

RITRATTI IN VERSI NEL NOVECENTO.
L'ESEMPIO DI SABA

Alberto Cadioli

1. Esempi paradigmatici di primo Novecento

Capelli folti e barba intonsa e bruna;
ampia fronte; occhio chiaro e scrutatore;
sopra alle rosse labra si raduna
coll'ironia sarcasmo sprezzatore.

Questa quartina, per quanto collocabile a prima vista sulla linea degli autoritratti poetici diffusi tra Sette e Ottocento (tra i quali, per citare alcuni nomi illustri, quelli di Alfieri, di Foscolo, del giovane Manzoni), appartiene invece a un sonetto che porta in calce la data 28 dicembre 1907. È il sonetto che, con il titolo *Autologia*, apre la raccolta maggiore di Gian Pietro Lucini, *Revolverate*, pubblicata dalle Edizioni di Poesia nel 1909.¹

Immediatamente sotto il titolo si legge: "Al posto del solito ritratto"; al posto, si potrebbe chiosare, del ritratto inciso su rame, paratesto quasi immancabile nelle raccolte poetiche ottocentesche. Se il volto disegnato aveva la funzione di far conoscere l'autore suggerendone l'indole attraverso i tratti fisici, il ritratto in versi di Lucini, collocato dopo la soglia del titolo, anticipa piuttosto il carattere poetico della raccolta; trasgressivo come la figura dell'autore, che nella seconda quartina parla del proprio "corpo deforme", e nella terzina conclusiva termina così la presentazione di sé:

Fiero, iracundo, tenace, cortese:
il Bene e il Male abburatto e distillo;
più che amicizia eleggo odio palese.

Lucini scrive alla maniera di Alfieri, Foscolo, Manzoni, e nei primi due versi in particolare ("Capelli folti e barba intonsa e bruna; / ampia fronte; occhio

¹ G.P. Lucini, *Revolverate e Nuove Revolverate*, a cura di E. Sanguineti, Torino, Einaudi, 1975, p. 13 (anche sotto). Con il titolo *Apologia* (e con piccole varianti rispetto all'edizione in volume), il sonetto di Lucini era già uscito nella rivista "Poesia" del febbraio 1908.

chiaro e scrutatore") è evidente il richiamo all'*incipit* del sonetto di Manzoni: "Capel bruno: alta fronte: occhio loquace".² Questa scrittura, definita "caricatura" nella tassonomia che Genette propone in *Palimpsestes. La littérature au second degré*,³ implica un intento satirico: il modello di autobiografia settecentesco, nato da una visione dell'uomo ormai tramontata, non è più proponibile se non appunto in chiave deformante. Lucini vi arriva dopo l'attraversamento di un territorio scapigliato nel quale peraltro la descrizione del brutto, del deforme e dello sgraziato, era considerata meritevole d'esibizione, accompagnandosi al rifiuto sia delle convenzioni estetiche sia della facile distinzione tra Bene e Male. È, in Lucini, l'esaltazione dell'"odio palese" contro l'amicizia. Il "forte sentire" rivelato dai versi settecenteschi si rovescia allora nel "forte trasgredire" caro allo scrittore d'avanguardia tra fine Ottocento e primo Novecento, in un'apologia della violazione anche dei canoni etici.

Se l'immagine di sé fornita da Lucini – riconducibile a un certo ribellismo ottocentesco e tutto sommato datata – presenta un ribelle isolato che invano Marinetti cercava di annettere, nella "prefazione futurista" alla prima edizione di *Revolverate*,⁴ all'esperienza del futurismo (ma dichiarando apertamente la riluttanza dello stesso Lucini ad essere inserito in questa classificazione); la scelta di utilizzare in chiave parodica il sonetto-autoritratto resta invece significativa: almeno come indicazione del definitivo esaurimento delle potenzialità del sottogenere. Il gioco dell'autoritratto luciniano nasce dentro questa consapevolezza, e se al lettore, come nel Settecento, sono dati tutti gli elementi per ricostruire una figura, si dà per scontata la convenzionalità dei caratteri suggeriti e la possibilità di manipolarli a piacimento.

Nei poeti più conosciuti del Novecento non ci saranno altri autoritratti di modello settecentesco, nemmeno sotto forma di caricatura. Del resto le esperienze della poesia novecentesca corrono per altre strade rispetto a quella scelta da Lucini, e su quelle strade anche un possibile ritratto (e un eventuale autoritratto) assume aspetti diversi. Semplicisticamente, per seguire una via breve, si potrebbero definire due linee, riconoscibili su un piano molto generale (e addirittura generico): su una di queste si manifesta l'intenzione di raggiungere la conoscenza della realtà attraverso una sua descrizione (consapevolmente tracciata secondo gradi diversi, che a volte si avvicinano a un grado zero); sull'altra, viceversa, l'intento è di dar conto dell'impossibilità di parlare della realtà, o almeno di quella che si vede.

Sulla prima delle due linee ricordate si può collocare, come esempio significativo, il notissimo ritratto della signorina Felicita di Gozzano, con la sua

² Cfr. A. Manzoni, [Autoritratto], in *Tutte le poesie. 1797-1872*, a cura di G. Lonardi, Venezia, Marsilio, 1992², p. 102.

³ Cfr. G. Genette, *Palimpsestes. La letteratura al secondo grado*, trad. it. Torino, Einaudi, 1997, p. 30.

⁴ Cfr. G. P. Lucini, *Revolverate*, Milano, Edizioni di "Poesia", 1909.

"faccia buona e casalinga", con i "bei capelli di color di sole, / attorti in minutissime trecciuole" (vv. 75-77). Il ritratto di Felicita continua così (vv. 79-86):

E rivedo la tua bocca vermiglia
così larga nel ridere e nel bere,
e il volto quadro, senza sopracciglia,
tutto sparso d'efelidi leggiere
e gli occhi fermi, l'iridi sincere
azzurre d'un azzurro di stoviglia...

Tu m'hai amato. Nei begli occhi fermi
Rideva una blandizie femminile.⁵

Il lettore non può sbagliare nel formulare l'immagine di Felicita nella propria mente, e deve anche stare al gioco dello scrittore: gli elementi del volto sono descritti quasi tutti, con malizia e divertimento, e con il ricorso a una scorciatoia che rimanda implicitamente alla pittura. Felicita è una "beltà fiamminga", e come tale può essere definita, a sua volta, una caricatura: è anche lei "alla maniera di", anche se questa volta l'imitazione rimanda a quei quadri di Rubens o di Rembrandt nei quali entra direttamente la vita di ogni giorno (e proprio Rembrandt è citato in una lettera-ritratto inviata da Gozzano, nel giugno 1907, ad Amalia Guglielminetti).⁶

La scelta di un ritratto a tutto tondo – quando quel ritratto era già deformato nei quadri degli impressionisti e dichiarato impossibile dai pittori di primo Novecento avviati al cubismo e poi all'astrattismo – può essere letta nel contesto di un'ironia diffusa in molta parte dell'opera poetica gozzaniana, a sua volta demistificante, ma in modo più sottile di Lucini. Il ritratto di Felicita è dunque fuori tempo come la figura che rappresenta, offerta proprio per questo come alternativa (tuttavia rifiutata, alla fine, dallo stesso lo narrante e dietro a lui dal poeta) alle ben più sofisticate ma false signore di città.

Anche di queste c'è un ritratto nei versi di Gozzano: è quello dell'amica con la quale passeggia l'lo narrante della poesia-racconto *Le due strade*, pubblicata nella raccolta *La via del rifugio* (che esce nel 1907). Lo "sfacelo" della donna appare in tutta evidenza vicino alla freschezza della diciottenne Graziella, e sarà l'occasione per una pronta riflessione sulla morte. Qui però occorre soffermarsi sulla descrizione (vv. 61-66):

⁵ G. Gozzano, *La signorina Felicita ovvero La felicità*, in *I colloqui*, in *Tutte le poesie*, testo critico e note a cura di A. Rocca, introduzione di M. Guglielminetti, Milano, Mondadori, 1980, pp. 170-171 (anche sopra). La genesi della poesia risale allo stesso 1907 del sonetto di Lucini (verrà poi raccolta nel 1911, in *I colloqui*).

⁶ Cfr. la lettera del 10 giugno 1907, citata in E. Sanguineti, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi, 1975, p. 98.

Nulla fu più sinistro che la bocca vermiglia
troppo, le tinte ciglia e l'opera del bistro

intorno all'occhio stanco, la piega di quei labri,
l'inganno dei cinabri sul volto troppo bianco,

gli accesi dal veleno biondissimi capelli:
in altri tempi belli d'un bel biondo sereno.⁷

I ritratti de *La signorina Felicita* e *Le due strade* si fondano sugli stessi elementi: "la bocca vermiglia" è la stessa, ma basta l'aggettivo "troppo" – tanto più in quella posizione con l'*enjambement* – a determinare l'incolmabile distanza tra le due donne. Sanguineti ha peraltro notato che la tecnica ritrattistica di Gozzano è "scandita perpetuamente su 'capelli', 'bocca', 'occhi'", serie che si ritrova anche nella citata lettera ad Amalia Guglieminetti, nella quale, dopo aver parlato dei capelli, il poeta continua: "avete bei denti e una bella bocca, piuttosto grande e fresca e attirante come poche, e [...] avete due begli occhi".⁸

Anche alcuni versi delle *Rime della Selva* di Arturo Graf si costruiscono nella stessa direzione (vv. 17, 21, 25, 23): "Rivedo i tuoi grandi occhi [...] E rivedo la fronte [...] E i morbidi capelli [...] E la purpurea bocca".⁹ Ma gli elementi "capelli", "occhi", "bocca" – se nella loro successione possono essere indicati come un *cliché* del ritratto in versi dell'epoca – rappresentano in realtà le componenti più frequenti dei "ritratti di parole" individuabili in una più ampia estensione diacronica.

Del resto le differenze vanno colte nell'assegnazione di valore al ritratto. Se Graf è attento soprattutto a una dimensione estetica, Gozzano sembra rimandare sempre ad altro; e così il volto campagnolo di Felicita, quasi immobile nel tempo, rappresenta una possibile ma (si è detto) rifiutata risposta all'inquietudine dell'uomo nell'epoca della modernità, mentre quello dell'amica ormai sfiorita de *Le due strade* svela una dimensione temporale cui l'uomo, comunque, non può sfuggire. Per questo la rinuncia alla vita può diventare una norma di comportamento: è il quadrifoglio (simbolo della fortuna) non raccolto con il quale si apre *La via del rifugio*: "Socchiusi gli occhi, sto / supino nel trifoglio, / e vedo un quatrifoglio / che non raccoglierò".¹⁰

Non c'è bisogno di troppi approfondimenti per indicare quanto la poesia, che si richiama alla rarefazione della scrittura e al distacco dal reale, sia lontana da ogni intento descrittivo del volto. Più che a questa linea, dunque, ben

⁷ G. Gozzano, *Le due strade*, in *La via del rifugio*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 84.

⁸ Cfr. E. Sanguineti, *Guido Gozzano...*, cit., p. 98.

⁹ Cfr. A. Graf, *Sognando ad occhi aperti*, in *Le Rime della Selva*, in *Le poesie*, Torino, Chiantore, 1922, p. 895. È stato Edoardo Esposito a segnalare i versi di Graf commentando il ritratto della signorina Felicita: cfr. G. Gozzano, *La Signorina Felicita ovvero La felicità*, a cura di E. Esposito, Milano, il Saggiatore, 1983, p. 66 n.79.

¹⁰ Id., *La via del rifugio*, in *La via del rifugio*, cit., p. 69.

rappresentata in Italia dagli eredi del simbolismo, può essere invece utile richiamare brevemente un'altra esperienza poetica, ad essa peraltro strettamente collegata. È il caso di certi riferimenti di Montale, che si possono bene adattare a quanto si va qui dicendo, e leggere in rapporto al tema del volto e del ritratto. Sono, per esempio, i versi di *Ossi di seppia* sull'impossibilità di ogni certezza (vv. 1-4):

Mia vita, a te non chiedo lineamenti
fissi, volti plausibili o possessi.
Nel tuo giro inquieto ormai lo stesso
sapore han miele e assenzio.¹¹

La "non definibilità" del volto, soprattutto quando emerge dal ricordo, è ricorrente in Montale, e corrisponde all'imprendibilità della stessa vita. Va in questa direzione il volto intravisto "nel ricolmo secchio" di *Cigola la carrucola del pozzo* (vv. 5-7):

Accosto il volto a evanescenti labbri:
si deforma il passato, si fa vecchio,
appartiene ad un altro...¹²

L'evanescenza dell'immagine diventa l'evanescenza del volto stesso.

Muovendo da queste osservazioni non resta che rilevare, nella poesia di Montale, almeno dagli *Ossi di seppia* alla *Buferà*, l'assenza di ogni possibile ritratto, e comunque la rarità degli elementi del volto. Tra i pochi c'è (in *Falsetto*, vv. 11-12 e 50-51) l'"intenso viso" della ventenne Esterina, "che assembla / l'arciera Diana" e rimanda subito all'alterità di un'altra vita: "Ti guardiamo noi, della razza / di chi rimane a terra".¹³ E ci sono i richiami a Clizia, che nella *Buferà*, in quanto "trasmigratrice Artemide [...] / tra le guerre dei nati-morti" (vv. 9-10),¹⁴ rimanda anche lei a una dimensione diversa da quella reale: è una figura ormai lontana, che possiede quasi un ruolo salvifico per il poeta. Al suo volto si accenna registrandone qualche tratto, per esempio quando, con la mano, "sgombra / la fronte dalla nube dei capelli", saluta "per entrare nel buio" (vv. 21-23);¹⁵ oppure presentando il "ciuffo" sul quale pendono gli amuleti o i capelli "biondo / cinerei" (vv. 2 e 15-18);¹⁶ o ancora descrivendola, fredda e altera, come "ombra" che accompagna il poeta alla tomba del padre, e "vigile" posa "sopra un'erma ed ha uno scarto / altero della fronte che le

¹¹ E. Montale, "Mia vita, a te non chiedo", in *Ossi di seppia*, in *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984, p. 33.

¹² Id., *Cigola la carrucola nel pozzo*, ivi, p. 47.

¹³ Id., *Falsetto*, ivi, p. 14.

¹⁴ Id., *La frangia dei capelli*, in *La bufera e altro*, ivi, p. 203.

¹⁵ Id., *La bufera*, ivi, p. 197.

¹⁶ Id., *Il tuo volo*, ivi, p. 210.

schiara / gli occhi ardenti ed i duri sopraccigli / da un suo biocco infantile" (vv. 13-17).¹⁷

Diverso e più terreno appare il ruolo della donna Volpe – al punto che le due figure sono state definite "Beatrice e antibeatrice" –,¹⁸ ma anche di lei restano pochi tratti: diffonde un'"onda luminosa" dalle "mandorle tenere degli occhi" (è la ragione per la quale è paragonata alla volpe) e ha la "fronte incandescente" (vv. 10-11 e 22).¹⁹

Sono pochi anche gli accenni ad altre figure femminili: forse Arletta, ripescata nella memoria della gioventù, in "Ezekiel saw the Wheel", con i capelli "d'allora, troppo tenui, troppo lisci" (v. 11).²⁰

Della descrizione del volto, nei versi di Montale, resta dunque solo qualche richiamo, che comunque, benché il lessico attinga anche alla lingua comune (emblematico il "ciuffo" che si aggiunge al "biocco"), rimanda a una realtà non immediatamente acquisibile o quanto meno non immediatamente percepibile. Gli occhi, i capelli, la fronte, non sono tanto un dettaglio fisico destinato alla descrizione, ma i pochi frammenti di immagini salvati da una più ampia, a volte del tutto lacerata, storia individuale.

Si può concludere queste brevi osservazioni preliminari con un'ultima citazione, sempre dalla *Bufera* e sempre con uno stretto collegamento fra l'impossibilità del volto e la mancanza di certezze:

Fosse tua vita quella che mi tiene
sulle soglie – e potrei prestarti un volto,
vaneggiarti figura. Ma non è,
non è così.²¹

Un ritratto, evidentemente, non è possibile.

2. Il caso Saba

È il momento di arrivare alla poesia di Saba, cui si rivolge in particolare questo intervento.

Contemporaneo di Lucini e di Gozzano, nei suoi esordi poetici, di Montale, per almeno tre decenni e fino alla morte, Saba si propone di battere una strada diversa: non la rivolta formale o la satira, ma l'assunzione delle forme della tradizione, non il disincanto ma l'immersione nella tragedia della vita, non l'aspirazione a una salvezza ma la discesa nella miseria del tempo, non, infi-

¹⁷ Id., *Voce giunta con le folaghe*, ivi, p. 258.

¹⁸ R. Luperini, *Storia di Montale*, Bari-Roma, Laterza, 1986, p. 143.

¹⁹ E. Montale, "Se t'hanno assomigliato...", in *La bufera e altro*, cit., p. 267.

²⁰ Id., "Ezekiel saw the Wheel", ivi, p. 255.

²¹ Id., *Serenata indiana*, ivi, p. 201.

ne, gli occhi socchiusi, ma gli occhi aperti "mai sazi di luce" (v. 1), secondo l'incipit di una poesia di *Trieste e una donna*.²² La strada di Saba è quella della rappresentazione della realtà umana colta nei suoi dati più concreti, collocati, come oggetti dotati di una propria fisicità, nei versi che si dispiegano per oltre mezzo secolo a comporre il *Canzoniere* (data a quo, posta nel sottotitolo dell'ultima edizione, è il 1900, quella ad quem il 1954).

La prima poesia raccolta è un'Ammonizione nella quale, ricordando a un "baldo giovane" che la morte è la meta dell'uomo, si definisce la fine dell'esistenza come interruzione della possibilità di guardare (vv. 14-16): "chiudendo le azzurre luci", il giovane non vedrà più "d'intorno / gli amici e il patrio ciel".²³ Se solo con la morte lo sguardo vien meno, fino a quel momento occorre fissare senza tregua la realtà. L'ultima poesia del *Canzoniere* introduce un bilancio esistenziale prendendo spunto proprio dall'atto di guardare una micro-realtà quotidiana (vv. 1-2): "Guardo, donna, il tuo cane che adorato / ti adora..."²⁴

Le "luci" della prima poesia, eredi del linguaggio del melodramma caro a Saba e delle tante letture dei minori ottocenteschi, sono gli "occhi avidamente / sulle parvenze aperti / delle cose" (così nella poesia *Girotondo* di *Cuor morituro*, vv. 17-19).²⁵ Nel *Canzoniere*, i cui estremi sono delimitati dallo sguardo, "occhi" e "guardare" sono proprio le parole più frequenti, come "vita" e "vivere" e anche "amare", fisicamente ed emotivamente. Lo sguardo, insomma, forma il vero fondamento dell'esperienza conoscitiva: "Nulla m'è occulto; tutto è sì vicino, / dove l'occhio o il pensiero mi conduce." (*All'anima mia*, in *Trieste e una donna*, vv. 13-14).²⁶

È qui che nasce la diversità di Saba rispetto agli altri poeti. Lo stesso scrittore commenta in una pagina di *Storia e cronistoria del Canzoniere*:

Altra particolarità di Saba, altro contrasto fra lui e la 'modernità' è la sua epicità. Vogliamo dire che egli non solo canta dei sentimenti ma anche dipinge figure e racconta fatti.²⁷

Rilevante, pensando al tema di questo convegno, è naturalmente il sabiano "dipinger figure". Del resto, anche limitandosi al censimento dei titoli riportati nell'indice del *Canzoniere*, l'importanza della figura umana balza in primo piano con Lina, con la figlia, con le fanciulle amate o desiderate, con i ra-

²² Cfr. U. Saba, *Il fanciullo*, in *Trieste e una donna*, in *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara, introduzione di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 1988, p. 106.

²³ Id., *Ammonizione*, in *Poesie dell'adolescenza e giovanili*, ivi, p. 17.

²⁴ Id., *Ultima*, in *Sei poesie della vecchiaia*, ivi, p. 638.

²⁵ Id., *Girotondo*, in *Cuor morituro*, ivi, p. 327.

²⁶ Id., *All'anima mia*, in *Trieste e una donna*, cit., p. 139.

²⁷ Id., *Storia e cronistoria del Canzoniere*, Milano, Mondadori, 1948, p. 23.

gazzi amati o spiati, e comunque con le persone incontrate nella vita d'ogni giorno.

Il protagonista del *Canzoniere* s'imbatte ad ogni momento negli altri, prova emozioni e delusioni, è coinvolto in vicende diverse: ogni occasione è lo spunto per riflettere sulla propria natura, mentre sullo sfondo si delinea la più vasta condizione esistenziale degli uomini. Di qui il progetto di una lirica in cui, per via di *exempla*, il lettore possa riconoscersi ed avere testimonianza della difficoltà, ma anche della ricchezza della vita. Interrogarsi sul volto delle figure che attraversano *Il Canzoniere*, significa esplorare questa dimensione problematica della poesia sabiana.

Già a partire dalle *Poesie dell'adolescenza e giovanili* Saba delinea un volto attraverso brevi tratti, pochi particolari che però sono sempre radicati in una figura reale della quotidianità, dalla quale egli prende le mosse. Si potrebbe aggiungere a questo proposito, con Gian Luigi Beccaria, che "Saba è il grande poeta del dettaglio sensuale",²⁸ e nel dettaglio, direbbe Auerbach, c'è il suo realismo.

Lo confermano, agli inizi del *Canzoniere*, i riferimenti a *Glauco*, "fanciullo dalla chioma bionda [...] e dall'occhio sereno" (vv. 1 e 3),²⁹ primo esempio dei tanti ragazzi che l'io narrante sabiano guarda e continuamente confronta a sé. C'è anche *Il giovanetto di Trieste e una donna*, fanciullo dal "florido incarnato del viso" e dalle "snelle forme", la bellezza del quale è pari a quella del tramonto.³⁰ E c'è il ragazzo che "rapito guarda" il bersagliere con "occhio felice ed ingenuo" (vv. 1 e 3);³¹ o ancora i fanciulli "con nuove in attoniti occhi / voglie", di *A mamma* (vv. 33-35).³² Per gli occhi, abbiamo detto, l'attenzione è sempre vivissima.

Nei sonetti raccolti sotto il titolo di *Versi militari*, la realtà si impone invece con i volti dei soldati deformati dalla fatica, come in *Durante una marcia* (vv. 9-11): "Son brutte facce intorno a me, e sudori. / Guardo il compagno: mezza lingua fuori / gli pende, come a macellato bue".³³ In condizioni normali i volti tornano ad essere "fanciulleschi" (come si legge nei sonetti *Il cortile* e *Soldato alla prigionia*),³⁴ pronti tuttavia a tramutarsi, nel sonno, in una maschera funebre, rivelando la morte sempre incombente sull'uomo (vv. 51-56):

²⁸ G. L. Beccaria, *Poesia di Saba*, in *Umberto Saba, Trieste e la cultura mitteleuropea. Atti del convegno* (Roma, 29-30 marzo 1984), Milano, Mondadori, p. 35.

²⁹ U. Saba, *Glauco*, in *Poesie dell'adolescenza e giovanili*, cit., p. 25.

³⁰ Id., *Il giovanetto*, in *Trieste e una donna*, cit., p. 104.

³¹ Id., *Il fanciullo e il bersagliere*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 815. La poesia *Il fanciullo e il bersagliere*, presente nella raccolta *Coi miei occhi* del 1912 e ancora nel *Canzoniere* del 1921, è poi cassata a partire dall'edizione del *Canzoniere* del 1945.

³² Id., *A mamma*, in *Poesie dell'adolescenza e giovanili*, cit., p. 33.

³³ Id., *Durante una marcia*, in *Versi militari*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 43. Può essere utile richiamare che l'immagine della testa di un bue con la lingua pendente (ma non "macellato") era già in Dante, *Inferno*, XVII, 74-75: "Qui distorse la bocca e di fuor trasse / la lingua, come bue che 'l naso lecchi".

³⁴ Cfr. U. Saba, *Il cortile e Soldato alla prigionia*, in *Versi militari*, cit., p. 59 e p. 62.

poi, quando fu da un lungo sonno preso
[...]

vidi sulla sua faccia un ciglio leso;
la faccia non ad un'aurora, a quella
somiigliare di un morto alla Cappella.³⁵

Nei *Versi militari* ci sono però anche gli occhi dell'ufficiale, per ora da registrare senza l'aggiunta di alcun commento (vv. 12-13): "di sua gente / guarda l'urto coi verdi occhi crudeli".³⁶

A queste poesie, composte nel periodo del servizio militare, tra il 1907 e il 1908, è soprattutto affidata una dichiarazione di poetica, relativa proprio alla dimensione figurativa. Saba scrive infatti che i versi non possono sostituire il disegno (vv. 12-14): "Oh quante volte un fratello pittore / ho invocato, un pittore del grottesco, / che unisse alle mie sillabe il colore!"³⁷ Essi possono tuttavia, con pochi segni, tratteggiare un'immagine (vv. 12-13):

Sol quando a sera andarmene soletto
potrò [...]

mi verrà fatto di fermare in una
strofa, in un verso, quel suo aspetto un poco
di Farinata...³⁸

L'idea di fermare una figura "in una strofa, in un verso" non verrà mai meno, e sarà la costante di tutta la lunga attività poetica di Saba.

In *Trieste e una donna* (dove si riprende, con varianti, gran parte dei testi di *Coi miei occhi* del 1912)³⁹ comincia a comparire la figura della giovane donna, che tanto spazio avrà nelle raccolte degli anni Venti. Nei versi intitolati *La fanciulla* si presenta una figurina "ritta e proterva", con le guance infiammate dall'ira e dalla vergogna per il taglio dei "lunghi capelli", con i "grandi occhi" luccicanti di pianto (vv. 8-9). La poesia finisce con un efficace e sensuale paragone (vv. 16-18):

lo ti porsì uno specchio. Entro la bruna
chioma vi tondeggiava il tuo bel volto
come un polposo frutto.⁴⁰

³⁵ Id., *Soldato alla prigione*, cit., p. 64.

³⁶ Id., *A un ufficiale*, in *Versi militari*, cit., p. 50.

³⁷ Id., *La fanfara*, ivi p. 60.

³⁸ Id., *Il capitano*, ivi, p. 56.

³⁹ Per il passaggio da *Coi miei occhi* a *Trieste e una donna* cfr. G. Castellani, *La poesia di Saba dal 1900 al 1921*, in U. Saba, *Il Canzoniere 1921*, edizione critica a cura di G. Castellani, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1981.

⁴⁰ Id., *La fanciulla*, in *Trieste e una donna*, cit., p. 95.

Naturalmente gli occhi sono in primo piano anche nei ritratti abbozzati per le figure femminili: sono quelli "grandi colore del cielo" del *Ritratto della mia bambina* (da *Cose leggeri e vaganti*),⁴¹ e quelli ricorrenti nella presentazione delle *Fanciulle* (2, vv. 1-4, 6, vv. 5-6, 9, vv. 1-4):

Ammalata d'un intimo malore
ha gli occhi grandi e neri.
Reggere sogna fieri
interminati gli assalti d'amore.

Ha gli occhi grandi e freddi, da cui l'ira
tragge vive faville.

Maria ti guarda con gli occhi un poco
come Venere loschi.
Cielo par che s'infoschi
il suo sguardo, il suo accento è quasi roco.⁴²

Secondo una lunga tradizione, gli occhi rivelano, qui come altrove nel *Canzoniere*, una condizione interiore, e lo confermano esplicitamente i più tardi versi del *Ritratto di Dionisio Romanellis* (vv. 1-4):

Dietro gli occhiali che un tuo gesto raro
squilibria, questo dicono i tuoi occhi:
'Un dio mi sento nella vecchia pelle
d'un uomo'.⁴³

Del resto, anche nella ritrattistica sabiana degli anni Trenta e Quaranta gli occhi conservano il loro ruolo centrale, come testimoniano, per citare solo pochi esempi, i "buoni / occhi in volto" del "giovane barista" che "ridono sportivi" nella poesia *Sobborgo* (vv. 12 e 14-15, in *Parole*),⁴⁴ o i "grandi occhi che toccano / per dolcezza dell'anima i confini / materni" di *Tre poesie a Telemaco* (in particolare la seconda, *Metamorfosi*, vv. 3-4),⁴⁵ o ancora "gli occhi volti all'interno, la faccia / sì dura e stanca" del *Disoccupato* (vv. 3-4, nella sezione 1944).⁴⁶

Spingendo più a fondo l'osservazione, si potrebbe notare allora che la descrizione sabiana degli occhi non è solo esternamente realistica, ma cede al desiderio di rivelare una condizione psicologica o caratteriale, servendosi dei segni più convenzionali della fisiognomica o dell'immaginario popolare. Bisognerebbe rileggere le tante citazioni qui allineate, ma basti quella sopra ri-

⁴¹ Cfr. Id., *Ritratto della mia bambina*, in *Cose leggere e vaganti*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 190.

⁴² Id., *Fanciulle*, ivi, p. 292, p. 296, p. 299.

⁴³ Id., *Ritratto di Dionisio Romanellis*, in *Parole*, ivi, p. 437.

⁴⁴ Id., *Sobborgo*, ivi, p. 455.

⁴⁵ Id., *Metamorfosi*, in *Mediterranee*, ivi, p. 548.

⁴⁶ Id., *Disoccupato*, in 1944, ivi, p. 513.

portata dell'ufficiale che "di sua gente / guarda l'urto coi verdi occhi crudeli": quegli "occhi verdi" sembrano richiamare una valenza simbolica piuttosto che un dato della realtà.

Potrebbero essere ugualmente azzurri e "crudeli"? "Occhiazzurra", con aggettivazione esemplata su quella dell'antica epica greca, è del resto la Musa delle *Tre poesie alla Musa* comprese in *Mediterranee*,⁴⁷ tanto più significativa, perché in questo caso non c'è alcun plausibile riferimento al reale. Ma fin dalla prima poesia del *Canzoniere* sopra citata, *Ammonizione*, Saba introduceva le "azzurre luci" del "baldo giovane"; e "occhi di cielo" sono ancora quelli del giovane protagonista di *Vecchio e giovane*, in *Epigrafe*, alla fine degli anni Quaranta (vv. 9-10).⁴⁸ E, per continuare la breve esemplificazione di un lungo elenco, azzurri sono gli occhi della figlia e azzurri quelli del padre in *Autobiografia* (3, vv. 5-6): "Aveva in volto il mio sguardo azzurrino / un sorriso, in miseria, dolce e astuto".⁴⁹ Gli occhi azzurri rimandano dunque a significati positivi, da collegare al colore del cielo puro, a quell'azzurro del "primo cielo / che Dio inarcava sulla terra nuova" (*Il Pomeriggio*, vv. 6-7).⁵⁰ Più in generale potremmo suggerire che la poesia di Saba, caratterizzata dal realismo e insieme da un tacito invito alla lettura allegorica, con la rappresentazione degli occhi sembra orientarsi invece verso una dimensione simbolica.

Altri elementi entrano tuttavia nella delineazione dei volti sabiani. Si può ricordare il richiamo alla fronte, nella terza poesia di *Fanciulle* (3, vv. 1-4):

Questa che innanzi mi viene è una fronte
di parvenza regale.
D'un qualunque mortale
a lei gli amori sembrerebber'onte.⁵¹

Ma soprattutto si deve citare l'alta frequenza dei capelli (ancora *Fanciulle*, 4, vv. 1-4 e *Donna* in *Parole*, vv. 10-13):

Questa che ancor se stessa ama su tutto
ha bei capelli d'oro,
e le riveste un oro
impalpabile il corpo come un frutto.

[...] E dietro
i capelli nerissimi che avvolgo
alle mie dita, più non temo il piccolo
bianco puntuto orecchio demoniaco.⁵²

⁴⁷ Cfr. Id., *Tre poesie alla Musa*, in *Mediterranee*, cit., p. 530.

⁴⁸ Id., *Vecchio e giovane*, in *Epigrafe*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 560.

⁴⁹ Id., *Autobiografia*, ivi, p. 257.

⁵⁰ Id., *Il pomeriggio*, in *Trieste e una donna*, cit., p. 107.

⁵¹ Id., *Fanciulle*, cit., p. 293.

⁵² Ivi e Id., *Donna*, in *Parole*, cit., p. 294 e p. 458.

Nel poemetto *L'uomo*, del 1928, i capelli del personaggio (che ha "grandi occhi severi") cadono sulla fronte (vv. 136-139):

Nessun pensiero segnava la giusta
fronte, che all'ombra dei capelli in ciuffo
spioventi, più che non fosse pareva angusta.⁵³

La stessa immagine era già presente nella settima poesia di *Fanciulle*, più interessante, però, perché vi si descrive una serie di gesti scanditi dagli *enjambements* (vv. 8-12):

Ti guarda e alcuna
nube le corre la fronte. Dagli occhi
scuote un ricciol castano,
il mento nella mano
rimette, un libro aperto ha sui ginocchi.⁵⁴

Saba colloca qui il ritaglio del volto in una sequenza temporale, assimilabile alla serie di fotogrammi cinematografici, così che, del volto, si colgono alcuni attimi nel tempo e non uno stato.⁵⁵

Anche in *Ritratto*, una poesia di *Ultime cose*, il poeta si rivolge ad un ragazzo dopo aver sottolineato "la bontà del [suo] sguardo", e introduce il gesto di scostare i capelli (vv. 5-7):

Ma il ciuffo
di capelli, che un po' butti in disparte,
d'esser te stesso la fiera esprima.⁵⁶

Lo stesso gesto ricorre più volte in Montale, e nella *Bufera* c'è l'identica associazione tra il ciuffo e la rivelazione di sé (vv. 1-4):

La frangia dei capelli che ti vela
la fronte puerile, tu distrarla
con la mano non devi. Anch'essa parla
di te.

Ma è proprio qui che si misura la differenza tra i due poeti: in Montale, infatti, il personaggio femminile perde subito il suo profilo realistico per tra-

⁵³ Id., *L'uomo*, in *Tutte le poesie*, cit., pp. 352-353.

⁵⁴ Id., *Fanciulle*, cit., p. 297.

⁵⁵ Il dettaglio dei riccioli ritorna ne *La malinconia* (vv. 13-15): "Biondi / riccioli parte nel basco nascondi, / ed altri ostendi" (Id., *La malinconia*, in *Preludio e canzonette*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 227).

⁵⁶ Id., *Ritratto*, in *Ultime cose*, ivi, p. 497.

sformarsi nella "trasmigratrice Artemide", che passa "illesa" tra "le guerre dei nati-morti" (vv. 9-10).⁵⁷

Un altro elemento importante, nei ritratti sabiani, è la bocca, presentata tuttavia non come elemento visivo ma come fondamentale componente della passione erotica, sempre associata ai baci dati o desiderati. Tra le citazioni possibili, vale la pena di ricorrere alla poesia di *Ultime cose* intitolata proprio *Bocca*, che si chiude così (vv. 6-8):

O bocca fanciullesca, bocca cara,
che dicevi parole ardite ed eri
così dolce a baciare.⁵⁸

All'elemento sensuale i versi ricordati associano, sottilmente, anche un richiamo al passare del tempo, di fronte al quale la stessa fisicità è proiettata in un'epoca lontana. Commentando questo passo, Debenedetti ha scritto che quella bocca, "tanto presente", è tuttavia:

[...] irraggiungibile nel tempo, come avesse vissuto in altri secoli, appartenuto a una creatura di cui non sapremo mai più nulla. Questi versi ci pare di leggerli su una tomba pagana, o graffiti sul muro di un'antica città dissepolta.⁵⁹

Tutta nel presente è invece la bocca nei versi di *Angelo*, in *Mediterranee* (vv. 4-5): "bocca che ai baci dati e ricevuti / armonizzi parole".⁶⁰

Anche a proposito della bocca non mancano gli elementi che autorizzano una lettura allegorica dei versi di Saba. Come nella seconda parte della poesia *Campionessa di nuoto*, in *Ultime cose* (vv. 8-15):

[...] Intorno
ti vanno amiche numerose, amici
giovani come te; fate gran chiasso
tra voi nel bar che vi raccoglie. E un giorno
un'ombra mesta ti scendeva – oh, un attimo! –
dalle ciglia, materna ombra che gli angoli
t'incurvò della bella bocca altera,

che sposò la tua aurora alla mia sera.⁶¹

La vita entra col chiasso dei giovani amici, il commento sulla vita è nella linea di quella bocca che si piega: solo un attimo, che ci riporta per

⁵⁷ E. Montale, *La frangia dei capelli*, cit., p. 203.

⁵⁸ U. Saba, *Bocca*, in *Ultime cose*, cit., p. 466.

⁵⁹ G. Debenedetti, *Intermezzo*, Milano, il Saggiatore, 1963, p. 34.

⁶⁰ U. Saba, *Angelo*, in *Mediterranee*, cit., p. 540.

⁶¹ Id., *Campionessa di nuoto*, in *Ultime cose*, cit., p. 505.

l'ennesima volta alla riflessione sulla condizione umana, centrale ragione della poesia sabiana.

Che gli elementi del volto rimandino ad una lettura allegorica, e proprio nel momento in cui l'attenzione al dato reale sembra intensificarsi, è confermato dai due ritratti più dettagliati del *Canzoniere*, posti quasi a conclusione di questa esperienza poetica. Pensiamo al profilo della *Nutrice*, in *Parole*:

Guardo donna, il tuo volto incoronato
di capelli bianchissimi, più duro
delle pietraie del tuo Carso, inciso
di rughe, come di solchi la terra.
So che il prodigio a cui m'attendo, un attimo,
scioglie delle tue labbra la minaccia,
quei solchi appiana, gli occhi grigi illumina,
o mia madre di gioia, o tu cui devo
la dorata letizia onde il mio canto
si vena, che una gloria oggi incorona,
che ignori, come i tuoi capelli bianchi.⁶²

E pensiamo al *Ritratto di Marisa*, penultimo titolo del volume (vv. 1-12):

Marisa è un'infermiera. Ha gli occhi tondi
come gli uccelli;
ma non sa più di che colore. Azzurri
li hanno detti una volta nella tessera,
verdastri un'altra. E così adesso è in dubbio.

Marisa è un'infermiera ed una brava
bimba. Non si è dipinta mai la faccia,
si mostra come Iddio la volle. Schiva
appare di pietà verso i malati,
sebbene in petto ella nasconda un raro
gioiello (il più nel nostro mondo raro):
un cuore.⁶³

Nella storia dell'infermiera Marisa la rappresentazione della realtà è forse più minuziosa che in tutte le altre poesie, sul filo della carta d'identità. Al tempo stesso, però, in essa emerge continuo un richiamo alla solidarietà, alla necessaria funzione del consorzio umano, secondo un indirizzo costante dell'ultima stagione sabiana.

È curioso, infine, che nel *Canzoniere* non ci sia alcuna traccia rilevante del volto di Lina, figura centrale e "personaggio a tutto tondo da romanzo, o da melodramma realista".⁶⁴ Il volto di Lina paradossalmente non c'è (salvo un

⁶² Id. *Nutrice*, in *Parole*, cit., p. 454.

⁶³ Id., *Ritratto di Marisa*, in *Sei poesie della vecchiaia*, cit., p. 637.

⁶⁴ A. Girardi, *Metrica e stile del primo Saba*, in *Cinque storie stilistiche*, Genova, Marietti, 1987, p. 25.

brevissimo accenno in funzione antifrastica nei *Nuovi versi alla Lina*),⁶⁵ perché descritta da Mérimée e messa in canto da Bizet, appartiene alla dimensione soggettiva più profonda, è già "dentro" il poeta, non ha bisogno di essere introdotta nel suo mondo attraverso lo sguardo.

Forse per la stessa ragione nel *Canzoniere* non c'è un autoritratto, nonostante un'intera sezione intitolata *Autobiografia*. Il volto di chi narra si affaccia solo in un caso molto particolare, in una poesia della sezione *Cose leggere e vaganti*. Il significativo titolo, *Sopra un ritratto di me bambino*, rivela subito l'ennesima mediazione affidata da Saba allo sguardo. Il ritratto – non l'autoritratto – c'è, e si tratta di una lontana immagine: la descrizione parla di occhi "buoni e dolci", di "riccioli biondi", di "fronte luminosa" (vv. 4 e 11-12).⁶⁶ Non è tuttavia il volto del poeta, ritrovato attraverso la distanza del "dolore" e degli "anni": è un volto infantile convenzionale.

È ad un testo escluso dal *Canzoniere* che dobbiamo far riferimento, se vogliamo incontrare il volto del poeta, rappresentato con evidente intenzione autobiografica. Alludiamo a un sonetto pubblicato, con data 1924, sul primo numero del 15 febbraio 1928 di "Hystria Nobilissima", rivista "di studi istriani e di propaganda nazionale".⁶⁷ Senza soffermarci sui motivi dell'esclusione, osserviamo che il suo titolo è già significativo: *A Vittorio Bolaffio quando fece il mio ritratto*. Ancora una volta, dunque, non un autoritratto ma un'immagine del proprio volto raffigurata da altri, nella quale è possibile trovare la rivelazione di una condizione morale:

Questo che tu hai dipinto è il volto mio.
La mia stanchezza, il mio ardore mortale
render seppe tua man tremante e frale,
buon Bolaffio, pittore umile e pio.

Tu la morte hai veduta a cui m'avvio
nel mio sorriso, e l'amoroso male
che ancor m'inebbria...

Il ritratto di sé bambino e quello di sé adulto, insomma, invitano Saba ad un suggerimento allegorico, lungo la parabola che dall'originaria felicità conduce al dolore e quindi alla solitudine e alla morte. Il dipinto di Bolaffio è esplicito, come sottolinea da parte sua il poeta:

⁶⁵ Cfr. U. Saba, *Nuovi versi alla Lina*, in *Trieste e una donna*, cit., p. 129.
⁶⁶ Id., *Sopra un ritratto di me bambino*, in *Cose leggere e vaganti*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 193.
⁶⁷ La poesia è stata pubblicata in B. Maier, *Umberto Saba e Vittorio Bolaffio. Un sonetto sconosciuto del poeta triestino*, in "La Rassegna della Letteratura Italiana", LXXXIX, maggio-dicembre 1985, pp. 379 sgg.). Cfr. U. Saba, *A Vittorio Bolaffio quando fece il mio ritratto*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 953 e per la nota bibliografica p. 1143.

Dietro un mare m'hai messo, ed una vela
pronta a partire; or quella è là soletta,
e il mare è il mare di un'età lontana.

Una piazza deserta in poca tela
anche hai segnata: arde una nuvoletta
su me, nel cielo della vita vana.

Ritratto in versi di un ritratto dipinto o fotografato, quest'ultimo profilo è davvero (al di là di ogni cronologia) l'indicazione riassuntiva della domanda che Saba ha sempre associato al volto dell'uomo: interrogazione sul proprio destino, su quello di tutti i suoi simili.