «Riviera Ligure» la variante riportava «Drakenballòn».

9. *bionda*: vd. *Glauco*, v. 1: «Glauco, un fanciullo dalla chioma bionda». Glauco è il primo dei tanti ragazzi di Saba: un'apparizione solare, fugace epifania della vita, di quella calda vita da cui il poeta si sente escluso e che a Trieste sono calate in un'ambientazione per lo più marina e pomeridiana (cfr. BRUGNOLO 1995, p. 515). La figura del giovane soldato è sicuramente ricalcata su quella del giovane triestino.

CONCLUSIONE

Ogni scrittore ha vissuto la Grande Guerra in maniera personale. Nell'ampio corpus della letteratura nata dal e nel conflitto esistono infatti testi dedicati alle vicende intime a contatto con la guerra, alle ripercussioni interiori degli eventi bellici, altri scritti che si concentrano sul racconto dei fatti di guerra (battaglie, assalti, ecc.); esistono poi pagine letterarie che si limitano a un determinato periodo del conflitto (i primi mesi della guerra, anni cruciali come quello tra Caporetto e Vittorio Veneto, un periodo di prigionia) o altri testi in cui il racconto si sviluppa lungo l'intero arco della guerra, dalla partenza per il fronte al definitivo congedo.¹⁶⁹ Il racconto di Umberto Saba si districa lungo i tre anni del conflitto presentandoci, tanto nel progetto del '19, quanto nel volume del '21 e nel *Canzoniere* definitivo, una situazione di partenza (nei primi due casi *La sveglia*, testo ambientato nelle prime settimane di caserma, poi con *La stazione*, componimento che inscena una vera e propria partenza per il fronte) senza però fornirci (tranne nel *Canzoniere* 1919 che, concludendosi con *Congedo* - i cui versi «Della pace agli annunci benedetti / [...] / volare nelle retrovie i berretti» sono un chiaro riferimento alla fine delle ostilità conseguente l'armistizio - ancora presentava per la raccolta una partitura riconducibile a quella del resoconto bellico) una situazione di congedo. Sin dal 1919 dunque, Saba decide di consegnare ai lettori un corpus non compatto, evidentemente frutto di una selezione, di una "antologizzazione" dei testi secondo lui meglio riusciti del periodo della guerra. È infatti nel '19 che inizia la procedura di autocensura attuata dal poeta sulle *Poesie scritte durante la guerra*, con il conseguente passaggio dai quarantaquattro testi previsti per il poi fallito progetto del *Canzoniere* 1919, ai ventiquattro scelti per la prima stampa in volume col marchio «Libreria Antica e Moderna» in seicento esemplari. Come spiegare dunque questa prima, importante, fase di dimagrimento, stadio della censura ben più sostanziale rispetto a quello maggiormente considerato dalla critica, ovvero il passaggio da ventiquattro a quindici e infine otto tra il volume del '21, il manoscritto del '43 e il *Canzoniere* definitivo. Il 1919 è, come si è visto, un momento di forte ripensamento riguardo alle posizioni interventiste rivendicate durante la campagna a favore dell'entrata in guerra dell'Italia, a partire dal primo articolo dedicato ad Enrico Elia, *Un morto sul Podgora / Enrico Elia*. La sistemazione dell'"opera di tutta la sua vita" si colloca evidentemente in un momento in cui lo «stato

¹⁶⁹ Cfr. CAPECCHI (2013), p. 26.

d'animo - la costellazione»¹⁷⁰ sotto la quale sono nate queste poesie è mutato, siccome è trasformato tutto ciò che il poeta sente in lui e fuori di lui.

Nell'estate del '19, in coincidenza con la conferenza di pace di Versailles e l'ascesa del mito dannunziano della «vittoria mutilata», nasce in Italia un'accesa discussione riguardo al valore ultimo della Grande Guerra; il 1919 coincide inoltre con una prima ondata di testimonianze memorialistiche, diari e memorie di scrittori combattenti che scrivono a caldo poco dopo il termine delle ostilità. Tra il '19 e il 1921 sono state censite oltre cinquecento opere pubblicate sulla Grande Guerra.¹⁷¹ Per di più, a cavallo tra il 1920 e il 1921, escono a puntate per la rivista triestina «L'Emancipazione» le poesie scritte durante la guerra di Giulio Camber Barni. Sono anni questi, come sappiamo, in cui Saba sta ultimando il libro della propria vita: scrive infatti a Meriano il 15 luglio 1918: «ho finito quella che è certamente l'opera di tutta la mia vita, alla quale potrò forse in avvenire aggiungere qualcosa, ma che, anche come sta ora, è completa»¹⁷², per poi replicare in una missiva del 20 febbraio 1919 di aver ultimato il *Canzoniere*.¹⁷³

Il trattamento liquidatorio riservato alle *Poesie scritte durante la guerra*, mai applicato ad altre raccolte del *Canzoniere*, si spiega dunque necessariamente con la difficoltà sabiana di posizionare i propri componimenti all'interno di un tale dibattito, siccome la sostanza "onesta" delle liriche grigioverdi rischiava di metterlo in rotta di collisione con la retorica della Grande Guerra: troppo deboli dovevano parergli i suoi componimenti nati dalla guerra, in particolare il tono facile e canzonatorio dell'*Intermezzo quasi giapponese*, o l'eccesso di ironia e di paternalismo in componimenti quali *Il coltello* o *In treno*, che sono tutto meno che componimenti non riusciti tra quelli dedicati alla guerra. Strano, considerato che essendo un poeta che davanti alla tragedia non sentiva sufficiente coraggio di pensare alla poesia - e per il quale la guerra risultò un mondo superiore al suo pensiero, alla sua immaginazione e alle sue forze - non abbia di rimando assecondato il proprio spirito: quello di un uomo che tende piuttosto alla nota umana, aperta, serena e gioiosa della vita, e difficilmente dunque comprende una situazione che stravolge l'umanità intera nella distruzione e nella morte. Ed è significativo a questo proposito come nella gran parte delle liriche consegnate al suo *Canzoniere* definitivo sia presente il riflesso della tragedia (si pensi

¹⁷⁰ Cfr. *Prose*, p. 129.

¹⁷¹ Cfr. BRICCHETTO (2012), pp. 487-8.

¹⁷² *Lettere a Meriano*, p. 136.

¹⁷³ *Ivi*, pp. 136-7.

a *La stazione, Nino, Milano 1917, Sognavo al suol prostrato* o anche, a tratti, *Zaccaria*). Ma cosa consegna Saba ai propri lettori nel 1921? Un gruppo di testi eterogenei in cui sì, spicca la guerra, ma tra questi è forte la presenza di componimenti che hanno come soggetto il poeta stesso, intento in una riflessione sulla propria vita di uomo e di poeta. In questa prima fase di antologizzazione Saba sembra dunque aver accettato che la guerra fu, soprattutto per coloro che la vissero dalle retrovie, momento di profonda riflessione e contemplazione, rappresentando un'occasione per riflettere sulla propria esperienza di vita.¹⁷⁴ Eppure è evidente in lui anche quel "complesso"¹⁷⁵ nato dal fatto di non aver occupato durante la Grande Guerra un'adeguata posizione: gli è evidente di essere di fronte a uno spartiacque ricco di conseguenze sul piano storico-politico e anche artistico-letterario, di essere di fronte a un evento in cui trovare quella «grandezza lirica»¹⁷⁶ che la guerra aveva ispirato in altri autori e dalla quale lui stesso, abbiamo visto, desidera attingere. Ed è ciò che lo spinge, insieme con il confronto col concittadino Camber Barni, verso quel progetto critico disegnato in *Storia e cronistoria del Canzoniere* e in *Di questo libro e di un altro mondo*: Saba voleva essere il poeta della Grande Guerra, è così designa due poli (Ungaretti e Barni) nei quali non trova modo di inserirsi. E questo nonostante sia evidente come le *Poesie scritte durante la guerra* conducano per scorci – in un momento cruciale della vita nazionale italiana – una disincantata ma reale indagine dell'alterità sociale, un'esplorazione nella quale prevale l'aderenza al dato effettivo e la totale assenza di toni polemici, offrendoci un'immagine cruda e autentica del "fante d'Italia". È evidente inoltre come Saba sia riuscito, in egual modo di Barni, a cogliere una certa fanciullesca, ingenua e sorridente umanità nei soldati: difficile non ritrovare delle parentele tra i vari Nino, Picco, Zaccaria, Guatelli con Fracasso, Fermi Tranquillo o il Caporale Ventresca protagonisti delle *Istantanee della Buffa*.¹⁷⁷ Quella di Saba è, come quella di Ungaretti e di Camber Barni, poesia che nasce nella guerra e dalla guerra, ma ancor più ricca di motivi psicologici e illustrativi.

¹⁷⁴ Cfr. LEED (1989), pp. 164-6.

¹⁷⁵ Un "complesso" che si potrebbe dire ingiustificato, considerata la sostanza delle *Poesie scritte durante la guerra* e anche tenendo conto di come una parte significativa della letteratura della Grande Guerra non nasce al fronte e dall'esperienza della vita di trincea, ma a distanza dai luoghi in cui si combatte. La distanza spaziale dai luoghi della guerra non impedisce di scrivere testi di argomento bellico e anzi, Saba nelle retrovie è più vicino agli eventi del conflitto di chi come Aldo Palazzeschi o Federigo Tozzi stavano a centinaia di chilometri dal fronte, o di tanti altri (Svevo, Pirandello, De Roberto per fare alcuni nomi illustri) che pure hanno fatto entrare la guerra in alcune delle loro pagine.

¹⁷⁶ Vd. UNGARETTI (1988), p. 143.

¹⁷⁷ Cfr. CAMBER BARNI (2017), pp. 82-6.

Alla luce del commento risulta ancora più evidente l'ambiguità del disegno critico pensato da Saba da dedicare alla prefazione della *Buffa*, pubblicata per Mondadori nel 1950; alcuni passaggi di questa parrebbero sposarsi perfettamente con l'analisi fatta delle *Poesie scritte durante la guerra*: «ogni italiano che sia, durante l'altra guerra, vissuto fra i soldati italiani, li ritroverà nelle *Istantanee della Buffa*; sono ricche di locuzioni dialettali (anche di parolacce) incastrate nel verso per intima necessità espressiva, non per ricerca o amore dell'effetto; si vede il Barni nei rapporti quotidiani coi suoi sottoposti; in trincea o a riposo; alcuni dei quali sono autentici ignoti eroi, altri invece hanno grande paura, e, senza falsa vergogna, confessano di averla; sono stanchi di una guerra alla grande maggioranza dei combattenti incomprensibile». ¹⁷⁸ Aggiunge inoltre, sempre in *Di questo libro e di un altro mondo*, che le *Istantanee della Buffa* pitturano i «soldati che fecero la guerra non per elezione, ma perché costretti, e che la guerra odiavano». ¹⁷⁹ Sostituendo Barni con Saba e *Poesie scritte durante la guerra* con *Istantanee della Buffa* e il risultato non cambia, tutto ciò lo si ritrova anche nell'autore del *Canzoniere*: espressioni dialettali, italiano popolare, ritratti di soldati che aborriscono la guerra, ritratti degli umili, di lavoratori e contadini obbligati a fare la guerra.

Le reticenze e il tormentoso accanirsi di Saba sulle poesie nate dal periodo del conflitto sembra quindi essere ingiustificato e strumentale: egli riuscì invece a essere poeta della Grande Guerra e, in più, il conflitto agì su di lui in un senso di rinnovamento: l'abortito esperimento delle poesie alla maniera giapponese ne sono una dimostrazione, così come l'approdo alla comprensione che dal fallimento di un tentativo di guarigione – esistenziale e poetica – egli dovesse procedere ad un ulteriore scavo nel fondo di sé stesso. Ma tutto ciò non corrispondeva all'immagine di sé e alla storia di uomo e di scrittore che egli intendeva consegnare ai posteri e perciò viene risagomato o cancellato, intervenendo sulla raccolta vocata alla guerra per modellare i tasselli della sua autobiografia in versi, per dare aderenza al progetto critico nato con *Storia e cronistoria del Canzoniere*, fornendo alla critica un'immagine fuorviante della vera sostanza e qualità dell'Umberto Saba poeta della Prima Guerra Mondiale.

¹⁷⁸ *Prose*, p. 919.

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 928.

BIBLIOGRAFIA

A. Edizioni delle poesie

Canzoniere 1921 = U. SABA, *Il canzoniere: 1921*, a cura di G. CASTELLANI, Milano, Mondadori, 1981.

Coi miei occhi = U. SABA, *Coi miei occhi*, a cura di C. MILANINI, Milano, Il Saggiatore, 1981.

Parentesi = U. SABA, *Parentesi militare*, in *"La Brigata" (1916-1919)*, a cura di G. TELLINI, Parma, Università di Parma, 1983, pp. 4-13.

Poesie = U. SABA, *Tutte le poesie*, a cura di A. STARA, intr. di M. LAVAGETTO, Milano, Mondadori, 1988.

Almanacco = U. SABA, *Intermezzo quasi giapponese*, a cura di G. CASTELLANI, in «Almanacco dello specchio», 2, 1973, pp. 39-51.

Intermezzo = U. SABA, *Intermezzo quasi giapponese*, a cura di A. M. TERZOLI, con tavole di F. DE PISIS, Parma, Monte Università Parma, 2007.

B. Edizioni delle prose

Storia e cronistoria = U. SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, Milano, Mondadori, 1977.

Prose = U. SABA, *Tutte le prose*, a cura di A. STARA, intr. di M. LAVAGETTO, Milano, Mondadori, 2001.

C. Edizioni delle lettere

Lettere a un'amica = U. SABA, *Lettere a un'amica: settantaquattro lettere a Nora Baldi*, Torino, Einaudi, 1966.

Lettere a Meriano = F. MERIANO, *Arte e vita. Con tre carteggi di Umberto Saba, Eugenio Montale, Gabriele D'Annunzio*, Milano, Libri Scheiwiller, 1982.

Lettere scelte = U. SABA, *La spada d'amore: lettere scelte 1902-1957*, a cura di A. MARCOVECHIO, Milano, Mondadori, 1983.

Lettere a Fortuna = *Lettere di Umberto Saba a Aldo Fortuna (1912-1944)*, a cura di R. CEPACH, in *Quanto hai lavorato per me, caro Fortuna! Lettere e amicizia fra Umberto Saba e Aldo Fortuna, 1912-1944*, a cura di R. CEPACH, Trieste, MGS press, 2007, pp. 81-179.

D. Studi

AFRIBO - SOLDANI (2012) = A. AFRIBO, A. SOLDANI, *La poesia moderna. Dal secondo Ottocento a oggi*, Bologna, Il Mulino.

BALDACCI (2000) = L. BALDACCI, *Novecento passato remoto*, Milano, Rizzoli.

BECCARIA (1989) = G. L. BECCARIA, *Le forme della lontananza: la variazione e l'identico nella letteratura colta e popolare: poesia del Novecento, fiaba, canto, romanzo*, Milano, Garzanti.

BENUSSI (2007) = C. BENUSSI, *Saba a Bologna: il diario di Aldo Fortuna*, in *Quanto hai lavorato per me, caro Fortuna! Lettere e amicizia fra Umberto Saba e Aldo Fortuna, 1912-1944*, a cura di R. CEPACH, Trieste, MGS press, 2007, pp. 27-49.

BONURA (2014) = G. E. BONURA, *I "Canzonieri" di Umberto Saba. Verso l'edizione critica delle poesie*, in «Rivista di letteratura italiana», 32, pp. 107-45.

- BOZZOLA (2014) = S. BOZZOLA, *La crisi della lingua poetica tradizionale*, in *Storia dell'italiano scritto. Poesia*, a cura di G. ANTONELLI, M. MOTOLESE, L. TOMASIN, Roma, Carocci, pp. 353-402.
- BRICCHETTO (2012) = E. BRICCHETTO, *La Grande Guerra degli intellettuali*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. LUZZATTO e G. PEDULLÀ, vol. 3, *Dal Romanticismo a oggi*, a cura di D. SCARPA, Torino, Einaudi, pp. 477-89.
- BRUGNOLO (1995) = F. BRUGNOLO, *Il "Canzoniere" di Umberto Saba*, in *Letteratura italiana. Le opere*, dir. A. ASOR ROSA, Torino, Einaudi, pp. 497-559.
- CACCIA (1967) = E. CACCIA, *Lettura e storia di Saba*, Milano, Bietti.
- CAPECCHI (2013) = G. CAPECCHI, *Lo straniero nemico e fratello: letteratura italiana e Grande Guerra*, Bologna, CLUEB.
- CARPI (1976) = U. CARPI, *Un dimenticato articolo di Saba sulla guerra di Libia: "Soldati che vanno e soldati che tornano dalla guerra"*, in «GSLI», 153, pp. 430-9.
- CARRAI (2017) = S. CARRAI, *Saba*, Roma, Salerno.
- CARRAI (2019) = S. CARRAI, *La poesia di Saba di fronte alla Grande Guerra*, in *Adriatico in fiamme. Tracce e memoria della Grande Guerra negli scrittori giuliani*, a cura di F. SENARDI, Gorizia, Istituto Giuliano di Storia Cultura Documentazione, pp. 51-7.
- CASADEI (1999) = A. CASADEI, *La guerra*, Bari, Laterza.
- CASELLI (2007) = M. CASELLI, *La seconda persona differente. Lettere e amicizia fra Umberto Saba e Aldo Fortuna*, in *Quanto hai lavorato per me, caro Fortuna! Lettere e amicizia fra Umberto Saba e Aldo Fortuna, 1912-1944*, a cura di R. CEPACH, Trieste, MGS press, 2007, pp. 27-49.
- CASTELLANI (1981) = G. CASTELLANI, *La poesia di Saba dal 1900 al 1921 e Note*, in U. SABA, *Il canzoniere: 1921*, a cura di G. CASTELLANI, Milano, Mondadori, 1981, pp. XI-LVII e pp. 466-530.
- CAVAGLION (1983) = A. CAVAGLION, *Umberto Saba*, in ID., *Otto Weininger in Italia*, Roma, Carocci, pp. 209-13.
- CAVAGLION (1985) = A. CAVAGLION, *Alta femminilità e virilità abietta. Qualche considerazione su Saba e Weininger*, in *Il punto su Saba*, Atti del convegno internazionale, Trieste 25-27 marzo 1984, Trieste, Lint, pp. 231-8.
- CAVAGLION (1986) = A. CAVAGLION, *Saba e Weininger*, in *Umberto Saba, Trieste e la cultura mitteleuropea*, Atti del Convegno di Roma, 29 e 30 marzo 1984, a cura di R. TORDI, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, pp. 269-77.
- CINQUEGRANI (2007) = A. CINQUEGRANI, *Solitudine di Umberto Saba. Da Ernesto al Canzoniere*, Venezia, Marsilio.
- COLETTI (2000) = V. COLETTI, *Storia dell'italiano letterario: dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi.
- CORTELLESA (2008) = *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, a cura di A. CORTELLESA, prefazione di M. ISNENGHI, Milano, B. Mondadori, 2008.
- CORTELLESA (2018) = *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, a cura di A. CORTELLESA, Milano, Bompiani.
- DANELON (2008) = F. DANELON, «Care assonanze». *Saba e Foscolo*, in «Critica letteraria», 139, pp. 293-316.

- DAVID (1970) = M. DAVID, *La letteratura italiana e la psicoanalisi*, in ID. *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 332-591.
- DEBENEDETTI (1969) = G. DEBENEDETTI, *La poesia di Saba*, in ID. *Saggi critici*, vol. 1, Milano, Il Saggiatore, pp. 109-47.
- DEBENEDETTI (1974) = G. DEBENEDETTI, *Poesia italiana del Novecento: quaderni inediti*, Milano, Garzanti.
- DEBENEDETTI (1999) = G. DEBENEDETTI, "Quest'anno...", in ID. *Intermezzo*, in *Saggi*, Milano, Mondadori, pp. 1070-90.
- DELL'AQUILA (1986) = M. DELL'AQUILA, *La "Musa schietta" dei "Versi Militari" di Saba, ovvero le molte voci di una poesia*, in *Umberto Saba: un Canzoniere e una città*, Atti del convegno nazionale, Trieste 25-27 marzo 1983, a cura di M. CORETTI, Trieste, Stella, pp. 47-59.
- DELL'AQUILA (2005) = M. DELL'AQUILA, *Episodi di dantismo novecentesco: i "Versi militari" di Umberto Saba*, in ID., *Scrittori in filigrana: studi di letteratura da Dante a Leopardi a Saba ad Alvaro*, Pisa, Giardini, pp. 48-66.
- FERRI (1984) = T. FERRI, *Poetica e stile di Umberto Saba*, Urbino, Quattro venti.
- FORTINI (1978) = F. FORTINI, *I poeti del Novecento*, Roma, Laterza.
- FORTINI (2003) = F. FORTINI, *Le poesie italiane di questi anni*, in ID., *Saggi ed epigrammi*, Milano, Mondadori, 1959¹, pp. 548-606.
- GALAVOTTI (2014) = J. GALAVOTTI, «Un lavoro non breve e non facile». *Itinerari variantistici del Canzoniere 1921 di Umberto Saba*, Padova, Università degli Studi di Padova.
- GALAVOTTI (2015) = J. GALAVOTTI, *Umberto Saba, le "poesia scritte durante la guerra" e le varianti del canzoniere 1921*, in «Studi linguistici italiani», 41, pp. 239-62.
- GAVAGNIN (2001) = C. GAVAGNIN, *Lirica e narrativa nei "Versi militari" di Saba*, in «Filologia e critica», 26, pp. 350-95.
- GIANCOTTI (2017) = M. GIANCOTTI, *Paesaggi del trauma*, Milano, Bompiani.
- GIRARDI (1987) = A. GIRARDI, *Metrica e stile del primo Saba*, in ID. *Cinque storie stilistiche*, Genova, Marietti, pp. 1-48.
- GIRARDI (2001) = A. GIRARDI, *Il lessico del primo 'Canzoniere'*, in ID. *Prosa in versi. Da Pascoli a Giudici*, Padova, Esedra, pp. 75-93.
- GIRARDI (2010) = A. GIRARDI, *Le stagioni del "Canzoniere"*, in ID. *Grande Novecento. Pagine sulla poesia*, Venezia, Marsilio, pp. 61-84.
- GIUDICI (2018) = G. GIUDICI, *Nel suo triste italiano*, in U. SABA, *Poesie scelte: da Giovanni Giudici*, Milano, Mondadori, 1978¹, pp. 225-33.
- GRIGNANI (1986) = M. A. GRIGNANI, *Varianti di Saba: archetipi e dinamiche testuali*, in *Umberto Saba, Trieste e la cultura mitteleuropea*, Atti del Convegno di Roma, 29 e 30 marzo 1984, a cura di R. TORDI, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, pp. 143-60.
- GUAGNINI (2002) = E. GUAGNINI, *Trieste: ponte tra culture / postazione di confine*, in *Storia d'Italia: le regioni dall'Unità a oggi. Il Friuli - Venezia Giulia*, vol. 2, a cura di R. FINZI, C. MAGRIS, G. MICCOLI, Torino, Einaudi, pp. 943-1019.
- ISNENGGI (2014) = M. ISNENGGI, *Il mito della Grande Guerra*, Bologna, il Mulino.
- LAJOLO (2007) = C. LAJOLO, *Il primo Saba*, Torino, Trauben.

- LAVAGETTO (1981) = M. LAVAGETTO, *Per conoscere Saba*, Milano, Mondadori.
- LAVAGETTO (1988) = M. LAVAGETTO, *Introduzione*, in U. SABA, *Tutte le poesie*, a cura di A. STARA, intr. di M. LAVAGETTO, Milano, Mondadori, 1988, pp. VIII-LXIX.
- LAVAGETTO (1989) = M. LAVAGETTO, *La gallina di Saba*, Torino, Einaudi.
- LEED (1989) = E. J. LEED, *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale*, Bologna, il Mulino.
- LORENZINI (2002) = N. LORENZINI, *Poesia del Novecento italiano*, vol. 1, Roma, Carocci.
- LORENZINI (2018) = N. LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, il Mulino.
- LUPERINI (1985) = R. LUPERINI, *La cultura di Saba*, in *Il punto su Saba*, Atti del convegno internazionale, Trieste 25-27 marzo 1984, Trieste, Lint, pp. 19-42.
- LUPERINI (2018) = R. LUPERINI, *Dal modernismo a oggi: storicizzare la contemporaneità*, Roma, Carocci.
- LUZZATTO (2012) = S. LUZZATTO, *Il risorgimento degli ebrei*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. LUZZATTO e G. PEDULLÀ, vol. 3, *Dal Romanticismo a oggi*, a cura di D. SCARPA, Torino, Einaudi, pp. 188-95.
- MAGRO-SOLDANI (2017) = F. MAGRO, A. SOLDANI, *Un "Canzoniere" per il Novecento. Saba e il sonetto*, in ID., *Il sonetto italiano. Dalle origini a oggi*, Roma, Carocci, pp. 184-88.
- MAIER (1972) = B. MAIER, *Appunti sul noviziato artistico di Umberto Saba (Dalle lettere del poeta ad Amedeo Tedeschi)*, in ID., *Saggi sulla letteratura triestina del Novecento*, Milano, Mursia, pp. 97-117.
- MARCOVECCHIO (1960) = A. MARCOVECCHIO, *Saba nella "Grande Guerra"*, in «Galleria», 10, pp. 52-95.
- MATTIONI (1989) = S. MATTIONI, *Storia di Umberto Saba*, Milano, Camunia.
- MC CORMICK (1975) = C. MC CORMICK, *I sonetti a tre tempi nei "Versi militari" di Saba*, in «Studi e problemi di critica testuale», 10, pp. 166-82.
- MENGALDO (1975) = P. V. MENGALDO, *Un panorama della poesia italiana contemporanea*, in ID., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano, pp. 107-24.
- MENGALDO (1991) = P. V. MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Feltrinelli, Milano, pp. 27-74.
- MENGALDO (1995) = P. V. MENGALDO, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, Il Mulino.
- MENGALDO (2016) = *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P. V. MENGALDO, Milano, Mondadori, 1978¹.
- MINUTELLI (2018) = M. MINUTELLI, *L'arca di Saba: "i sereni animali che avvicinano a Dio"*, Firenze, Leo S. Olschki Editore.
- MITTNER (1977) = L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca*, vol. I, *Dai primordi pagani all'età barocca*, Torino, Einaudi.
- MUSCETTA (1969) = C. MUSCETTA, *Introduzione*, in U. SABA, *Antologia del Canzoniere*, Torino, Einaudi, pp. VII-LXIII.
- MUSCETTA (1984) = C. MUSCETTA, *Per Umberto Saba*, in ID., *Pace e guerra nella poesia contemporanea. Da Alfonso Gatto a Umberto Saba*, Roma, Bonacci, pp. 73-127.

- MUZZIOLI (1986) = F. MUZZIOLI, *Il tema della prigionia nell'opera di Saba*, in *Umberto Saba, Trieste e la cultura mitteleuropea*, Atti del Convegno di Roma, 29 e 30 marzo 1984, a cura di R. TORDI, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, pp. 269-77.
- PAINO (2009) = M. PAINO, *La tentazione della leggerezza. Studio su Umberto Saba*, Firenze, Olschki.
- PALMIERI (2004) = N. PALMIERI, *Introduzione* in U. SABA, *Il Canzoniere: (1900-1954)*, Torino, Einaudi, pp. V-LII.
- PINCHERA (1985) = A. PINCHERA, *Metrica e stile di Umberto Saba: le epifanie del sonetto*, in *Il punto su Saba*, Atti del convegno internazionale, Trieste 25-27 marzo 1984, Trieste, Lint, pp. 43-82.
- POLATO (1966) = L. POLATO, *Aspetti e tendenze della lingua poetica di Saba*, in AA. VV., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea: Rebora, Saba, Ungaretti, Montale, Pavese*, Padova, Liviana, pp. 39-87.
- POLATO (1986) = L. POLATO, *L'"aureo anello" di Saba*, in *Umberto Saba, Trieste e la cultura mitteleuropea*, Atti del Convegno di Roma, 29 e 30 marzo 1984, a cura di R. TORDI, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, pp. 279-90.
- POLATO (1994) = L. POLATO, *L'aureo anello. Saggi sull'opera poetica di Umberto Saba*, Milano, Franco Angeli.
- PORTINARI (1967) = F. PORTINARI, *Umberto Saba*, Milano, Mursia.
- PREZZOLINI (1918) = G. PREZZOLINI, *Tutta la Guerra: antologia del popolo italiano sul fronte e nel paese*, Firenze, Bemporad.
- QUARANTOTTI GAMBINI (1984) = P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Saba e Mussolini*, in ID. *Il poeta innamorato: ricordi*, Pordenone, Edizione studio tesi, pp. 35-40.
- RAIMONDI (1978) = P. RAIMONDI, *Invito alla lettura di Saba*, Milano, Mursia.
- RENZI (1966) = L. RENZI, *Parole di caserma*, in «Lingua nostra», 27, pp. 81-4.
- RENZI (1966¹) = L. RENZI, *Parole di guerra*, in «Lingua nostra», 27, pp. 127-31.
- RENZI (1967) = L. RENZI, *"Bocia", "vecio" e legittimi eredi*, in «Lingua nostra», 28, pp. 89-93.
- SAVOCA (1995) = G. SAVOCA, *Vocabolario della poesia italiana del Novecento: le concordanze delle poesie di Govoni, Corazzini, Gozzano, Moretti, Palazzeschi, Sbarbaro, Rebora, Ungaretti, Campana, Cardarelli, Saba, Montale, Pavese, Quasimodo, Pasolini, Turoldo*, Bologna, Zanichelli.
- SAVOCA (1996) = G. SAVOCA, *Concordanza del "Canzoniere 1921" di Umberto Saba: testo, concordanza, liste di frequenza, indici*, Firenze, Olschki.
- SCAFFAI (2018) = N. SCAFFAI, *Introduzione*, in U. SABA, *Poesie scelte: da Giovanni Giudici*, Milano, Mondadori, pp. V-XXXV.
- SCALIA (1976) = *La cultura italiana del'900 attraverso le riviste. Vol. 4, "Lacerba", "La voce" (1914-1916)*, a cura di G. SCALIA, Torino, Einaudi.
- SENARDI (2008) = F. SENARDI, *I "Versi militari" di Umberto Saba: un battesimo nella nazione*, in «Rivista di letteratura italiana», 26, pp. 293-6.
- SENARDI (2008¹) = F. SENARDI, *Umberto Saba, poeta della Grande Guerra*, in «Il banco di lettura», 36, pp. 45-68.
- SENARDI (2008²) = F. SENARDI, *Scrittori in trincea. Per ricordare la Grande Guerra*, in *Scrittori in trincea: la letteratura e la Grande Guerra*, a cura di F. SENARDI, Roma, Carocci, pp. 7-52.

SENARDI (2012) = F. SENARDI, *Saba*, Bologna, il Mulino.

SENARDI (2015) = F. SENARDI, *Scrittori giuliani nella Grande Guerra*, in *In trincea: gli scrittori alla Grande Guerra: atti del Convegno internazionale di studi*, Firenze, 22, 23, 24 ottobre 2015, a cura di S. MAGHERINI, Firenze, Società editrice fiorentina, 2017, pp. 115-29.

SENARDI (2017) = F. SENARDI, "La Buffa", ovvero *l'epica dei trinceristi*, in G. CAMBER BARNI, *La buffa e altre poesie*, a cura di L. TOMMASINI, Trieste, Libreria del Ponte Rosso, pp. 227-57.

SGAVICCHIA (2012) = S. SGAVICCHIA, *I luoghi della cultura nella Trieste di primo Novecento*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. LUZZATTO e G. PEDULLÀ, vol. 3, *Dal Romanticismo a oggi*, a cura di D. SCARPA, Torino, Einaudi, pp. 387-99.

STARA (2001) = A. STARA, *Notizie sui testi e Cronistoria delle "Prose sparse"*, in U. SABA, *Tutte le prose*, a cura di A. STARA, intr. di M. LAVAGETTO, Milano, Mondadori, 2001, pp. 1187-480.

STARA (2015) = A. STARA, *Un'irresistibile salute precaria: Saba, "Il Canzoniere" e altri saggi di letteratura italiana*, Firenze, Le Monnier università.

TERZOLI (2007) = M. A. TERZOLI, «Non li ho stampati, e non li stamperò probabilmente mai»: una raccolta inedita di Umberto Saba, in U. SABA, *Intermezzo quasi giapponese*, a cura di A. M. TERZOLI, con tavole di F. DE PISIS, Parma, Monte Università Parma, pp. 88-109.

TOMMASINI (2017) = L. TOMMASINI, *Giulio Camber Barni settantacinque anni dopo*, in G. CAMBER BARNI, *La buffa e altre poesie*, a cura di L. TOMMASINI, Trieste, Libreria del Ponte Rosso, pp. 9-21.

TOMMASINI (2019) = L. TOMMASINI, *Memoria della Grande Guerra e sublime popolare nella Buffa di Camber Barni*, in *Adriatico in fiamme. Tracce e memoria della Grande Guerra negli scrittori giuliani*, a cura di F. SENARDI, Gorizia, Istituto Giuliano di Storia Cultura Documentazione, pp. 133-45.

TORDI (1986) = R. TORDI, *Le "gocce d'oro" di Saba e di Nietzsche*, in *Umberto Saba, Trieste e la cultura mitteleuropea*, Atti del Convegno di Roma, 29 e 30 marzo 1984, a cura di R. TORDI, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, pp. 315-25.

VARESE (1981) = C. VARESE, *Il Canzoniere di Umberto Saba: l'uno e i tutti*, «La rassegna della letteratura italiana», 85, pp. 62-77.

ZOCCARATO (2015) = G. ZOCCARATO, *Le strutture parentetiche nella lirica italiana tra Otto e Novecento*, in «Metrica e stilistica», 15, pp. 129-184.

E. Altre opere citate

CAMBER BARNI (2017) = G. CAMBER BARNI, *La buffa e altre poesie*, a cura di L. TOMMASINI, Trieste, Libreria del Ponte Rosso.

CHINI (1915) = *Note di Samisen*, a cura di M. CHINI, Lanciano, Carabba.

D'ANNUNZIO (1978) = G. D'ANNUNZIO, *Poesie*, a cura di F. RONCORONI, Milano, Garzanti.

FOSCOLO (1987) = U. FOSCOLO, *Poesie e sepolcri*, a cura di D. MARTINELLI, Milano, Mondadori.

GOZZANO (1973) = G. GOZZANO, *Poesie*, a cura di E. SANGUINETI, Torino, Einaudi.

HEINE-ZENDRINI (1884) = H. HEINE, *Il canzoniere*, a cura di B. ZENDRINI, Milano-Napoli, Hoepli.

- LEOPARDI (1983) = G. LEOPARDI, *Canti*, a cura di N. GALLO e C. GARBOLI, Torino, Einaudi.
- NIETZSCHE (1965) = F. NIETZSCHE, *La gaia scienza e Idilli di Messina*, a cura di F. MASINI, introduzione di G. COLLI, Milano, Adelphi.
- NIETZSCHE (1976) = F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, a cura di M. MONTINARI, introduzione di G. COLLI, Milano, Adelphi.
- NIETZSCHE (1977) = F. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male*, a cura di F. MASINI, introduzione di G. COLLI, Milano, Adelphi.
- NIETZSCHE (1981) = F. NIETZSCHE, *Umano, troppo umano*, 2 vol., a cura di S. GIAMETTA, introduzione di M. MONTINARI, Milano, Adelphi.
- PASCOLI (2013) = G. PASCOLI, *Myrica*, a cura di F. MELOTTI, introduzione di P. V. MENGALDO, Milano, Rizzoli.
- Purgatorio* = D. ALIGHIERI, *Commedia. 2. Purgatorio*, a cura di A. M. CHIAVACCI LEONARDI, Milano, Mondadori, 1998.
- REBORA (2015) = C. REBORA, *Poesie, prose e traduzioni*, a cura di A. DEI, Milano, Mondadori.
- SBARBARO (2001) = C. SBARBARO, *Pianissimo*, a cura di L. POLATO, Venezia, Marsilio.
- UNGARETTI (1969) = G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. PICCIONI, Milano, Mondadori.
- UNGARETTI (1988) = G. UNGARETTI, *Lettere a Giovanni Papini: 1915-1948*, a cura di M. A. TERZOLI, Milano, Mondadori.
- UNGARETTI (2000) = G. UNGARETTI, *Lettere a Giuseppe Prezzolini. 1911-1969*, a cura di M. A. TERZOLI, Roma, Edizioni di storia e letteratura.
- WAGNER (1922) = R. WAGNER, *I maestri cantori di Norimberga*, a cura di G. MANACORDA, Firenze, Sansoni.
- WEININGER (1992) = O. WEININGER, *Sesso e carattere*, a cura di J. EVOLA, introduzione di F. ANTONINI, Roma, Edizioni Mediterranee.
- WEININGER (1992¹) = O. WEININGER, *Sesso e carattere: un'indagine sui principi*, a cura di G. SAMPAOLO, introduzione di A. CAVAGLION, Pordenone, Edizioni Studio Tesi.

F. Strumenti

- CANDELORO (1978) = *Storia dell'Italia moderna. La prima guerra mondiale, il dopoguerra, l'avvento del fascismo*, vol. VIII, Milano, Feltrinelli.
- CASTELLI - JONA - LOVATTO (2018) = *Al rombo del cannon. Grande Guerra e canto popolare*, a cura di F. CASTELLI, E. JONA, A. LOVATTO, Vicenza, Neri Pozza.
- GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana*, diretto da S. BATTAGLIA, poi da G. BARBERI SQUAROTTI, Torino, UTET, 1961-2003, 21 vol.
- LEYDI (1978) = *I canti popolari italiani: 120 testi e musiche*, a cura di R. LEYDI, Milano, Mondadori.
- SAVONA - STRANIERO (1981) = *Canti della Grande Guerra*, a cura di A. V. SAVONA, M. L. STRANIERO, Milano, Garzanti, 2 vol.
- VETTORI (1974) = *Canzoni italiane di protesta (1794-1974)*, a cura di G. VETTORI, Roma, Newton Compton.

RINGRAZIAMENTI

Un doveroso ringraziamento va ai miei genitori, Daniela e Mauro, senza il sostegno incondizionato dei quali non mi sarebbe stato possibile compiere questo percorso di studi; a loro devo riconoscenza infinita. Grazie a Elsa, Maria e Paul, fonte di ispirazione da sempre. Grazie anche a Elisa per esserci in ogni momento, ora con il piccolo Samuel, che mi ha dato la spinta in queste ultime settimane.

Ringrazio il professor Niccolò Scaffai per la disponibilità e l'affetto dimostratomi nel seguirmi anche a distanza; il professor Matteo Pedroni per aver accettato di rivestire il ruolo di esperto. Grazie a professori e assistenti della Sezione d'italiano dell'Università di Lonsanna per questi anni ricchi di momenti stimolanti e felici, dentro e fuori le mura del campus.

Grazie anche a Giada per l'aiuto in fase di rilettura e a Elissa per il sostegno e l'amicizia nei momenti più difficili. Per ultimi, ma non meno importanti, Milo, Cristian e Pietro, senza i quali questi cinque anni sarebbero stati probabilmente molto meno speciali.