



FACULTADE DE FILOLOXÍA

Grao en Linguas e Literaturas Modernas
Mención en Lingua e Literatura Italianas

Traballo de Fin de Grao

**Autobiografía, poetica e creazione in
*Ernesto di Umberto Saba***

Autor: Abel Rivas Gómez

Titora: Cristina Marchisio

Ano académico: 2021/2022



FACULTADE DE FILOLOXIA

Grao en Linguas e Literaturas Modernas
Mención en Lingua e Literatura Italianas

Traballo de Fin de Grao

Autobiografía, poetica e creazione in *Ernesto di Umberto Saba*

Ano académico:
2021/2022

Autor: Abel Rivas Gómez

Titora: Cristina Marchisio

INDICE

1. Riassunto	6
2. Introduzione	8
3. Umberto Saba: vita e opere	10
4. Il romanzo <i>Ernesto</i>	13
4.1. Un romanzo incompiuto e impubblicabile	13
4.2. Un romanzo bilingue e lirico	17
5. Analisi	22
5.1. Episodio I: L'iniziazione come <i>eromenos</i>	22
5.2. Episodio II: Il confronto sadomasochistico	27
5.3. Episodio III: La prima rasatura e il ritorno al ventre	34
5.4. Episodio IV: Il confronto tra meraviglia e realtà	39
5.5. Episodio V: Il fanciullo dio	45
6. Conclusioni	51
7. Bibliografia	53
8. Appendice	56
8.1. <i>Autobiografia</i> di Umberto Saba	56
8.2. Materiali paratestuali	64
8.3. Testi in rapporto intertestuale con <i>Ernesto</i>	69
8.4. Proposta di traduzione di <i>Ernesto</i> in galiziano	71

1. Riassunto



FACULTADE DE FILOLOXÍA

CUBRIR ESTE FORMULARIO ELECTRONICAMENTE

Formulario de delimitación do título e resumo

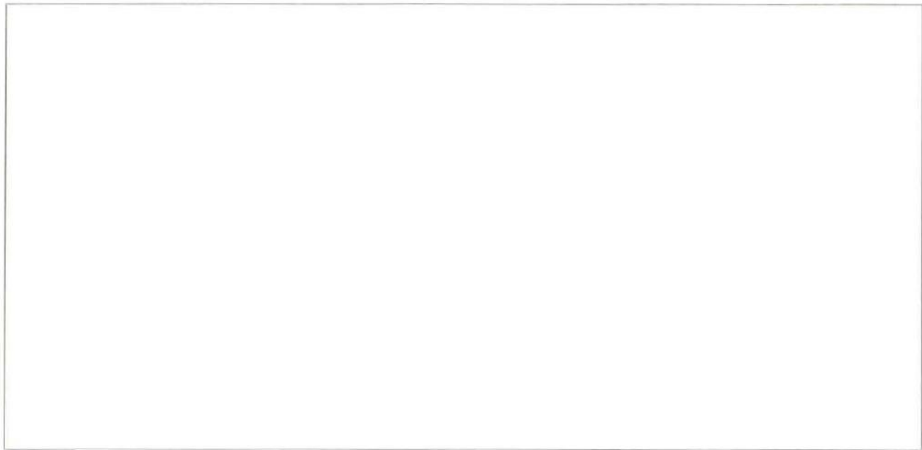
Traballo de Fin de Grao curso 2021/2022

APELIDOS E NOME:	RIVAS GÓMEZ, ABEL
GRAO EN:	LINGUAS E LITERATURAS MODERNAS
(NO CASO DE MODERNAS) MENCIÓN EN:	ITALIANO
TITOR/A:	CRISTINA MARCHISIO
LIÑA TEMÁTICA ASIGNADA:	LITERATURA ITALIANA DOS SÉCULOS XIX E XX

SOLICITO a aprobación do seguinte título e resumo:

Título: Autobiografía, poética e creación en <i>Ernesto</i> di Umberto Saba.
Resumo [na lingua en que se vai redacta-lo TFG; entre 1000 e 2000 caracteres]: <p>Umberto Saba (1883-1957), uno dei più grandi poeti del Novecento italiano, ci ha lasciato un'opera lirica di incalcolabile valore nel suo <i>Canzoniere</i> (1900-1954), ma oltre alla poesia, l'autore coltivò la prosa, della quale l'esempio più significativo è, senza dubbio, <i>Ernesto</i>. Redatto nel 1953 e uscito postumo nel 1975, l'opera è il prodotto di una riflessione su tutta l'esperienza vitale e letteraria di un uomo. In lui troviamo un Saba prosatore spesso dimenticato dalle storie della letteratura che ci offre un'opera senza precedenti nella tradizione narrativa italiana, la quale ancora oggi lotta per farsi spazio nel canone. In questo romanzo incompiuto, il personaggio Ernesto assume un'entità e una vita che si svolge parallelamente a quella del poeta, arrivando persino ad assumere in testi paratestuali una voce dove autore e personaggio si confondono. Questo carattere autobiografico, presente anche nel <i>Canzoniere</i>, prende forma attraverso il protagonista e altri personaggi della finzione, le cui condizioni ed esperienze si legano alla vita di Umberto Saba nella Trieste di fine Ottocento. Infatti, Ernesto cammina nella linea di un <i>bildungsroman</i> di base autobiografica che inizia con la scoperta della sessualità per finire tramite la visione dell'arte in un ragazzo, Ilio, simbolo di una futura vocazione poetica unita alla linea vitale dell'autore. In questo lavoro di fine laurea ci avvicineremo alla costruzione di <i>Ernesto</i>, non solo nella sua struttura narrativa e scelta linguistica, ma anche nel suo tessuto psicologico e simbolico che unisce personaggio e autore, arte e vita. Per questo scopo uno strumento fondamentale sarà non solo il carteggio tra l'autore e diversi familiari e intellettuali (la moglie Lina, la figlia Linuccia, Carlo Levi ecc.) ma anche i testi paratestuali che estendono la voce di Ernesto oltre i fatti narrati nell'opera. Inoltre, essendo consapevoli della difficoltà della traduzione del libro, si offrirà in appendice una proposta di traduzione in galiziano, proponendo una struttura linguistica che possa sostituire il rapporto di prestigio e oralità che l'italiano e il dialetto triestino assumono.</p>

SRA. PRESIDENTA DA COMISIÓN DO TRABALLO DE FIN DE GRAO



Santiago de Compostela, 5 de novembro de 2021.

<p>Sinatura do/a interesado/a</p> 	<p>Visto e prace (sinatura do/a titor/a)</p> <p>MARCHISIO Firmado digitalmente por MARCHISIO CRISTINA - X1225224Z CRISTINA - X1225224Z Fecha: 2021.11.04 23:29:42 +01'00'</p>	<p>Aprobado pola Comisión do Traballo de Fin de Grao coa data</p> <p>15 NOV. 2021</p> <p>Selo da Facultade de Filoloxía</p> 
---	--	--

SRA. PRESIDENTA DA COMISIÓN DO TRABALLO DE FIN DE GRAO

2. Introduzione

La presente tesi di fine laurea si presenta come un'analisi innovativa del romanzo *Ernesto*, un'opera autobiografica incompiuta scritta da Umberto Saba (1883 - 1957) negli ultimi anni della sua vita. Questo romanzo breve appare nella storia della letteratura italiana come un esempio unico poiché, oltre a utilizzare un'interessante alternanza linguistica bilingue, mette in azione personaggi che vivono esperienze sessuali fuori dalla norma del loro tempo. La sua rischiosa doppia scelta provocò probabilmente la sua tarda pubblicazione, il che, insieme a una prima edizione poco corretta, non ha permesso a *Ernesto* di entrare nell'immaginario collettivo italiano o assumere un luogo rilevante nel canone. Tuttavia, questa opera è, a nostro avviso, uno dei romanzi più affascinanti del Novecento italiano, che ci mostra non solo la complessa interiorità del grande Saba, ma anche l'assimilazione dell'appassionante lezione della psicoanalisi, entrata nel mondo culturale italiano attraverso Trieste.

Il nostro obiettivo principale sarà proporre un'analisi critica della costruzione psicologica e simbolica del romanzo. A tale scopo, dovremo applicare, in prima istanza, la teoria freudiana alla vicenda del protagonista, il che ci permetterà di dimostrare come essa sia una base cardine per la creazione dell'*alter ego* sabiano. Inoltre, per mettere in luce i diversi simboli presenti nella vicenda di Ernesto, utilizzeremo diversi testi di Saba che ci permetteranno di stabilire nessi tra le tensioni dell'autore con quelle del suo personaggio. Per tanto, il nostro metodo di analisi combinerà critica psicoanalitica con critica simbolico-tematica e ricerca intertestuale, mettendo a fuoco gli elementi che denotano le tensioni e ricorrenze nell'insieme della produzione sabiana.

La bibliografia essenziale del nostro lavoro sarà, in primo luogo, l'edizione più recente di *Ernesto*, la quale, grazie al grande lavoro filologico di Maria Antonietta Grignani appare come l'edizione di riferimento dell'opera. Inoltre, saranno essenziali le edizioni "Meridiani" Mondadori di *Tutte le prose* e *Tutte le poesie*. Per quanto riguarda la critica, gli studi fondamentali per la nostra analisi sono *Saba* di Stefano Carrai e *Solitudine di Umberto Saba* di Alessandro Cinquegrani. In ultimo, dobbiamo evidenziare che la nostra fonte di accesso alla teoria freudiana sarà l'opera *Textos fundamentales del*

*psicoanálisis*¹, una raccolta di testi di Sigmund Freud portata a termine da sua figlia, la psicoanalista Anna Freud.

La struttura della tesi si divide innanzitutto in un'analisi esterna e un'altra interna. La prima di esse, detta "Il romanzo Ernesto" è divisa a sua volta in due sezioni in cui si è tentato di raccogliere le caratteristiche essenziali del romanzo. Tali sono "Un romanzo incompiuto e impubblicabile", dove tenteremo di scoprire la ragione della natura frammentaria dell'opera e il ritardo della sua pubblicazione e "Un romanzo bilingue e lirico", dove verrà proposta un'analisi generale della scelta linguistica dell'opera, basata su una polarizzazione diglossica tra dialetto triestino e lingua. La tesi continuerà poi con un'analisi interna del contenuto, la quale verrà divisa in cinque parti, ciascuna delle quali si occuperà di uno degli episodi in cui è strutturato il romanzo *Ernesto*. A scopo didattico abbiamo considerato importante dare dei titoli critici a ogni capitolo per orientare chi desidera decifrare i significati nascosti dell'opera.

Infine, il lettore troverà un'appendice in cui includiamo la sezione *Autobiografia de Il canzoniere*, la quale si trova in evidente connessione con il romanzo e la cui lettura può illuminare le tensioni autobiografiche che pervadono la vicenda del protagonista. Offriamo anche due documenti paratestuali che estendono la voce di Ernesto nella riflessione sulla poesia, da una parte la *Lettera di Ernesto a Tullio Mogno* e dall'altra la *Riflessione di Ernesto sull'arte*, detta anche *Le tre linee* e di cui siamo riusciti a reperire il dattiloscritto con annotazioni autografe di Saba. Inoltre, essendo consapevoli dell'importanza dei rapporti intertestuali di *Ernesto*, presentiamo la poesia *Alla nutrice* di Gabriele d'Annunzio, senza dubbio un componimento amato da Saba e assai rilevante per la struttura dell'opera. Per concludere, offriamo una proposta di traduzione di *Ernesto* in galiziano che permetterebbe rendere il bilinguismo originale dell'opera attraverso una scelta binormativa capace di rappresentare anche il confronto tra oralità e lingua scritta.

¹ A causa dell'impossibilità di consultare questa estesa opera in lingua tedesca o italiana offriremo la versione spagnola di Luis López Ballesteros, Ramón Rey e Gustavo Dessal.

3. Umberto Saba: vita e opere

Umberto Poli nasce a Trieste il 9 marzo 1883 in una famiglia ebrea. Subito dopo la nascita il padre abbandona la madre, il che afflisce fortemente la famiglia, oltre a lasciarla in una pericolosa situazione economica. La madre deciderà di far passare al bambino i suoi primi anni di vita nella casa di Peppa, una balia slovena di religione cattolica. Lei svolgerà per il fanciullo un vero ruolo di madre e l'ambiente di quella seconda casa rimarrà nella memoria del poeta adulto come un vero paradiso perduto². Inoltre, le caratteristiche della famiglia e le difficoltà per stabilire rapporti sani con i suoi membri fecero dell'infanzia di Umberto Saba un'epoca piena di angosce e traumi che condizionerà tutta la sua produzione futura. Infatti, per Saba, i maggiori dolori vitali saranno la mancanza assoluta di padre³, la durezza del rapporto con la madre e l'impossibilità di mantenere un'unione con l'amata nutrice. Queste carenze creeranno tensioni sempre presenti nell'opera sabiana e saranno all'origine della nevrosi che tormenterà il poeta negli anni adulti. Questa futura malattia mentale si manifesta fortemente nel tessuto autobiografico di *Ernesto*.

La vita di Saba si svolge maggiormente nella città di Trieste, la quale fu tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento un punto cardine di riunione di culture ed etnie diverse. Appartenuta all'Impero austro-ungarico fino alla fine della grande guerra, essa concentrava gruppi tedeschi, italiani e sloveni, oltre a una vivace comunità ebraica. Inoltre, la sua natura di porto (il più importante dell'impero) arricchiva la città con un immenso commercio e movimenti di viaggiatori e idee. In questi anni Trieste fiorirà come la porta della penisola italiana alla cultura europea, il che farà dell'urbe la culla di un numero elevato di scrittori⁴. Infatti, un'innovazione così rivoluzionaria come l'entrata della psicoanalisi in letteratura soltanto poté accadere in questa città, il cui iniziatore, Italo Svevo (1861-1928), fonda non solo una nuova linea di lavoro, ma stabilisce anche una nuova prospettiva di analisi dell'individuo che influenzerà tanti futuri autori, tra i quali anche Saba.

² «Il neonato Berto fu dato a balia a una contadina slovena, Peppa Sabaz, (“madre di gioia”) che riversò nel bambino tutto il suo amore, quell'amore che gli aveva fatto mancare la vera madre, e si ritenne sempre “il figlio di Peppa”, come recita una delle poesie a lei dedicate» (ALDO PRIORI, *Umberto Saba. Il poeta fanciullo*, Trieste, Luglio Editore, 2012, pp. 12-13).

³ Saba definisce suo padre come “l'assassino” nel terzo sonetto della raccolta poetica *Autobiografia* (cfr. Appendice, 8.1.).

⁴ STEFANO CARRAI, *Saba*, Roma, Salerno Editrice, 2017, p. 10.

Dopo alcuni periodi trascorsi a Pisa (1903), a Firenze (1905-1906) e dopo il servizio militare in Toscana e a Salerno (1907-1908), il nostro autore si stabilisce definitivamente nella sua città natale nel 1909, quando sposa Carolina Wölfler, detta Lina, con la quale avrà una figlia, Linuccia. Un anno dopo, esce un primo libro poetico intitolato *Poesie*, firmato già con il nome di Umberto Saba, pseudonimo derivato dal cognome della sua nutrice⁵ (Peppa Sabaz) e che significa “nonno” in ebraico⁶. Alla prima guerra mondiale il poeta partecipa senza combattere sul fronte. Finito il conflitto, torna nella sua Trieste, ormai italiana, e decide di comprare una libreria per poter osservare da vicino il mondo intellettuale italiano senza parteciparvi attivamente. Sarà in questo ambiente tranquillo e propizio che nascerà il capolavoro di Saba, il *Canzoniere* (uscito per la prima volta nel 1921 privatamente con il marchio della sua libreria “La Libreria Antica e Moderna”), un vero percorso vitale lirico che ebbe diverse versioni e che non smise mai di crescere. È a questo grande monumento poetico che l’autore deve la sua fama a livello nazionale.

Una data chiave per la produzione sabiana è il 1929, anno in cui l’autore inizia, dopo diversi episodi di nevrosi, la terapia psicoanalitica presso Edoardo Weiss, psichiatra triestino ed ebreo allievo di Sigmund Freud. Egli sarà considerato da Saba come un vero maestro che fu capace di costruire la sua *Weltanschauung*⁷, poiché la psicoanalisi imparata da lui sarà per il poeta un mezzo necessario per una guarigione inizialmente impossibile⁸. Grazie a questo bisogno di cura dalla nevrosi e l’interesse per la comprensione dell’inconscio Saba approfondirà lo studio della teoria psicoanalitica, la quale, insieme alle letture dell’opera di Nietzsche, diventerà un mezzo cardine per

⁵ ALDO PRIORI, *Umberto Saba. Il poeta fanciullo*, cit., p. 13.

⁶ L’origine dello pseudonimo di Saba presenta ancora dei problemi agli studiosi, ma è probabile che *Saba* provenga dal desiderio di onorare la balia Peppa e di ricordare la figura di suo prozio Samuel David Luzzatto (grande ebraista triestino) con una forma simile al termine נון (nonno in ebraico). Con questa interpretazione lo pseudonimo Saba presenta una presa di posizione dell’autore nei confronti del suo legato familiare, innalzando la balia come la vera figura materna ed evidenziando le origini ebraiche della famiglia, trascurate dalla madre biologica.

⁷ «Mi ricordo di lei come una persona affascinante, e che ha fatto per me più di qualunque altra persona al mondo. So che durante la mia analisi, furono commessi, da una parte e dall’altra, degli errori: ma forse, anche senza quegli errori, più di così, nel mio caso – data l’età che avevo allora e la situazione nella quale mi trovavo – non era possibile ottenere. Io sono cominciato a rinascere il giorno nel quale l’ho conosciuta, e tutto il mio pensiero, tutta la mia “*Weltanschauung*”, li devo a lei. Non l’ho mai nascosto, né a voce, né in iscritto» (Lettera di Umberto Saba a Edoardo Weiss, Trieste, 19 marzo 1949, riprodotta in UMBERTO SABA, *Lettere sulla psicoanalisi*, a cura di Arrigo Stara, Milano, SE, 2013, p. 77).

⁸ Si veda la lettera di Umberto Saba a Sandro Penna, 4 gennaio 1933, in PASQUALE TUSCANO, *Storia di un’amicizia: Le lettere di Umberto Saba a Sandro Penna* in «Rivista di letteratura italiana», vol. 26, n. 1, 2008, p. 151.

analizzare la realtà interna dell'io attraverso la poesia e la prosa. Lo speciale rapporto dell'autore con questa scienza e il lavoro di certi filosofi cari rimane inalterato fino agli ultimi anni ed è ampiamente visibile sia nella sua produzione letteraria sia, ad esempio, nel suo carteggio⁹.

Durante gli anni del fascismo e della seconda guerra mondiale, Umberto Saba non parteciperà ai movimenti di resistenza culturale e politica. A causa delle leggi razziali dovette spostarsi da Trieste diverse volte e consegnare la proprietà della sua libreria al commesso Carlo Cerne. Infatti, non si stabilì di nuovo nella sua città fino alla fine dell'occupazione militare, nel 1948. In questi anni porta a termine le pubblicazioni di *Scorciatoie e raccontini* (1946) e *Storia e cronistoria del Canzoniere* (1948).

Dal 1950 in poi Saba ebbe bisogno di passare lunghi periodi di internamento, poiché gli stati di nevrosi vissuti anni prima non davano tregua e rendevano ormai impossibile la vita fuori dagli ospedali. Paradossalmente, fu in questo duro momento vitale quando arrivarono i riconoscimenti pubblici all'autore, come ad esempio il Premio dell'Accademia dei Lincei (1951) o la laurea *honoris causa* all'Università di Roma (1953). Questa sofferenza degli ultimi anni ridusse la sua attività poetica, la quale si alimentò di una tematica centrata sul concetto dell'infanzia persa e la riflessione vitale dalla prospettiva della vecchiaia. Nel mezzo di questa crisi psicologica, il nostro poeta scriverà, in un impulso di creazione, il romanzo autobiografico *Ernesto*. Umberto Saba morì a Gorizia il 25 agosto 1957.

⁹ Si veda, ad esempio, la lettera di Umberto Saba a Sergio Ferrero, Milano, 10 Aprile 1947, in UMBERTO SABA, SERGIO FERRERO, *Gli angeli di Cocteau. Lettere 1946-1954*, a cura di Basilio Luoni e Andrea Rossetti, Milano, Archinto, pp. 35-36.

4. Il romanzo *Ernesto*

4.1. Un romanzo incompiuto e impubblicabile

Ernesto fu scritto da Saba tra il maggio e il settembre 1953 durante uno dei suoi ricoveri in clinica causati dalla nevrosi. Esso fu iniziato a Roma, dove furono composti i primi tre episodi. Tornato a Trieste, l'autore del *Canzoniere* fu in grado di aggiungere soltanto un ulteriore episodio completo. Sentendosi incapace di continuare, scrisse una sorta di conclusione provvisoria, il cui titolo era "*Quasi una conclusione*" e che avrebbe avuto la funzione di offrire una spiegazione al lettore nel caso che egli non fosse stato in grado di continuare il lavoro di redazione¹⁰. Tuttavia, ebbe la forza di cominciare il quinto episodio, purtroppo lasciato incompiuto, giacché stanco e provato dalla malattia mentale non fu in grado di completarlo. Nonostante ciò, abbiamo testimonianze e frammenti di testo che ci parlano del desiderio di Saba di comporre altri episodi¹¹. Dopo la sua morte, l'opera fu custodita dalla figlia Linuccia fino al 1975, quando fu pubblicata presso la casa editrice Einaudi. Malgrado ciò, non fu fino al 1995, con la pubblicazione del lavoro critico e filologico portato a termine da Maria Antonietta Grignani, quando *Ernesto* ebbe un'edizione totalmente fedele ai manoscritti.

Le origini di *Ernesto* vanno rintracciate nel momento vitale in cui Umberto Saba lo scrisse, ovvero in un periodo di stanchezza mentale e fisica derivata dalla sua malattia psichica. In questo contesto, il romanzo può essere interpretato come un tentativo di intraprendere un recupero memoriale attraverso la scrittura, ossia un esercizio di ricordo di un passato migliore destinato a prendere forma in un'autobiografia¹² che avesse come scopo alleggerire la sofferenza causata dalla nevrosi. Infatti, da un punto di vista freudiano, l'atto stesso di scrivere e creare storie, in momenti di grande malattia mentale

¹⁰ «Essi, che hanno voluto bene ad Ernesto, che ne hanno comprese le debolezze e la grazia, possono – se lo credono opportuno – augurarsi che l'autore trovi un giorno in sé la forza (e, fuori di sé, l'ambiente) per continuare e, magari, giungere alla fine della storia» (UMBERTO SABA, *Ernesto*, a cura di Maria Antonietta Grignani, Torino, Einaudi, p. 99). Per le citazioni del romanzo è stata presa a riferimento la suddetta edizione che, d'ora in poi, verrà richiamata come *Ernesto* (seguita dal numero di pagina).

¹¹ «Il silenzio creativo, che non consente di stendere i progettati sette o nove capitoli del romanzo («ho scritto solo i primi quattro episodi e tre capitoletti del quinto [...] Il romanzo avrebbe dovuto averne da 7 a 9»), è attribuito alla «tropa crudeltà» che sarebbe occorsa per proseguire anche in una lettera di Umberto Saba a Pierantonio Quarantotti Gambini (8 settembre, 1953)» (Cfr. MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Storia di Ernesto*, in *Ernesto*, pp. 136-137).

¹² «Ernesto fu per Saba, in altre parole, il miracolo del passato che ritorna, l'illusione di chi verso la fine della vita riscopre il mondo meraviglioso della propria adolescenza» (STEFANO CARRAI, *Saba*, cit., p. 267).

o vecchiaia, diventa un modo di trovare piacere e rovesciare la realtà¹³. Inoltre, sempre seguendo il lavoro freudiano, al desiderio di fuga dalla realtà potremmo aggiungere il bisogno di manifestare la propria esistenza tramite l'atto performativo della scrittura¹⁴. Questo duplice rapporto di Umberto Saba con la creazione letteraria è visibile nel carteggio con diverse figure di intellettuali¹⁵.

L'interpretazione appena mostrata non esclude altre possibilità sul rapporto tra scrittura e poeta. Infatti, se applichiamo la teoria sessuale freudiana alla genesi dell'arte, *Ernesto*, testo di evidente natura autobiografica, può essere analizzato come un mezzo di liberazione e riparazione dell'insoddisfazione sessuale/vitale dell'individuo/artista. Attraverso l'interpretazione della lezione freudiana in letteratura portata a termine da Stefano Ferrari, potremo intravedere che la creazione autobiografica in momenti di debolezza mentale (nel caso sabiano malattia mentale nella vecchiaia) ha sempre un'origine, almeno inconscia, in un autoerotismo simile a quello della masturbazione.

In questa prospettiva [...] acquistano forse legittimità altre associazioni. Per esempio, quella, del resto ricorrente, tra un certo genere di scrittura "privata" e più o meno "segreta" (soprattutto quella dei diari o delle note autobiografiche) e che, non a caso, nella sua generalità preletteraria è tipica dei momenti cruciali della sessualità umana (adolescenza, innamoramento, malattia, senilità, ecc., quando cioè freudianamente è più vivo il sentimento della "mancanza", l'insoddisfazione, il desiderio...) e il carattere autoerotico della masturbazione. Infatti questo tipo di scrittura "minore", aurorale, come allo stato nascente, si consuma quasi del tutto nello spazio privato e solitario della dimensione autobiografica, senza che ancora esista un destinatario reale e istituzionale, il quale, se mai, è soltanto fantastico, intensamente immaginato, in modo non diverso dall'oggetto sessuale reale nelle fantasie masturbatorie¹⁶

Comunque sia, *Ernesto*, come l'autore afferma in una lettera del 30 maggio 1953 alla moglie Lina¹⁷, è innanzitutto, «la storia di un ragazzo, che aveva 16 anni a Trieste, nel 1898». Questo ragazzo, senza dubbio alter-ego dell'autore, si presenta come il protagonista di un *bildungsroman* pieno di tensioni freudiane e simboli poetici (il merlo,

¹³ Si veda STEFANO FERRARI, *Scrittura come riparazione: saggio su letteratura e psicoanalisi*, Roma, Laterza, 1994, p. 4.

¹⁴ «C'è una sorta di piacere fisiologico in questa dimensione primaria della scrittura che si realizza come mera spazialità, al semplice livello del segno grafico, del gesto dello scrivere non importa ancora che cosa e a chi. Prima dell'esigenza del comunicare, lo scrivere, come già l'espressione in genere, risponde come alla necessità di un'autoverifica, e appaga il nostro bisogno di oggettivare e testimoniare il funzionamento psichico del nostro corpo» (Ivi, p. 10).

¹⁵ Si veda la lettera di Umberto Saba a Sergio Ferrero del 10 febbraio 1947 in cui la creazione poetica viene definita come un atto fallito di desiderio di guarigione, riparazione o persino salvazione. Riprodotta in UMBERTO SABA, SERGIO FERRERO, *Gli angeli di Cocteau*, cit., p. 29.

¹⁶ STEFANO FERRARI, *Scrittura come riparazione*, cit., p. 13.

¹⁷ Riprodotta in parte in MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Storia di Ernesto*, cit., p. 125.

il violino, il fanciullo, la balia, il padre ecc.) caratteristici del *Canzoniere*. Perciò, non è azzardato definire *Ernesto* come un romanzo di formazione autobiografico, simbolico e psicologico diretto ad avere implicazioni metapoetiche sull'intero lavoro sabiano. Questo rapporto con la grande raccolta poetica di Saba genererà delle tensioni che spiegheranno sia l'impossibilità per l'autore di dare una conclusione al romanzo sia la futura caduta in disgrazia dell'opera. Infatti, Umberto Saba ci parla spesso dell'impossibilità fisica e intellettuale di finire il romanzo nel suo carteggio. Probabilmente l'esempio più affascinante è la lettera del 12 agosto 1953 alla figlia Linuccia¹⁸, nella quale si può leggere la celebre frase «Ernesto deve restare un libretto, se no quel mascalzone mi ammazza il Canzoniere». In essa, l'indissolubilità tra *Ernesto* e il *Canzoniere* viene sigillata esplicitamente, poiché comprendiamo che il romanzo deve essere letto come un vero testamento vitale e poetico in cui si rappresenta la formazione dell'io poetico sabiano, sempre in evidente connessione con la vita dell'autore. In questo modo, la possibilità della morte della raccolta lirica si materializzerebbe nel pericolo di far conoscere l'origine di tale voce lirica, il che avrebbe corrotto la lettura di ciascuna delle sue poesie¹⁹. Se seguiamo questa linea di interpretazione *Ernesto* e *Canzoniere* si livellano per unirsi in un'opera totale sull'intera vita dell'autore, la quale sarebbe divisa dal momento centrale dello «scoppio» della dedizione, ovvero dell'inizio della vocazione poetica. Forse, il conflitto più grande sofferto da Saba nei confronti della redazione di *Ernesto* e che impedì la chiusura dell'opera fu il dover preannunciare e stabilire questo «salto» da Ernesto-personaggio all'io del *Canzoniere*.

Per quanto riguarda il carattere impubblicabile del romanzo, Saba afferma che la ragione fu linguistica, ossia puramente di stile²⁰. Comunque, la presenza nell'opera di esperienze sessuali omosessuali sembra aver avuto un grande peso nella decisione di non pubblicarlo e voler persino distruggerlo. Come vedremo, in *Ernesto* il personaggio principale inizia il suo percorso vitale con un atto sessuale omosessuale presentato in un

¹⁸ Parzialmente riprodotta in MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Storia di Ernesto*, cit., pp. 133-134.

¹⁹ «Il problema morale dell'impubblicabilità di *Ernesto*, poi, non è la celebre frase omosessuale: è Ilio. [...] Per questo, Saba interrompe il romanzo quando appare Ilio, altrimenti esso «ammazza il *Canzoniere*». *Ernesto* può svelare troppo, appunto l'oggetto splendido e impressionante delle proprie fughe e rincorse: e questo danneggerebbe il compromesso architettato dall'opera poetica» (PAOLO FEBBRARO, *La terza dimensione. Saba in prosa* in «Rivista di letteratura italiana», vol. 26, n. 1, 2008, pp. 91-96).

²⁰ «Il romanzo non potrà mai, anche ammesso che lo finisca, essere pubblicato, per una ragione, non di fatti – tutto ormai si è detto – ma di linguaggio» (Lettera di Umberto Saba a Pierantonio Quarantotti Gambini, Trieste, 20 agosto 1953, parzialmente citata in MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Introduzione*, in *Ernesto*, p. VI).

dialetto reso quasi poetico. L'iniziazione del protagonista non viene affatto mostrata come depravata o indecente, ma additata come un atto di purezza e ingenuità infantile verso la scoperta dei sensi e del desiderio. Così, essendo *Ernesto* un'opera autobiografica, le esperienze narrate nel romanzo avrebbero potuto mettere in discussione la sessualità dell'autore, il che avrebbe potuto avere forti conseguenze nell'opinione pubblica del momento²¹. Comunque fosse, il desiderio omosessuale presente in Saba fu sempre nascosto all'opinione pubblica²² e soltanto in *Ernesto* si percepisce in modo chiaro ed esplicito, sebbene nel *Canzoniere* siano frequenti figure sublimite di carattere omoerotico. Forse questa natura esplicita fu la causa dell'intenzione finale dell'autore di far distruggere il romanzo attraverso i suoi cari. Tuttavia, essa non avvenne, giacché Umberto Saba era consapevole che dopo la sua morte, qualsiasi diritto su quello che aveva scritto non sarebbe appartenuto più a lui ma all'intera umanità²³.

²¹ Sul conflitto interiore degli scrittori nel pubblicare opere con personaggi con sessualità oltre la norma Francesco Gnerre, autore di una innovativa storia dell'omosessualità nella letteratura italiana, afferma: «anche la letteratura che pure si caratterizza come eversione di linguaggi e di valori codificati, come sperimentazione di situazioni e di rapporti interpersonali che vanno oltre la Norma, che sperimenta l'utopia del possibile, *almeno fino agli anni Sessanta* raramente ha osato rappresentare amori omosessuali, e quando qualche scrittore lo ha fatto ha dovuto fare i conti con enormi e spesso insormontabili problemi di censura e autocensura o con un indifferente silenzio, spesso più oltraggioso della stessa condanna» (FRANCESCO GNERRE, *L'eroe negato. Omosessualità e letteratura nel Novecento italiano*, Roma, Rogas Edizioni, 2018, p. 20).

²² «Quanto all'omosessualità, Umberto decise di nascondere al mondo senza (e questo conta, eccome!) nascondere a se stesso. In caso contrario, non si sarebbe misurato con un aspetto così qualificante del suo esserci, scrivendo con incantevole innocenza e sincerità Ernesto» (ANTONIO DEBENEDETTI, *Lo scandalo di essere Umberto Saba* in UMBERTO SABA, *Quante rose a nascondere un abisso. Carteggio con la moglie (1905-1956)*, a cura di Raffaella Acetosio, Lecce, Manni, p. 8).

²³ «Saba sapeva che l'opera appartiene al suo autore solo fin quando non è espressa. Dopo diventa patrimonio della tribù, cioè dell'umanità e su un tale patrimonio nessuno può accampare diritti» (Ivi, p. 9).

4.2. Un romanzo bilingue e lirico

Una delle caratteristiche di *Ernesto* che fanno del romanzo un testo particolare nella storia della letteratura italiana è la sua innovativa componente linguistica, poiché essa, nella sua scelta bilingue italiano-triestino, va oltre un'intenzionalità realistica per assumere, con grande novità, una funzione simbolica nella costruzione del personaggio Ernesto. La scelta del vernacolo nelle interazioni del protagonista viene subito indicata da un commento dell'autore nelle prime righe del romanzo, nel quale si spiega che il dialetto viene alleggerito e semplificato per rendere possibile la comprensione anche per il lettore lontano dalla realtà triestina.

Questo dialogo (che riporto, come i seguenti, in dialetto; un dialetto un pò ammorbido e con l'ortografia il più possibile italianizzata, nella speranza che il lettore – se questo racconto avrà mai un lettore – possa tradurlo da sé) si svolgeva a Trieste, negli ultimissimi anni dell'Ottocento (*Ernesto*, p. 3).

La situazione linguistica della Trieste di fine Ottocento è particolarmente complessa, poiché è fondata su un conflitto diglossico tra ben quattro lingue. La città, di dialetto veneto, si trova sotto il potere tedesco, circondata dalla presenza slovena e influenzata dal mondo italiano. Il dialetto triestino, maggioritario tra le classi basse, rimane sotto il prestigio culturale e nazionale italiano, il quale è sottoposto a sua volta al tedesco, lingua che si mantiene come sinonimo di potere e mezzo necessario per il commercio. Per quanto riguarda lo sloveno, la sua presenza è innegabile nella città, e come vedremo, la prostituta con cui Ernesto avrà il suo primo rapporto eterosessuale ne sarà una prova. Comunque, non è scopo di Saba mostrarci con realismo la situazione linguistica del momento narrato, ma avvicinarci al rapporto di Ernesto con i personaggi che lo circondano. Infatti, l'autore adopererà il triestino, lingua presente nella sua infanzia, seguendo una struttura d'uso gerarchizzata, secondo la quale il dialetto può soltanto trovare spazio nei dialoghi che Ernesto svolge con un numero limitato di personaggi di origine bassa (come ad esempio il facchino, la prostituta e il barbiere) in momenti di intimità e confidenza. Dall'altra parte, la lingua italiana domina senza eccezioni la narrazione e i rapporti del protagonista con la famiglia e la meravigliosa figura finale di Ilio.

La scelta delle figure con cui Ernesto usa il vernacolo non è casuale ed accetta un'interpretazione simbolica diretta a rafforzare la prospettiva freudiana che riempie l'opera. Come vedremo più avanti nello svolgimento della tesi, la funzione del facchino e

la prostituta non sarà soltanto quella di essere i primi compagni sessuali di Ernesto ma anche quella di manifestare le carenze infantili dell'adolescente (la mancanza di padre e di amore materno). Perciò, il fatto di concentrare il dialetto nelle loro figure sembra avere, in primo luogo, una motivazione di realismo non sociale ma personale²⁴, che si estende, in secondo luogo, in un desiderio di contrapporre il mondo infantile al mondo adulto. Inoltre, al bilinguismo sociale si aggiunge una dimensione lirica che offre una costruzione musicale di grande bellezza nei dialoghi adolescenziali di Ernesto attraverso la presenza isolata di versi. Pertanto, è scorretto definire Saba come un neorealista, poiché egli non desidera riprodurre con fedeltà linguistica il linguaggio delle popolazioni di Trieste, ma usare quella lingua materna e infantile piena di naturalezza²⁵ per presentare la vicenda esistenziale, formativa e psicologica del suo *alter ego* verso la scoperta della poesia.

Come vedremo, il percorso del *bildungsroman* di Ernesto avanzerà verso l'incontro con il futuro amico Ilio, simbolo di una prossima scoperta di sé come poeta. Essa avverrà in italiano, lasciando indietro la lingua dell'infanzia. Dobbiamo evidenziare che questo passaggio non è un'evoluzione linguistica presentata come positiva (pertanto critica con il dialetto), ma simbolo di quella metamorfosi verso la figura di poeta nazionale che Ernesto (o Saba adolescente) deve portare a termine. Comunque sia, la verità è che *Ernesto* inizia lo sperimentalismo linguistico che continuerà negli anni Cinquanta con opere come *Ragazzi di vita* di Pier Paolo Pasolini o *Quer pasticciaccio brutto di Via Merulana* di Carlo Emilio Gadda.

«Nol se ricorda piú de quel che gavemo parlà ieri? Che el me gà quasi promesso? Nol sa quel che me piaseria tanto farghe?»

«Mettermelo in culo» disse, con tranquilla innocenza, Ernesto.

L'uomo rimase un pò urtato dalla crudezza dell'espressione che, oltre a tutto, lo sorprese in bocca di un ragazzo come Ernesto. Urtato, ed anche impaurito. Pensò che il «mulo» (monello), già pentito della sua mezza accondiscendenza, lo prendesse ora in giro. Peggio ancora: che ne avesse già parlato a terzi o – eventualità temibile su tutte – si fosse

²⁴ «È risaputo che Saba, a differenza dei suoi concittadini, usava ostentatamente l'italiano nella conversazione, e al dialetto si adattava soltanto nei rapporti con persone del basso popolo. Il dialetto non venne mai a incrinare la compagine delle sue poesie e delle sue prose, se si eccettuano minimi inserti nelle novelle giovanili. La opzione per il vernacolo, nei propositi di Saba, dovette avere il primo movente del desiderio di serbare il massimo di fedeltà ai dialoghi intrecciati dal protagonista adolescente con gli altri personaggi» (ELVIRA FAVRETTI, *Lingua, dialetto e altro nell'Ernesto* in *La prosa di Umberto Saba: dai racconti giovanili a "Ernesto"*, Roma, Bonacci Editore, 1984, p. 95).

²⁵ «L'ammorbidimento e l'italianizzazione del dialetto, come ricorda Saba stesso, erano non solo effetto della volontà di offrire al lettore un testo facilmente traducibile dallo stesso ma anche di una poetica che segue il principio enunciato della naturalità (che non è il naturalismo), vuol mostrare – appunto – la naturalezza degli eventi e dei loro principi, dei rapporti umani, dei comportamenti, più che sottolineare moralisticamente diversità o marcare differenze che sono già implicite» (ELVIO GUAGNINI, *Il «cuore delle cose»*. *Linee della prosa di Saba* in IDEM (a cura di), *Il punto su Saba*, Bari, Laterza, 1987, p. 96).

confidato a sua madre. Si trattava invece d'altro. Con quella frase netta e precisa, il ragazzo rivelava, senza saperlo, quello che, molti anni più tardi, dopo molte esperienze e molto dolore, sarebbe stato il suo «stile»: quel giungere al cuore delle cose, al centro arroventato della vita, superando resistenze ed inibizioni, senza perifrasi e giri inutili di parole; si trattasse di cose considerate basse e volgari (magari proibite) o di altre considerate «sublimi», e situandole tutte – come fa la Natura – sullo stesso piano. Ma allora non ci pensava certo. La frase (che fece quasi arrossire un bracciante avventizio) gli uscì di bocca perché la situazione la comportava. Voleva far contento, dar piacere al suo amico, e provare egli stesso una sensazione nuova, desiderata appunto per la sua novità e stranezza (*Ernesto*, pp. 12-13).

Un esempio perfetto per dimostrare la natura del linguaggio dialettale di Ernesto è la forte dichiarazione con cui il protagonista risponde ai desideri del suo primo amante. Questa frase, «Mettermelo in culo», proviene dalla profondità dell'anima di Ernesto e non manifesta soltanto il carattere innocente e ingenuo del ragazzo nei confronti della sessualità, ma mostra anche il suo modo di concepire e vedere il mondo. Questo privilegio visionario, secondo il narratore, sarà cardine nel futuro di Ernesto (il quale non verrà raccontato nel romanzo), poiché gli permetterà di avere uno stile che giunga «al cuore delle cose». Le frasi taglienti di questo tipo proverrebbero allora da una mancanza di modelli sociali e culturali prestabiliti²⁶ che dovrà essere all'origine della sua futura visione poetica. Così, grazie alla gerarchia linguistica e a un linguaggio innocente e crudo allo stesso tempo, Saba fa riferimento, attraverso Ernesto, alla sua vicenda personale e alla sua privata concezione della poesia, sempre legata all'esperienza autobiografica e al confronto dell'io con la realtà. Inoltre, per rafforzare questa interpretazione sul talento poetico innato o primitivo²⁷ di Ernesto dobbiamo ricordare che, insieme al linguaggio tagliente, la poesia è già presente nelle battute del protagonista.

Compiendo col dialetto di *Ernesto* una sorta di ritorno alle origini, egli fece di quel dialetto una lingua poetica in forza sopra tutto del ritmo, e i versi che vi si incontrano frequenti - e questo più conta - sempre nettamente isolati, sono la spia più scoperta del ritmo col quale lo scrittore alleggerisce e rende vivi i dialoghi fra Ernesto e i suoi interlocutori, senza abusare della trovata e non cambiando una necessità espressiva in un espediente meccanico²⁸

²⁶ «La gente, Bruno mio, ha un bisogno, un bisogno urgente di “mettersi in libertà”, di essere insomma liberata dalle sue inibizioni. Questo sarebbe il mestiere della mia vecchiaia: disgraziatamente, se lo esercitassi, la Celere sarebbe contro di me e non contro il pubblico... Ed Ernesto non aveva inibizioni, o poche poche, e in forma più graziosa che angosciosa. (Non era un decadente, era un primitivo)» (Lettera di Umberto Saba all'amico Bruno Pincherle, Roma, 30 giugno 1953, riprodotta in UMBERTO SABA, *Ernesto*, Torino, Einaudi, 1975, p. 145).

²⁷ «Ernesto, ovvero l'adolescente Saba, era un primitivo, nel senso che non era ancora condizionato dal cumulo di inibizioni che si stratificano nell'animo col passare del tempo. Perciò la sua curiosità per la sessualità di ogni tipo rientra a pieno titolo nella sua *naïveté*, il quell'innocenza impudente e fanciullesca che parallelamente lo induce a fare di nascosto una serie interminabile di monellerie rivolte contro il suo principale» (STEFANO CARRAI, *Saba*, cit., p. 261).

²⁸ ELVIRA FAVRETTI, *Lingua, dialetto e altro nell'Ernesto* in *La prosa di Umberto Saba: dai racconti giovanili a "Ernesto"*, cit., pp. 98-99.

Essa prende forma attraverso dei versicoli isolati pronunciati da Ernesto in momenti di insicurezza, il che ci permette di definirli come prodotti dell'oralità primitiva, in eterna connessione con la dimensione musicale viva a livello inconscio. Citando un esempio proposto da Elvira Favretti²⁹, prendiamo un ottonario pronunciato dal protagonista in un momento di incredulità durante il suo primo rapporto sessuale (*Ernesto*, p. 14):

«Nol lo meti miga tutto» – *Nol/lo/me/ti/mi/ga/tu/to*

Il versicolo, in connessione alla brutalità proposta in «Mettermelo in culo», è senza dubbio espressione del carattere inesperto e ingenuo del protagonista, il quale, attraverso un potere istintivo, avvia una piccola creazione poetica inconscia. L'autore presenta così la poesia come un potere originario che sorge prima ancora di qualsiasi consapevolezza sul proprio talento. La poesia innata di Ernesto preannuncia allora la sua vocazione poetica e spiega le origini del linguaggio del *Canzoniere*³⁰.

Per concludere, dobbiamo evidenziare anche che il conflitto tra lingua e dialetto appare come un veicolo per esprimere la gerarchia familiare e affettiva dell'infanzia di Ernesto, sotto la quale si nascondono le tensioni esistenziali del poeta. L'adolescente, essendo educato in italiano, si rivolge alla madre poche volte in dialetto. Tuttavia, nel frammento mostrato a continuazione, appartenente alla confessione di Ernesto a causa del suo rapporto con il facchino (Episodio IV), la madre userà il dialetto inconsciamente, dopo aver dato un bacio al figlio.

Dopo il bacio della madre, e sentendo avvicinarsi il perdono, Ernesto si sentiva rinascere. Era uno dei pochi baci che avesse ricevuti da lei. La povera donna ci teneva molto ad essere – e più ad apparire – una «madre spartana».

«No pensarghe piú, fio mio – disse, passando all'improvviso, e senza accorgersene, al dialetto: cosa anche questa che le accadeva di raro – quel che te sè nato sè assai brutto, ma no gá, se nissun vien a saverlo, tanta importanza. No ti sè, grazie a Dio, una putela».

«No son una putela – protestò Ernesto – son anche sta una volta de una dona».

(*Ernesto*, p. 95).

Lei, definita come una «madre spartana», è soltanto capace di rivolgere parole di affetto in dialetto. Però, subito dopo la prima dimostrazione di amore, la madre ritorna all'italiano e nega ulteriori dimostrazioni di amore al figlio. Senza dubbio Saba riprende,

²⁹ Ivi, p. 99.

³⁰ «L'allusione allo stile essenziale e diretto della poesia del *Canzoniere* è evidente. Saba intendeva parlare della scoperta dell'eros durante l'adolescenza tanto impudicamente quanto candidamente, in ottemperanza ai principi di poetica cui si era attenuto per tutta la vita» (STEFANO CARRAI, *Saba*, cit., p. 260).

attraverso la lingua, una delle eterne tensioni che diedero forma alla sua nevrosi, ovvero la mancanza di amore materno. La lingua triestina sarebbe allora il mezzo unico attraverso il quale i rapporti familiari e infantili possono avere luogo e diventa simbolo dell'infanzia persa e dell'amore negato. Secondo le parole di Dario Prola, l'italiano, invece, diventa una lingua senza possibilità di esprimere amore, poiché ha il ruolo di lingua del lavoro e della società, pertanto del mondo adulto³¹.

³¹ «Laddove l'italiano è troppo “pesante”, troppo letterario per restituire la sua levità di fanciullo meraviglioso, Saba non esita – nelle parti dialogate – a ricorrere al dialetto, l'idioma dell'intimità, dei rapporti familiari, del mondo primitivo [...] Anche la madre, donna che disprezza il dialetto (“appannaggio esclusivo degli infimi strati della popolazione”) e che controlla oltremodo le sue emozioni lesinando carezza al figlio, trova solo nella parlata triestina le parole per esternare la sua dolcezza e consolare il figlio. Quelle parole che le sarebbe stato impossibile pronunciare in italiano, la lingua dell'ordine costituito, della società, e del lavoro» (DARIO PROLA, *L'Ernesto, ovvero il prigioniero di Umberto Saba*, in «Acta Neophilologica», vol. 48, 2015, pp. 140-141).

5. Analisi

5.1. Episodio I: L'iniziazione come *eromenos*

Il primo episodio del romanzo si apre con un dialogo in dialetto tra il protagonista, Ernesto, e un facchino ventottenne della ditta in cui il giovane lavora. All'interno di questo dialogo i commenti del narratore-autore ci presentano il ragazzo come un sedicenne di grande bellezza³² e natura ancora infantile, espressa nell'incapacità di odiare³³. Questa prima parte del romanzo avrà come culmine il processo di seduzione che porterà il protagonista a consumare il suo primo rapporto sessuale. Sotto tale relazione di natura omosessuale maschile potremo intravedere tensioni psicologiche di indiscutibile origine freudiana, le quali creano un ponte tra la vita di Umberto Saba e quella del suo personaggio. Come vedremo nell'analisi di tutti gli episodi dell'opera, la psicoanalisi sarà necessaria per comprendere le decisioni ed esperienze di Ernesto, poiché, anche se nel romanzo non c'è alcun riferimento diretto all'opera dello psichiatra austriaco, essa viene usata da Saba «come materiale di costruzione»³⁴.

Durante la conversazione svolta nel magazzino il facchino, un uomo maturo, è capace di analizzare psicologicamente Ernesto e trovare in lui i suoi due grandi traumi vitali. Comunque, questa capacità deduttiva non nasce dall'intelligenza o abilità dell'uomo, ma dall'evidente debolezza psicologica che manifesta il ragazzo. Il primo di questi traumi mostratici sarà il duro rapporto di Ernesto con la madre, il quale ha reso il protagonista incapace di ricevere e processare una parola di amore o affetto.

«La sè un bon ragazzo – ripeté l'uomo – e anca – aggiunse – bel. Cussí bel che sè un piazer guardarla».

«Mi bel?» rise Ernesto. «Nissun me lo gà mai dito».

«Gnanca sua mama?»

«Ela meno de tuti. No me ricordo che la me gabi mai dado un baso, né fata una careza. La diseva sempre, e la disi ancora, che i fioi no bisogna viziarli».

«E a lei ghe gavessi piasso che sua mama la basi?»

«Sí, quando che iero putel. Adesso no me importa piú. Ma vorio almeno che la me disessi qualche volta una bona parola».

«E no la ghe la disi mai?»

³² «Ernesto era un ragazzo di sedici anni, praticante di commercio in una ditta che comperava farina dai grandi mulini dell'Ungheria, e la rivendeva ai fornai della città. Aveva i capelli castani, riccioluti e leggeri, gli occhi color nocciola (come quelli di certi cani barboni); camminava alquanto dinoccolato, con la grazia dell'adolescenza, che si crede sgraziata, e si teme ridicola» (*Ernesto*, p. 3).

³³ «El gà ragion lei – ripeté Ernesto – el paron sè proprio un strozin; anca mi lo odio (ma, a guardar bene il ragazzo, pareva improbabile che egli potesse davvero odiare qualcuno)» (*Ernesto*, p. 4).

³⁴ MARIO LAVAGETTO, *Conferme da Ernesto*, in *La gallina di Saba*, 1989, Torino, Einaudi, p. 209.

«No, mai – rispose Ernesto; – o assai de raro» (*Ernesto*, p. 5).

La verità è che la capacità dell'uomo di comprendere subito i dolori di Ernesto ci parla della necessaria immaturità psicologica del protagonista, senza dubbio rimasta in uno stadio infantile. La sua debolezza, come quella di Saba, proviene da un'infanzia traumatica, costituita dalla mancanza del padre, dall'impossibilità di amare la madre e dal dolore per la perdita della balia. Tutte queste esperienze, come ormai sappiamo, causarono nella vita dell'autore una forte nevrosi che riempie tutta la sua opera. Il nostro personaggio ne sarà la figura più rappresentativa, poiché la sua identità e sessualità arretrata sarà una trasposizione dei dolori adolescenziali e adulti del poeta triestino. Infatti, secondo la teoria freudiana, Saba avrebbe avuto, a causa della sua natura di nevrotico, una sessualità infantile³⁵, prodotta sia da uno stagnamento nello stato sessuale preadulto sia da un costante desiderio di ritorno all'origine dell'io nei primi rapporti col sesso.

Inoltre, la psicologia aperta del protagonista permetterà all'uomo di riconoscervi una seconda mancanza, questa volta paterna. Essa, in fortissimo rapporto con la prima, sarà all'origine dell'atto sessuale che sta per accadere.

«E nol gà papà?» chiese l'uomo.

«Come el fa a saverlo?»

«El parla sempre solo de sua mama» rispose, quasi scusandosi, l'uomo.

«Mio papà no lo gò mai conosudo» disse Ernesto.

«El sè morto?» chiese, sottovoce, l'uomo.

«No. El sè diviso legalmente de mia mama; i se gà diviso sei mesi prima ancora che mi nasessi».

«Perché?»

«No so. No i andava d'acordo. Cussí mio papà no lo gò mai visto. El vivi in un'altra città; credo che nol possi gnanca tornar a Trieste. E gnanca me importa de véderlo. Per mi, che el staghi pur lontan» (*Ernesto*, pp. 6-7).

La paternità negata per Saba assume qua un ruolo chiave come una tensione fortemente contraddittoria, poiché il lettore potrà intravedere un forte confronto tra la ricerca inconscia dell'amore negato (attraverso il desiderio di sottomettersi alla dominazione sessuale dell'uomo) e l'odio attivo dichiarato da Ernesto («E gnanca me importa de véderlo. Per mi, che el staghi pur lontan»). Questa dualità che si manifesta in

³⁵ «Diremos, además, que la constitución supuesta que muestra las semillas de todas las perversiones no puede ser revelada más que en los niños, aunque en ellos no aparezcan todas estas pulsiones más que en una moderna intensidad. De esta manera llegamos a la fórmula de que los neuróticos conservan su sexualidad en estado infantil o han retrocedido hasta él» (SIGMUND FREUD, *Los textos fundamentales del psicoanálisis*, a cura di Anna Freud, Barcelona, Altaya, 1993, p. 389).

un binomio tra amore e odio è tipica della psicologia infantile e denota l'impossibilità di Ernesto-Saba di riconciliarsi con il passato e le sue mancanze. Se guardiamo l'opera poetica sabiana, questo scontro di desideri è latente tra il sonetto secondo e terzo della raccolta *Autobiografia*³⁶.

Nel primo di essi, gli ultimi due versi suggeriscono che l'origine del dolore dell'infanzia sabiana proviene dal trauma dell'irreparabile carenza paterna. Ciononostante, nel corpo del sonetto successivo, esiste un'identificazione del padre conosciuto da adulto con i doni propri di Saba, il che arriva a stabilire un nesso di riconoscimento tra il padre e il figlio ormai uomo, mettendo in evidenza l'indissolubile desiderio di connessione con il progenitore. La verità è che risulta innegabile per tutti i critici che la volontà decisa di Ernesto di darsi al facchino conferma una manifestazione psicopatologica della mancanza di padre³⁷, poiché il fatto di dare piacere si traduce a livello nevrotico in un'irrefrenabile volontà di essere amato.

Le scelte di Ernesto si incorniciano così nel desiderio di realizzare due forti tensioni psicologiche, da una parte arrivare a recuperare la figura assente del padre e dall'altra poter imporre una punizione alla madre, la quale è colpevole dell'immaturità dell'adolescente³⁸. Comunque sia, l'uomo appare come una figura ambivalente che contiene tratti sia della sfera materna sia di quella paterna³⁹. Sembra persino che l'autore abbia voluto così simboleggiare, attraverso l'incontro sessuale con la suddetta figura doppia, non solo un confronto con le dimensioni materna e paterna (entrambe difettive) ma anche evidenziare un processo di regressione verso uno stato infantile del personaggio. Questa transizione viene rafforzata dall'immagine finale del rapporto sessuale tra adolescente e adulto, in cui l'uomo pulirà Ernesto mentre egli rimarrà fermo

³⁶ Cfr. Appendice, 8.1.

³⁷ Si veda: «Il motivo dell'assenza del padre difatti è fondamentale nel romanzo e viene rimarcato non solo dal fatto che varie figure femminili agiscono intorno al protagonista di contro alla evanescente figura dello zio tutore, ma anche nel racconto stesso dell'avventura omosessuale. Il darsi al facchino da parte di Ernesto viene letto (all'inizio del secondo episodio) appunto quale ricerca di una figura paterna» (STEFANO CARRAI, *Ernesto o il ritorno del rimosso* in *L'ultimo Umberto Saba: poesie e prose*, a cura di Jacopo Galavotti, Antonio Girardi e Arnaldo Soldani, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, p. 139).

³⁸ Marina Paino definisce questo primo rapporto sessuale come «una manifestazione di una volontà di recupero della figura paterna nell'ambito di un palese tentativo di ribellione al costrittivo ordine materno» (MARINA PAINO, *La tentazione della leggerezza. Studio su Umberto Saba*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2009, p. 288).

³⁹ «Sin dall'inizio l'uomo viene significativamente presentato con tratti che lo sospendono tra l'universo paterno e quello materno (“il suo aspetto aveva qualcosa di lontanamente zingaresco; ma di uno zingaresco molto attenuato, molto addomesticato”»)» (Ivi, p. 287).

e confuso come un piccolo bambino⁴⁰. Quest'ultima cerimonia del rapporto è fortemente connessa con l'episodio dell'incontro con la prostituta (Episodio III) e simboleggia, attraverso una forte immagine di maternità, un ritorno definitivo all'infanzia.

L'episodio si mostra allora, grazie all'analisi effettuata, molto più complesso di quanto possa sembrare in apparenza, poiché contiene non solo la storia di un primo rapporto sessuale, ma anche una prima vittoria nel desiderio del protagonista di effettuare una regressione verso l'infanzia. Ernesto viene così presentato come un individuo di sessualità incompleta, dato che non è ancora in grado di far prevalere il proprio bisogno di piacere e sfogo. Questa sessualità subordinata potrebbe essere definita come una vera anti-sessualità, giacché l'atto di darsi al facchino diventa soltanto un mezzo per compensare le mancanze infantili a cui abbiamo già accennato.

L'episodio di iniziazione finisce ancora con una dimostrazione di infantilismo da parte del nostro protagonista. Egli, pieno di ingenuità infantile, non può processare le abitudini che circondano il sesso (accennate nella proposta dell'uomo di usare burro di cacao come lubrificante), e perciò libera un'azione primaria del genere umano, ovvero il riso. Esso scatenerà il ritorno alla realtà, chiudendo il momento di massima regressione con un atto di pura innocenza. Questa manifestazione automatica del protagonista sembra avere debiti con l'opera freudiana *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905), in cui lo psicoanalista crea un'intera teoria sul rapporto del riso con la sfera inconscia della mente.

«De burro de cacao, de burro de cacao» cominciò a ripetere il ragazzo. E scoppiò a ridere, a ridere così forte che dovette sedersi, e gli vennero le lacrime agli occhi. Pareva non potesse più calmarsi.

«Burro de cacao, e in culo. El le sa tute lei!» E continuava a ridere così di gusto, che quel riso fresco e giovanile liberò l'atmosfera di quel tanto di pesante che vi si era addensato. Anche l'uomo rideva; pareva contento e rasserenato dall'allegria fanciullesca del suo ragazzo, che non si acquietava, e ripeteva continuamente la formula di composizione del medicamento e il luogo dove doveva essere applicato (*Ernesto*, pp. 21-22).

Ernesto, davanti alla proposta brutale del facchino che segna la volontà di rivivere l'esperienza appena vissuta, può soltanto reagire con innocenza, ingenuità e una posizione di autodifesa. Così, le parole dell'uomo, in origine non destinate a causare il

⁴⁰ «si sentiva, in quel momento, come un piccolo bambino. Ma anche, come un piccolo bambino, disorientato e confuso» (*Ernesto*, p. 16).

riso dell'adolescente, diventeranno uno scherzo involontario. Il ragazzo offre allora la sua risata per liberarsi psicologicamente, e forse, rispondere all'offerta dell'uomo⁴¹. In questo modo, nel riso finale si mettono insieme l'ormai innegabile infantilismo di Ernesto e il suo apparente desiderio di fuga dalla realtà. Oltretutto, la risata incontrollabile dell'adolescente ha il potere persino di liberare «l'atmosfera di quel tanto di pesante che vi si era addensato», e di far provare tenerezza al bracciante, il che sigilla la purezza del rapporto avvenuto.

In termini psicoanalitici, possiamo interpretare questa prima esperienza di Ernesto come un atto sessuale nel ruolo di passivo-effeminato-amato (*eromenos*⁴²), che coesiste con la pulsione attivo-maschile-amante (*erastes*) propria del bracciante. La necessaria sottomissione manifestata da Ernesto si deve allora al compimento del ruolo mentale attribuito alla femmina, basato sulla necessità di provare affetto, il nervosismo, la fragilità e la necessità di un maestro. Nonostante ciò, Ernesto, nell'età perfetta secondo la pederastia greca⁴³ (ma a un mese di dover assumere il ruolo adulto⁴⁴), dovrà accettare il carattere transitorio della sua scelta sessuale, la quale si vedrà modificata nei seguenti episodi del romanzo. Il nostro protagonista, nella sua bisessualità primigenia, svolgerà rapporti sessuali iniziatici sia in ruolo attivo sia in quello passivo, però senza provare un desiderio reale di volontà. Seguendo questa linea è cardine evidenziare che la vicenda di questo primo episodio sarà la prima di due esperienze sessuali chiamate a diventare una soddisfazione psicologica di mancanze profonde. Soltanto nell'ultimo episodio Ernesto amerà a livello attivo, ormai con una assoluta pulsione estetica e privo del bisogno di curarsi attraverso la connessione sessuale. In quell'incontro finale (il quale dovrebbe essere seguito ancora da un altro, secondo i piani di Saba) avrà come protagonista un ragazzo le cui valenze simboliche coinvolgono il significato totale dell'opera.

⁴¹ Si veda SIGMUND FREUD, *El chiste y su relación con lo inconsciente* in *Obras completas*, vol. VIII, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2001, p. 148.

⁴² Il valore mitico della pederastia greca, oltre al suo interesse scientifico offerto agli psicoanalisti, sembra essere all'origine della sua presenza come ispirazione per la composizione della struttura del rapporto ragazzo-uomo e dei simboli e motivi che appariranno nel romanzo. Tra gli elementi comuni troviamo *topos* come la barriera simbolica dei diciassette anni, la cerimonia della prima rasatura e il rituale di frequentare per la prima volta le prostitute. Per questo motivo, il termine *eromenos*, inteso come il ruolo passivo in tutta la sua dimensione mentale e sociale, appare adatto a descrivere l'iniziazione portata a termine da Ernesto.

⁴³ «Di regola, l'età per essere amati era assai breve. I diciassette anni, come abbiamo visto, erano il limite estremo. L'età perfetta, infatti, erano i sedici anni, «l'anno divino», come lo definisce Stratone» (EVA CANTARELLA, *Secondo natura. La bisessualità nel mondo antico*, Milano, Feltrinelli, 2016, pp. 61-62).

⁴⁴ «Mi ghe ne gò sedici, presto diciasette. Fra un mese» (*Ernesto*, p. 6).

5.2. Episodio II: Il confronto sadomasochistico

Il secondo episodio dell'opera inizia con un approfondimento psicologico dell'interiorità di Ernesto da parte del narratore. In esso, il rapporto tra Ernesto e l'uomo viene definito esplicitamente come una ricerca inconscia di padre portata a termine da un protagonista «rimasto più bambino della sua età». Il carattere immaturo dell'identità del personaggio viene così sigillato, il che ci permetterà di capire la crescita sessuale e mentale, necessaria ed inevitabile, che sta per prodursi. Sarà infatti in questo episodio quando il rapporto di sottomissione tra uomo e adolescente sarà distrutto, a causa di una presa di consapevolezza da parte di Ernesto manifestata attraverso un processo mentale di riconciliazione con il passato e rinuncia al presente. Alla crescita personale e mentale Saba aggiunge inoltre un'evoluzione imprescindibile del ruolo sessuale, che pur trovandosi in un contesto chiaramente sadomasochistico, avanzerà verso la sconfitta della dominazione dell'uomo (simbolo adesso di un padre mancato e una madre repressiva).

Il primo confronto tra i personaggi avrà luogo a causa del modo in cui l'uomo si rivolge all'adolescente, poiché l'uso del "tu" per avvicinarsi al ragazzo scioglie l'apparente differenza sociale e capovolge i moduli di atteggiamento prestabiliti. Ciò farà sì che sorga in Ernesto la paura di essere scoperto, la quale viene mostrata dall'autore come un primo simbolo del fatale destino del rapporto tra i personaggi, poiché il timore adolescenziale si contrappone alla cecità dell'uomo che «era ancora troppo preso per poter essere sopraffatto dalla paura» (*Ernesto*, p. 23). Dopo questo primo scontro di natura sociale e di posizione, avanzeremo verso uno di natura puramente sessuale nel momento in cui Ernesto esigerà all'uomo di permettergli di possederlo. Come vedremo, questo desiderio, che renderebbe pari le posizioni degli amanti, non potrà essere accettato dal facchino.

Dopo l'esperienza del cubetto di burro di cacao, che si conclude con la dimostrazione totale della sottomissione del piacere di Ernesto a quello dell'uomo⁴⁵, l'adolescente farà una prima dichiarazione di esigenza attiva di piacere, sia a livello di ruolo sessuale sia a livello mentale, poiché la sua richiesta capovolge i moduli di concezione sessuale dell'uomo. La natura di *eromenos* presentata nell'episodio

⁴⁵ Si veda: «Ma Ernesto non sentì né bene né male; e l'uomo, dovette, dietro sua preghiera, soddisfarlo con la mano. Parve ad Ernesto che non lo facesse volentieri; e questo particolare, con tutto l'acuto piacere fisico, gli dispiacque» (*Ernesto*, p. 24).

precedente (prodotto di una inerente bisessualità primitiva) sembrerà allora sciogliersi per avanzare verso un primo desiderio attivo di possedere, il quale, non nascerà da un amore *attivo* inteso come una pulsione estetica⁴⁶ (ancora da arrivare nella forma di Ilio), bensì da una volontà di distruggere il rapporto di sottomissione che aveva iniziato ed accettato. Questa utilità conferita all'amore-odio riprende il carattere infantile di Ernesto, che sarà ancora da vedere nei seguenti episodi.

Se ricordiamo, Ernesto, a punto di compiere i diciassette anni e di radersi la barba per la prima volta, si trova alle porte del mondo adulto secondo l'insegnamento della pederastia greca. Questa realtà sociale dell'Antichità fu analizzata da Sigmund Freud per stabilire le basi che reggono i rapporti sessuali, definendola come una manifestazione della congiunzione di due desideri orientati indissolubilmente uno verso l'altro. Tali desideri o pulsioni nascono dalla polarizzazione della dimensione sessuale umana in una sfera femminile-passiva e un'altra maschile-attiva, incorniciate entrambe nella bisessualità naturale dell'uomo.

En la Grecia antigua, donde hombres de una máxima virilidad aparecen entre los invertidos, se ve claramente que no era el carácter masculino de los efebos, sino su proximidad física a la mujer, así como sus cualidades psíquicas femeninas – timidez, recato y necesidad de alguien que les sirva de maestro y apoyo –, lo que encendía el amor de los hombres. En cuanto el efebo se hacía hombre dejaba de ser objeto sexual para los individuos del mismo sexo y se convertía quizá, a su vez, en pederasta. El objeto sexual es, por tanto, en este caso, como en otros muchos, no el sexo igual, sino la reunión de los dos caracteres sexuales, la transacción entre dos deseos orientados hacia cada uno de los dos sexos, transacción en la que se conserva como condición la masculinidad del cuerpo (de los genitales) y que constituye, por decirlo así, el reflejo de la propia naturaleza bisexual⁴⁷

Nel caso di Ernesto, egli, nel suo stato mentale indeterminato tra maschio e femmina (provocato dalle carenze psicologiche infantili), si era offerto passivamente per provare amore da parte dell'uomo. La sua sottomissione volontaria dovrà finire nel momento in cui raggiungerà il mondo adulto, assumendo il carattere dominante e attivo attribuito al maschio. In contrapposizione al ragazzo, l'uomo ha raggiunto già uno stato

⁴⁶ Nel seguente episodio il narratore spiegherà la mancanza di desiderio estetico da parte di Ernesto. Egli rimane in una bisessualità orientata non verso il raggiungimento di un ente attivamente amato ma verso la possibilità di essere amato da altri. Si veda: «Ernesto non era nell'età estetica (doveva arrivarci in breve, ma attraverso altre vie e per altri oggetti); le sue preferenze gli erano dettate unicamente dalla sensualità del momento; ed era una sensualità molto variabile; incerta perfino – come si è visto – per quanto riguardava la *méta*» (*Ernesto*, pp. 49-50).

⁴⁷ SIGMUND FREUD, *Los textos fundamentales del psicoanálisis*, cit., p. 359.

sessuale definitivo, scegliendo l'omosessualità attiva⁴⁸. Perciò, egli dovrebbe rovesciare la sua evoluzione sessuale se desiderasse offrirsi al ragazzo, il che rifiuta. Il ruolo che svolge Ernesto deve allora accadere solo prima di andare «da le donne» poiché il suo è quello proprio dei «giovineti, prima ancora che ghe cressi la barba», i quali non sono ancora chiamati a effettuare il passaggio verso una sessualità adulta e funzionale.

Il confronto tra uomo e adolescente arriverà a rappresentare così lo scontro di due sessualità contrapposte. Infatti, la sessualità del facchino ci verrà mostrata come performativa, necessariamente sottomessa al compimento di un ruolo attivo e dominante nel prestabilito rapporto fanciullo-adulto, mentre invece quella di Ernesto sarà sempre legata al rapporto con le tensioni interne e il desiderio di compensarle attraverso il sesso. Così, l'amore provato dall'uomo non proviene da un vero desiderio affettivo, ma da una necessità di mantenere il ruolo dominante nei confronti del *partner*, arrivando persino a pulsioni sadiche di marca freudiana.

A continuazione la narrazione si accelera e si sposta verso la casa di Ernesto, dove il facchino lo va a trovare per motivi di lavoro. La vicenda in questo nuovo spazio comincia nella soglia della suddetta abitazione, dove la madre del ragazzo (attraverso gli occhi dell'operaio) verrà presentata dal narratore. Il lettore potrà intravedere nella sua introduzione alla storia che lo stesso autore ne fa una descrizione lontana ma personale, riconoscendo in lei la natura innegabile di madre biologica, anche se celata in un ruolo di anti-madre per il protagonista-autore⁴⁹. Di fatto, sembra apparire nella presentazione un'intenzione di riconciliazione con la figura materna, il che non è azzardato se ricordiamo che *Ernesto* è anche un esercizio di recupero memoriale. Contrapposta a questa prima visione, durante tutta la durata della storia all'interno della casa il rapporto tra madre e figlio avrà un'aria fortemente infantile e persino grottesca, soprattutto manifestata negli ordini rivolti dal figlio alla mamma e il modo in cui ella lo tratta, lontano dall'età fisica del protagonista. Immediatamente dopo, l'uomo è lasciato passare nella stanza del ragazzo. Ernesto si mostrerà davanti a lui totalmente disinvolto, arrivando persino a manifestare una certa civetteria, ovvero un desiderio di eccitare e controllare

⁴⁸ «L'uomo ha già scelto la sua natura sessuale, deciso verso una omosessualità attiva, il ragazzo invece, è ancora a un grado intermedio, per così dire, indefinito» (ALESSANDRO CINQUEGRANI, *Solitudine di Umberto Saba, da «Ernesto» al «Canzoniere»*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 71).

⁴⁹ Si veda *Ernesto*, pp. 25-26.

attraverso il suo fisico e parole la volontà dell'uomo⁵⁰. Nello svolgimento del loro dialogo la tensione sessuale verrà usata dall'adolescente per creare un'atmosfera in cui il suo amante debba sottomettersi totalmente ai suoi capricci. Questo atteggiamento giocoso attraverso la dimensione del segreto sarà fortemente sconvolgente per l'operaio e finirà per stimolare il suo desiderio sadico.

Infatti, l'atteggiamento provocatorio di Ernesto meriterà, secondo l'uomo, una punizione⁵¹, il che determinerà l'inizio di una sua diretta manifestazione di sadismo. Essa avverrà nel luogo solito degli incontri, ovvero il magazzino, dove egli potrà materializzare fisicamente il suo assoluto controllo del ragazzo, colpendo Ernesto con la mano. Ciò gli farà provare «un piacere intenso, quale non ricordava di aver mai provato nella vita»⁵². Tuttavia, questo rapporto sessuale risulta per il protagonista già privo di qualsiasi tipo di piacere e segna la fine dell'esperienza con l'uomo («Ma Ernesto, che si annoiava, decise che quella sarebbe stata l'ultima volta»⁵³). Più avanti il sadismo iniziato dal facchino evolverà successivamente assumendo progressive valenze paterne e materne davanti agli innocenti racconti di Ernesto sulle sue beffe al *paron*. Tali storie sono prodotte da un protagonista di carattere infantile ed ingenuo che non può né concepire né commettere il male.

Nol sè gnanca rabià; nol gaveva piú la forza; el se la gà ciapada col destin. Nol gà ancora capí, quel mona, che el destin son mi».
«El vedi – disse, intenerito, l'uomo – che el se ben merita le sculazade».
«El lassi perder le sculaciade, che quele se ghe le dà solo ai pici putei. Invece me domando ancora come che el gabi fato a no acorzerse chi che sé el colpevole de tuto»
(*Ernesto*, pp. 35-36).

Il necessario *castigo* verrà simboleggiato nella forma di una verga (*sigà* in dialetto), la quale, nella mano di chi doveva dargli amore paterno, diventa un simbolo fisico della paternità e la maternità deficienti vissute da Ernesto-Saba. Così, in un'apparente metamorfosi da desiderio sadico ad amore paterno, l'uomo cela, in un compimento delle figure difettive, una pulsione sessuale definita come perversa dalla psicoanalisi. Contro entrambe le sfere, ossia quella sadica e quella paterna-materna, Ernesto dovrà ineluttabilmente confrontarsi. Senza dubbio dobbiamo evidenziare che la verga appare

⁵⁰ «Quando l'uomo entrò si mise quasi seduto, e alzò le braccia, incrociando le mani dietro la testa. Sotto le ascelle gli nascevano due cespuglietti» (*Ernesto*, p. 27).

⁵¹ Si veda: «Mi a lei – aggiunse – no ghe gò dà che gusti, e lei el volessi dar-mele con la siba. Perché?»
«Cussí, per un piccolo castigo» (*Ernesto*, p. 31).

⁵² *Ernesto*, p. 31.

⁵³ *Ibidem*.

nell'opera poetica di Umberto Saba come un simbolo della repressione infantile unita indissolubilmente a una sfera di dolore. A modo di esempio, mostriamo a continuazione i primi undici versi del lungo componimento *L'uomo* (1928).

Terrori s'affollavano d'intorno
al suo letto nel buio delle notti,
ed altro il suo patire era alla luce
del giorno.
Tra il padre contro a lui di verga armato,
e la madre che il volto di celato
gli baciava, nascosto egli in un canto,
premeva in cuore l'infantile odio
feroce,
che ritrovava talvolta nel pianto
conforto e voce.⁵⁴

In essi l'oggetto diventa un'estensione fisica della figura violenta di un padre, la quale provoca «l'infantile odio feroce». Inoltre l'elemento associato alla dimensione paterna assume anche un valore simbolico sulla crescita dell'io nel momento in cui esso viene distrutto, il che è da vedere nell'ultima sezione della poesia *Tre apologhi*, chiamata *Il fanciullo e la verga*⁵⁵ (*Cuor morituro*, 1925-1930).

In contrapposizione alle dimensioni negative appena proposte sorgerà, all'improvviso, l'immagine della balia, la quale prende un posto nel ricordo del ragazzo come una figura materna positiva a cui dovere rispetto e amore.

«Anche una baia el gà?» chiese l'uomo.
«Certo che la gò; e ghe voio anche ben. No son miga el solo a volerghe ben alla sua baia. Ghe sè un grande poeta (el se ciama d'Annunzio) che vivi ancora e che gaveva anche lui una baia. Adesso el devi esser vecio; ma el ghe gà scritto lo stesso una poesia. El la gà intitolada Alla mia nutrice. Un mio cugin me gà prestà el libro dove che la sè stampada. La sè assai bela; o almeno a mi la me gà piasso assai, la gò quasi imparada a memoria»
(*Ernesto*, pp. 36-37)

Questa presenza del passato, presentata in un modo epifanico attraverso la poesia *Alla nutrice*⁵⁶ di d'Annunzio, ha la carica di evidenziare la funzione positiva della balia nel presente e di annunciare l'inevitabile futura vocazione poetica sabiana. La sua

⁵⁴ UMBERTO SABA, *Il canzoniere*, Torino, Einaudi, 2014, p. 333.

⁵⁵ Si veda: – «Dici bene, / odiata verga; e meglio io fo: ti spezzo». – / «Ancor non l'osi, ancor non sei che a mezzo / un uomo. E se mi spezzi, è prova questa / che ancor mi temi». – «Oh, a me non sei molesta / da gran tempo!» – «Da un anno. Ma tu m'hai, / senza toccarmi, spezzata, se sai / già ridere di me, delle mie pene» (Ivi, p. 323).

⁵⁶ Contenuta nella raccolta poetica *Poema paradisiaco* (1893). La sua presenza mantiene la coerenza della costruzione narrativa poiché la vicenda di Ernesto si svolge, come già visto, «negli ultimissimi anni dell'Ottocento». (Presente in Appendice, 8.3.).

dolcezza ricordata attraverso la felicità dei primi anni di vita preannuncia inoltre la figura della prostituta del terzo episodio⁵⁷ e l'atto sessuale realizzato con lei, il quale analizzeremo più avanti come un vero ritorno, a livello corporale, verso l'infanzia. Non ci deve sorprendere che il poeta vate appaia qua chiamato a presentare lo sviluppo di Ernesto, poiché è ben noto il suo influsso nell'iniziazione poetica di Saba⁵⁸.

Dopo l'accettazione del valore della balia e della sua condizione come donna povera, Ernesto, avendo nel pensiero l'amore materno vissuto con lei, accetta che ella soltanto ha l'autorità di punirlo. Quell'amore vero, contrapposto adesso alla dimensione grottesca dell'adulto, metterà fine al rapporto sadico e dipendente tra uomo e ragazzo.

«La baia me sè venuda in mente prima – continuò Ernesto, – quando che lei la me diseva che, per el zigo e per i dispeti che me piassi far, me meriterio le sculaciade, e mi ghe gò risposto che quele se ghe le dà solo ai picci putei».

«La sua baia ghe le dava?»

«Mi certo no me ricordo; o solo come un'ombra. Ma ela me conta che qualche volta, la me le dava, e bone. La me conta anche che, appena pianzevo, la molava subito. De la mia baia, forsi, le meritavo; ma no certo de lei». E guardò severamente l'uomo (*Ernesto*, p. 37).

Di fatti, alla fine dell'episodio sarà Ernesto a colpire il facchino con la suddetta verga, per dopo distruggerla, assumendo egli il ruolo di padre e cancellando le pretese del bracciante. In termini psicoanalitici, il nostro protagonista porta a termine un passaggio dalla sfera masochista, attraverso quella sadica, che deve finire con la distruzione di qualsiasi tipo di sottomissione paterna. Seguendo la lezione di Cinquegrani, l'episodio sembra chiudersi con la fissazione sessuale di Ernesto, che sceglie di spostarsi da una dimensione femminile a una maschile.

Non più Ernesto rifiuta soltanto la sua sessualità passiva come avveniva prima, ma la trasforma da passiva ad attiva proprio nel momento in cui taglia i rapporti con l'uomo. Se prima era il bracciante ad avere una «punta di sadismo», adesso è il ragazzo, è così che, col consenso di Freud, egli specifica la scelta del suo sesso: da femminile a maschile, sì, sembra avvertire Saba, ma nel senso autorizzato dalla psicanalisi, di passivo e attivo⁵⁹

⁵⁷ «Il terzo episodio, imperniato sull'amore eterosessuale tra il *puteo* e la prostituta, è preceduto (alla fine del secondo capitolo) da una breve digressione che ha per argomento la Balia. Viene scomodato d'Annunzio, autore di una poesia intitolata *Alla mia nutrice* che Ernesto impara quasi a memoria» (CLAUDIO GARGANO, *Ernesto e gli altri. L'omosessualità nella narrativa italiana del Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 2002, p. 35).

⁵⁸ «Leopardi e d'Annunzio sono, a nostro avviso, due figure chiave nella formazione poetica del giovane Saba; con le quali il poeta triestino si mette alla ricerca del proprio nucleo espressivo» (ŽELJKO DJURIĆ, *Umberto Saba e Gabriele d'Annunzio (alcuni aspetti critici e testuali)*, in «Rivista di letteratura italiana», vol. 26, n. 1, 2008, p. 47).

⁵⁹ ALESSANDRO CINQUEGRANI, *Solitudine di Umberto Saba*, cit., pp. 80-81.

Per concludere, è cardine evidenziare che, secondo Freud, può darsi nell'individuo la coesistenza di un desiderio sadico e uno masochistico⁶⁰. Questo fatto, che si fonda sui principi di attività e passività, associa il ruolo sessuale a un ruolo mentale di dominato e dominante. Ernesto, nella sua presa di consapevolezza, distrugge il simbolo della sua sottomissione, ma avendolo usato anche lui contro l'uomo. Così il nostro personaggio sembra dirigersi verso una nuova sessualità che sconfigge la valenza paterna avuta dall'adulto durante gli incontri precedenti⁶¹. Questa distruzione del rapporto di inferiorità fa sì che i valori sociali tornino alla loro posizione, causando in Ernesto un evidente senso di superiorità⁶² nei confronti del suo amante.

⁶⁰ SIGMUND FREUD, *Los textos fundamentales del psicoanálisis*, cit., p. 375.

⁶¹ Si veda MARINA PAINO, *La tentazione della leggerezza*, cit., p. 295.

⁶² «Il facchino tenta incautamente di acquisire un dominio assoluto, come sottolinea l'inatteso e incongruo passaggio dal lei al tu, e allora Ernesto si avvale di tutto il suo potere, determinato dall'attrazione sessuale, per spodestarlo facendosi consegnare lo strumento di sopraffazione, esercitando egli stesso la superiorità sancita dalla punizione del colpo di verga e manifestata ancora nel prosieguo con l'immediato, perentorio ordine rivolto all'uomo: «"E adesso lavoreremo" disse con aria grave, da superiore a inferiore» (STEFANO CARRAI, *Saba*, cit., p. 266).

5.3. Episodio III: La prima rasatura e il ritorno al ventre

Il percorso del *bildungsroman* di Ernesto continuerà nel terzo episodio attraverso due esperienze con un profondo significato simbolico, le quali, benché la prima produca la seconda, si trovano in due estremi della psicologia e dell'avventura vitale del protagonista. L'*alter ego* dell'autore dovrà iniziare questa nuova vicenda con la sua prima rasatura, la quale avrà un forte carattere traumatico, poiché segnerà, a livello sociale e mentale, la fine della sua infanzia. Questa distruzione del mondo fanciullesco verrà portata a termine (inconsiamente) dal barbiere Bernardo, che, pur essendo un personaggio secondario, assume forti valenze paterne. Ciò si giustifica grazie al fatto che a Trieste correvano voci che il barbiere fosse il padre naturale di Ernesto. Questo retroscena – infondato – era stato raccontato al protagonista dal cugino corruttore⁶³. Bernardo sembra presentarsi così parallelamente alla balia, nel suo caso come l'unica entità paterna positiva avuta da Ernesto durante l'infanzia⁶⁴.

La visita dal supposto padre, prima di arrivare al climax della rasatura, ci mostrerà due traumi profondi del ragazzo: la poesia e la musica. Infatti, Ernesto, che già legge «qualche libro scritto in versi» viene chiamato dal barbiere, in modo ironico, «poeta». Però, questa prima ferita (intesa come il desiderio di essere quello che non si può) sarà superata dal trauma dell'incapacità di suonare con virtuosismo il violino.

El me gà dito anca che ti sè poeta. Sè vero?»

Il ragazzo arrossì. «Mio zio – rispose – el sè mato. El me gaverà visto leger qualche libro scritto in versi; e allora el conta in giro che son poeta».

«El violin però ti lo soni sempre» disse Bernardo, toccando un'altra piaga di Ernesto. «Mi te sento de qua. E allora ghe digo subito a Giacomini (il lavorante): Ecco el nostro Ernesto che studia el violin (*Ernesto*, p. 44).

Il narratore svolgerà successivamente una lunga digressione sulla dolorosa passione del ragazzo per il suo strumento, la quale era iniziata per attivo desiderio di Ernesto di diventare simile ai grandi concertisti del momento. Però, il suo tardo inizio aveva reso difficile acquisire virtuosismo, causando indifferenza da parte della madre e beffe crudeli da parte dello zio. In questo modo, il violino appare come una ferita latente dell'infanzia

⁶³ La figura anonima del cugino è responsabile di iniziare Ernesto nella conoscenza del mondo del sesso. Essa sembra avere un valore simbolico, poiché i suoi insegnamenti, anche se inevitabili nella vita dell'adolescente, come il sapere «come si fanno e come nascono i bambini» (*Ernesto*, p. 42) o la tecnica della masturbazione (*Ernesto*, p. 70), vengono definiti come crimini. Saba sembra presentare così la crescita e l'abbandono del mondo infantile come una corruzione imposta dagli altri.

⁶⁴ Si veda: «Bernardo [...] lo conosceva e serviva fin da piccolo; era stato il primo, dopo la sua balia, a tagliargli i capelli, e sperava di essere lui a fargli la prima barba» (*Ernesto*, p. 43).

che provoca una sofferenza «più pungente di uno schiaffo⁶⁵». La centralità della dimensione musicale in Saba-Ernesto può essere dimostrata attraverso la poesia *Violino* (*Ultime cose*, 1935-1943), poiché essa, messa a confronto con la vicenda dell'adolescente, segna alla perfezione l'indissolubilità tra le tensioni di Ernesto e quelle di Saba. Infatti, il tema del violino rimarrà nell'immaginario dell'autore come la tragica dimostrazione dell'impossibilità di raggiungere quella soddisfazione narcisistica offerta dall'ammirazione altrui del proprio talento.

Avuto
di variopinti francobolli in cambio
e muto
da tanto, così dolci argentei suoni
dal tuo legno cavavo io questa notte,

mio violino, sostegno
della difficile età, di lei nato
miraggio, a oscure inquietudini porto,
che il mio dono non eri.

A te nei sogni
rivivo, a quando a quando, di una notte.⁶⁶

La presentazione di questo dolore fanciullesco funzionerà come antecedente a un nuovo trauma, questa volta non dell'infanzia, ma sanzionatore della sua fine. Dopo il taglio regolare di capelli, il barbiere trova sulle guance di Ernesto una peluria che raserà velocemente.

«El speti un momento – gli disse; – sento qua un poco de barba. Se el gà un fià de pazienza, ghe la cavo in un momento».

A Ernesto mancò il coraggio di ribellarsi. In realtà, non si trattava ancora di una vera e propria barba, ma solo di una lieve peluria, quale avrebbe potuto benissimo rimanere sulle guance, fino a quel momento intonse, del ragazzo. Il suo movimento istintivo sarebbe stato di alzarsi e scappare; ma, timidezza a parte, avrebbe dovuto dare delle spiegazioni; e, o non le trovava, o non poteva esibirle. Gli passò per la mente – un attimo – l'uomo; lo vide, lontano, come se piangesse. Intanto Bernardo, che ignorava i conflitti del suo paziente, gli aveva già insaponate le guance e passato sopra, appena appena, il ferro. Era, oltre a tutto, il suo mestiere: se non ci fossero state barbe, Bernardo le avrebbe inventate.

Ernesto finalmente fu lasciato libero, e si alzò. Nessuno si accorse che aveva le lacrime agli occhi (*Ernesto*, pp. 46-47).

Il *topos* del taglio di capelli e della prima rasatura assume una funzione chiave nella struttura simbolica del romanzo come sigillo dell'inizio di una vita adulta che verrà fortemente rifiutata. A livello freudiano l'atto della rasatura ha la stessa funzione della

⁶⁵ Si veda *Ernesto*, pp. 44-45.

⁶⁶ UMBERTO SABA, *Il canzoniere*, cit., p. 446.

circoncisione⁶⁷, ossia un valore performativo di identificazione dell'individuo con un nuovo stato vitale. Perciò, Ernesto, essendo consapevole adesso della fine della sua infanzia, piangerà come un bambino e si lamenterà del barbiere davanti a sua madre. Inoltre, la faticosa visita segnerà anche la fine della sessualità iniziatica del ragazzo, ricordata dall'immagine mentale del facchino che «Gli passò per la mente [...] lontano, come se piangesse» (*Ernesto*, p. 46).

Dopo questa transizione imprevista verso il mondo adulto e la maturità, il nostro personaggio tenterà di compiere il seguente passo verso la sessualità stabilita come funzionale, ovvero la doverosa esperienza di frequentare le prostitute. Il successivo evento dell'incontro eterosessuale diventerà così un prodotto logico del rituale della rasatura-circoncisione, assumendo che tale cerimonia abbia evidenziato il carattere adulto di Ernesto. Niente di più lontano, come vedremo, poiché la sessualità del protagonista non sarà ancora né funzionale né psicologicamente sana, bensì mirerà a portare a termine un disperato viaggio fisico regressivo verso lo stato prenatale. La vicenda del barbiere apparirà così come l'inizio di un grande rifiuto di crescere e di ammettere la fine della vita infantile.

La nuova iniziazione di Ernesto avverrà con Tanda, un'umile prostituta di origine slovena che, attraverso una progressiva assimilazione della sua figura con quella della balia, diventerà una seconda madre *funzionale* per Ernesto. Il loro rapporto culminerà in una fusione corporale che porterà il protagonista al punto di massima connessione con la mancata dimensione materna.

Entrò in una stanzetta, di cui lo colpì l'odore. Era un odore di biancheria nuova, appena tagliata; lo stesso che gli piaceva tanto nella casa della sua balia. Questa, che aveva il marito ammalato, e doveva guadagnare la vita per lui e per lei, cuciva a macchina tutti i pomeriggi capi di biancheria diversi, che la mattina vendeva, o cercava di vendere, in Piazza del Ponterosso [...] Anche la donna di Ernesto cuciva della biancheria; ma lo faceva per sé e per i suoi clienti: ci teneva molto alla pulizia. Forse era anche una buona donna, con repressi istinti materni. Quello strano cliente, che gli era capitato in pieno giorno, e mostrava ancora più giovane della sua età, pareva fatto apposta per tirargli fuori, nel caso li avesse avuti. Un'altra cosa che colpì Ernesto, e gli ricordò di nuovo la casa della balia, fu un lumino che ardeva sotto un'immagine della Madonna, poco lontano dal letto grande (matrimoniale) con le lenzuola fresche di bucato (*Ernesto*, pp. 51-52).

Risulta essenziale per questa argomentazione affermare che la similitudine stabilita tra Tanda e la balia non si trova in modo dominante nel loro fisico od origine, ma

⁶⁷ Si veda MARIO LAVAGETTO, *Conferme da Ernesto*, in *La gallina di Saba*, cit., p. 209.

soprattutto nell'ambiente delle loro case e nell'umiltà del loro modo di vivere. Questo processo di unione delle due figure femminili prende avvio unicamente dagli stimoli sensoriali offerti dall'abitazione di Tanda, simili a quelli della casa della balia del bambino Ernesto-Saba⁶⁸. La figura della prostituta diventa allora un mezzo attraverso il quale la balia acquista uno spazio fisico nella storia di maturazione del nostro protagonista.

Il viaggio sensoriale di Ernesto verso l'origine della felicità infantile si vedrà accompagnato dall'atteggiamento di Tanda, il quale evocherà nel lettore una forte dolcezza materna, manifestata nella soavità del suo linguaggio e nel desiderio di accompagnare il ragazzo nella sua inesperienza. Il culmine delle cure della prostituta arriverà nel climax sessuale e nella cerimonia di pulizia che lo segue. Nel brano successivo vediamo che il rapporto sessuale non viene descritto fisicamente, ma accennato soltanto attraverso il piacere provato da Ernesto.

Ernesto provò un grande piacere, ma che non gli riuscì nuovo. Gli parve di averlo provato già altre volte, di saperlo da sempre, da prima ancora della sua nascita. Si sentiva come un uomo che, dopo un viaggio avventuroso, ritorna nella sua casa, di cui conosce e ritrova tutto: la collocazione dei mobili, i ripostigli; ogni cosa insomma. Quando si alzò, rinfrancato, la donna prese un catino, vi versò dentro prima dell'acqua, poi un liquido che la colorò leggermente di rosa, e lavò la virilità mortificata di Ernesto. Era un rito, ed anche una precauzione «post factum» contro le malattie, che i clienti aggradivano ed esigevano. Ernesto che, ora, non temeva più di sé stesso, chiese informazioni.

«Sè per la pulizia» gli rispose la donna. «Mi no gò certe malatie; se no, te lo gavessi dito. O, almeno, te gavessi regalà un goldon (preservativo). Ma i omini vol cussí e mi, se voio viver, devo contentar tuti. Ma de darte una malatia a ti me sentirio un'assasina»
(*Ernesto*, p. 54).

Tale sensazione di ritorno all'origine viene prodotta dalla fusione corporale della prostituta-balia con l'adolescente e marca il centro simbolico dell'episodio. Essa potrebbe essere definita come un "piacere ombelicale", il quale non proviene affatto da una fonte sessuale, bensì dalla soddisfazione di una tensione psicologica di evidente natura freudiana. Senza dubbio, non troviamo nell'incontro con Tanda alcun riferimento che ci faccia pensare a un'evoluzione sessuale positiva, ma al contrario, a un ritorno assoluto alla natura infantile⁶⁹ che si produce attraverso la dissoluzione dell'individualità di

⁶⁸ STEFANO CARRAI, *Ernesto o il ritorno del rimosso*, cit., p. 141.

⁶⁹ «Si può dire che, per Ernesto, il suo primo rapporto con una donna, più che un "ingresso nella vita adulta", sia un ritorno al passato, alle dolcezze dell'infanzia [...] La conclusione dell'episodio – con la donna che, per motivi igienici, lava Ernesto con acqua leggermente colorata dal rosa di un disinfettante – sembra rafforzare questa immagine di ritorno alle cure e alle premure della balia. Ernesto confuso, imbarazzato, stordito, le darà tutti i soldi che ha in tasca nel goffo tentativo di pagare qualcosa che non ha prezzo»

Ernesto nel corpo della donna. Siamo davanti infatti a un desiderato ritorno al ventre che richiama, attraverso la penetrazione, il piacere originario dell'unione ombelicale con la madre.

Per concludere, l'assimilazione di Tanda come la "nutrice-seconda madre" e l'esperienza del *grande piacere* si presentano come un rovesciamento del rituale di maturazione che aveva avuto luogo tramite la rasatura e come un confronto diretto con la madre biologica. Così, le mancanze materne di Ernesto non vengono corrette da un desiderio incestuoso, ma egli trova l'amore necessario di una figura materna senza passare attraverso una riunificazione con sua madre, la quale, nel suo carattere defettivo non potrà mai né amare né essere amata da suo figlio⁷⁰. Il nostro personaggio, schieratosi contro l'obbligato passaggio verso il mondo adulto, non diventerà uomo dopo la prima rasatura, ma si rifugerà dal presente attraverso un ritorno a uno stato più che infantile, decisamente fetale.

(FRANCESCO M. CATALUCCIO, *L'eterno ritorno all'infanzia: Ernesto*, in ARNALDO COLASANTI (a cura di), *Nuova critica letteraria nell'Italia contemporanea*, Rimini, Guaraldi, 1996, p. 172).

⁷⁰ CLAUDIO GARGANO, *Ernesto e gli altri*, cit., p. 36.

5.4. Episodio IV: Il confronto tra meraviglia e realtà

Nell'episodio più lungo dell'opera l'azione gira intorno all'autolicensing di Ernesto e alla sua posteriore confessione alla madre della vicenda sessuale con l'uomo, motivo ultimo dell'abbandono del posto di lavoro. Tale confessione diventerà un punto centrale della riflessione psicologica e simbolica del romanzo, poiché, oltre a continuare le valenze regressive viste negli episodi precedenti, sarà unita alla lezione meravigliosa appresa da Ernesto grazie alla lettura de *Le mille e una notte*. Inoltre, durante l'episodio appaiono chiamati in causa altri testi letterari che rafforzano la comprensione dei sentimenti provati dal protagonista, tra i quali sveltano il *Mefistofele* di Arrigo Boito e *Cuore* di Edmondo de Amicis⁷¹.

I motivi che porteranno a Ernesto ad abbandonare il posto nel magazzino saranno due. Da una parte l'impossibilità di continuare il rapporto con il bracciante e dall'altra il confronto con il *concorrente*⁷², ovvero un ragazzo recentemente assunto nella ditta. L'odio verso questo ragazzo slavo, di nome Stefano, non proverrà da odi razziali (come il narratore fortemente evidenzia⁷³) ma sembra invece provenire da una gelosia infantile, simile a quella provata dai primogeniti dopo la nascita di un nuovo bambino. Senza dubbio l'arrivo di questo ragazzo minore segna la ormai inevitabile crescita di Ernesto, il cui posto nel magazzino dovrà adesso essere condiviso con un altro apprendista.

Il nostro personaggio, dopo il confronto con il nuovo assunto e la decisione finale di liberarsi dell'uomo⁷⁴, scriverà una lettera offensiva al signor Wilder, il quale, pieno di furia, lo licenzierà rimproverandolo acutamente. Nell'apparizione finale di questa figura troviamo un tentativo del narratore-autore di raggiungere le figure perse del suo passato

⁷¹ Umberto Saba usa in *Ernesto* diversi testi letterari e storici per costruire la vicenda emozionale e psicologica del suo personaggio. Oltre a quelli presenti in questo episodio dobbiamo accennare all'*Iliade* di Vincenzo Monti, alla già menzionata *Alla nutrice* di D'Annunzio o al giornale triestino «Il Lavoratore».

⁷² *Ernesto*, p. 59.

⁷³ Si veda: «Che ragazzo!» pensò, e non per quell'origine, Ernesto; che era un buon italiano, ma non oltre: era – come si direbbe oggi – un patriotta e non un nazionalista. Per di più era anche socialista; e, forse per l'influenza della sua «seconda madre», non nutriva, come i concittadini del suo cetto (suo cugino per esempio) odio alcuno contro gli slavi. Il ragazzo gli era antipatico per altre ragioni» (*Ernesto*, p. 61). L'odio razzista del *cugino corruttore* appare come il primo insegnamento che Ernesto rifiuta della sua figura di maestro. Umberto Saba definisce così la sua prospettiva vitale della concezione nazionale italiana, lontana dall'ideale razziale stabilitosi nei primi decenni del Novecento.

⁷⁴ «Ernesto mantenne, come usava, la promessa; e l'uomo che s'era, per l'occasione, tolto il fazzoletto, scoprendo la capigliatura nera da zingaro, riuscì perfino a sfiorargli una guancia con un bacio. Ma il ragazzo capì che, per liberarsi di lui, gli rimaneva una sola via aperta: licenziarsi o, meglio ancora, farsi licenziare dal signor Wilder» (*Ernesto*, p. 70).

attraverso una riconciliazione con la loro vita. Nel suo caso, il futuro tragico del *paron*, il quale dovrà morire nei campi di concentramento creati dalla «tanto amata *Cermania*»⁷⁵, appare come una dolorosa immagine capace di risignificare il valore del passato. Il ritorno all'infanzia meravigliosa di Saba lascia così spazio al dolore del presente, il quale è in grado di rendere i ricordi infantili traumatici, poiché contaminati dalla conoscenza di tutta l'esistenza dei loro protagonisti. Questa necessaria unione con le figure del passato si ripete con Stefano, che, trattato da Ernesto come nemico, dovrà in futuro vivere la catastrofe della prima guerra mondiale⁷⁶, proprio come Saba.

Dopo la decisione liberatoria, Ernesto dovrà affrontare la madre, che farà di tutto per farlo riassumere dal signor Wilder. Il ragazzo dovrà allora confessarle la vera ragione della sua scelta, ovvero metter fine al rapporto con il facchino. Così si arriverà al punto di massima tensione dell'opera, il quale si divide in due confessioni, una sul rapporto omosessuale e un'altra sulla frequentazione delle prostitute. Questa grande tensione comincia con la confessione del rapporto omosessuale, dalla quale la madre Celestina può soltanto estrarre il lato materiale⁷⁷, senza percepire i suoi valori psicologici. Esso verrà definito da Ernesto come un atto desiderato, il che porta il protagonista ad affermare per la prima volta, che, almeno a livello sociale, non è più un ragazzo⁷⁸. In questo modo, egli presenta decisamente la sua attiva volontà in entrambe le esperienze sessuali e segna una prima accettazione di una dolorosa fine dell'infanzia che si manifesta contro la cecità della progenitrice.

Comunque, prima di arrivare al momento epifanico del perdono, la vicenda di Ernesto con sua madre si svolge in un processo di avvicinamento materno-filiale che dovrà finire in un'altra regressione infantile del protagonista. Questa regressione, anche se sembra essere negata dalla dichiarazione appena vista, raggiungerà il suo punto massimo nella conversazione finale tra i personaggi, nella quale sorgerà la mancanza

⁷⁵ Si veda *Ernesto*, p. 64.

⁷⁶ «[Stefano] pensò, per un momento, di corrergli dietro e di stringergli, per comunanza d'età, la mano. Ma poi pensò invece al signor Wilder – tanto più potente del povero ragazzo scacciato –; pensò all'impressione che il suo gesto avrebbe potuto fare, se scorto, al principale; e, mancandogli il coraggio di compiere quella buona azione, vi rinunciò, e rimase, fino a quel fatale agosto del 1914, fermo a quel posto» (*Ernesto*, pp. 76-77).

⁷⁷ «La signora Celestina non vedeva che il lato materiale del fatto, che gli sembrava, più che altro, incomprensibile. Le sfuggiva del tutto il suo significato – la sua determinante – psicologica» (*Ernesto*, p. 93).

⁷⁸ «Non sono più per bene, e non sono più un ragazzo – disse, suo malgrado, Ernesto – o almeno non lo sono più per la Legge. E, se io non avessi voluto...» (*Ibidem*).

dell'*assassino*, ovvero il padre. Questa figura traumatica sarà ricordata dal ragazzo dopo aver presentato alla madre la confessione sull'esperienza con Tanda (pronunciata in un evidente senso riconciliatorio).

La vicenda di Ernesto potrebbe finire dopo quest'ultima confessione, poiché sigilla in modo esemplare l'esperienza del nostro protagonista. Tuttavia, una lettura superficiale dell'episodio potrebbe presentare il perdono e il pentimento di Ernesto come un'evoluzione positiva della sessualità e della mentalità del ragazzo, ma siamo davanti a qualcosa di diverso. Per la nostra interpretazione sarà necessario appunto mettere a fuoco la lettura da parte di Ernesto delle novelle de *Le mille e una notte*, realizzata durante un'estate all'età di tredici anni. Tra esse, il narratore accenna alla storia di un ragazzo fantastico, di grande bellezza, a cui Ernesto avrebbe voluto, anche se soltanto fosse per cinque minuti, somigliare.

Bisogna sapere che, quando Ernesto aveva tredici anni e sospirava il gilè, aveva passato la più deliziosa estate della sua vita a leggere, sdraiato a pancia in giù sul letto di ottone, nell'unica stanza della casa che avesse il tetto spiovente, *Le Mille e una Notte* [...] Soprattutto gli era piaciuta la storia di un ragazzo (adesso non ne ricordava già più il nome) che ritrova suo padre mai, a sua memoria, conosciuto, in una città straniera, per le vie della quale usciva a spasso, accompagnato da uno schiavo. Il padre che, dopo molte avventure, faceva adesso il pasticcere (a Bagdad, a Bassora?) non riconobbe nemmeno lui il figlio, che aveva lasciato piccolo bambino; ma, attratto dalla voce del sangue, o dalla straordinaria bellezza del fanciullo, lo invitava nella sua bottega, a prendere, gratuitamente, un gelato; assicurandolo che nessun altro pasticcere ne confezionava di uguali e di più squisiti. Il fanciullo aveva la proibizione più assoluta di mangiare fuori di casa, o di parlare a chicchessia; e lo schiavo non voleva, a nessun costo, accettare l'invito. Ma le insistenze del pasticcere prima e del fanciullo poi, finirono con l'aver in lui partita vinta sulla paura del castigo, che inevitabilmente l'attendeva se l'infrazione si fosse scoperta. Il sorbetto era infatti così squisito che il fanciullo ne accettò un secondo. Poi – malgrado le recriminazioni dello schiavo che, per aver ceduto una volta, era ormai in sua balia – volle ritornarvi ogni giorno: anzi, non voleva altre mete alla sua passeggiata. Poi tutto – si capisce – si scopre (il fanciullo aveva mangiati una sera tanti gelati che non gli restava più posto per la cena, e dovette confessare ogni cosa a sua madre); lo schiavo viene frustato a sangue, e i genitori del fanciullo, sempre innamorati l'uno dell'altro, si ritrovano per virtù di quei sorbetti e ricongiungono. Ernesto era rimasto colpito da un'esclamazione del fanciullo che doveva avere, nella favola, circa la sua età di allora. Come il pasticcere, sempre più affascinato dalla bellezza dell'ospite, vuol passare dalle parole alle carezze, il fanciullo gli intima, ritraendosi: «Restate tranquillo al vostro posto. Accontentatevi di guardarmi e di servirmi». (Ernesto avrebbe dato qualunque cosa al mondo per essere, anche solo per cinque minuti, quel fanciullo) (*Ernesto*, pp. 67-68).

La sua è la storia di una bellezza, di un potere e di una sorte soltanto possibili nel mondo della meraviglia e che suscita un'ammirazione da parte del protagonista capace di svegliare forti desideri narcisistici. Infatti, quel fanciullo che aveva «circa la sua età di

allora» diventa una figura totem-feticcio per Ernesto, ovvero, una proiezione narcisistica delle aspirazioni meravigliose del protagonista. Tale immagine (quasi un secondo io) sarebbe un'estensione dei totem-feticci animali (il merlo e la gallina) su cui il ragazzo proiettava i suoi desideri infantili⁷⁹. Senza dubbio, la figura del fanciullo orientale preannuncia la figura di Ilio, il quale sarà un totem-feticcio ormai in forma umana che Ernesto vorrà raggiungere – poiché manifesta tutto ciò che desidera essere – e che, nell'impossibilità di assomigliargli, dovrà possedere. Nella costruzione del romanzo queste figure nate dalla tensione narcisistica del protagonista non sono altro che una trasposizione in letteratura del già analizzato latente narcisismo del poeta triestino. Infatti, lo stesso personaggio Ernesto sarebbe l'ultima *gallina*-totem dell'autore, ovvero l'ultimo simbolo del forte desiderio di rifugio nel mondo sublime dell'infanzia⁸⁰.

D'altra parte, un'analisi delle sequenze della storia del ragazzo anonimo de *Le mille e una notte* e il confronto con la vicenda di Ernesto ci permetterà di affermare che esse sono presentate come parallele, ma con conclusioni diverse⁸¹. Anche quella del meraviglioso ragazzo orientale comincia con l'incontro proibito con un estraneo, il che suppone la trasgressione dei divieti materni, ed esplose con l'obbligata confessione, la quale produce (dopo il castigo allo schiavo) il perdono e il recupero inaspettato del padre mancato. Ernesto, avendo compiuto nella sua avventura vitale dei passi simili, tenterà di raggiungere quel lieto fine ammirato nella storia orientale, ma ciò si rivelerà decisamente impossibile.

«Mamma [...] posso farti una domanda?» (Ernesto aveva la mania delle domande; ed anche quella di chiedere, prima di farle, il permesso. Erano i suoi famosi: «Posso?»)

«Che domanda?»

«Se vuoi, mammina, puoi anche non rispondermi... Posso?»

«Parla» disse, inquieta, la signora Celestina.

«Mio padre – chiese timidamente Ernesto – era proprio tanto cattivo?»

«Non parlarmi di lui – rispose, come toccata nel vivo d'una ferita, sua madre. – Un assassino; ecco quello che era, quello che è stato per me. Ti basti, figlio mio, saper questo»

(*Ernesto*, p. 97).

⁷⁹ Essi appaiono brevissimamente durante il secondo episodio come due simboli dell'infanzia del protagonista.

⁸⁰ «Alla luce di quanto mostrato, si può comprendere dunque come Saba metta in scena nel suo romanzo una serie di proiezioni narcisistiche, in base alle quali se Pimpo è il merlo-feticcio di Ernesto, in cui si identifica e si accudisce, allo stesso tempo Ernesto [...] diventa il merlo-feticcio di Saba-narratore, suo anziano alter ego. Ernesto è in questo senso l'ultima *gallina* di Saba, l'ultimo narcisistico tentativo da parte dell'autore di sostare nel "mondo meraviglioso" dell'infanzia» (MAURIZIO E. LA ROSSA, *Ernesto e gli animali. Note sul romanzo di Umberto Saba* in «Ticontre. Teoria testo traduzione», n. 6, 2016, p. 340).

⁸¹ MARINA PAINO, *La tentazione della leggerezza*, cit., p. 302.

Come vediamo nel brano precedente, l'atto che conferma l'indissolubilità della mancanza paterna è l'ultima domanda effettuata da Ernesto a sua madre. Essa appare al lettore di una straordinaria innocenza, poiché desidera provocare il lieto fine visto nel mondo meraviglioso della letteratura. Però, nella realtà di Ernesto e della signora Celestina un ritrovamento seguito da una riconciliazione tra madre e padre è impossibile, il che viene sigillato dal modo in cui la madre chiama suo marito: «Un assassino; ecco quello che era, quello che è stato per me», riprendendo quanto detto dall'io lirico del *Canzoniere* nel sonetto II di *Autobiografia*, già citato in precedenza. La turpitudine del padre per l'abbandono commesso si contrappone dolorosamente alla tensione che rimane sia in Ernesto che nell'autore, quella di mantenere nell'immaginario la speranza di riconciliarsi con il genitore sconosciuto.

Per concludere è necessario sapere che nell'immaginario sabiano le narrazioni antiche come quelle de *Le mille e una notte* appartengono alla dimensione del sogno dell'umanità e all'infanzia originaria dell'uomo. Il fatto che Ernesto porti a termine un l'ultimo confronto con la realtà attraverso la lezione meravigliosa dell'antica raccolta conferma il suo carattere infantile, poiché crede materializzabili gli atti di sogno della letteratura. Se uniamo questa prospettiva con la convinzione sabiana sull'infantilismo inerente al poeta⁸² non è azzardato considerare il carattere immaturo e innocente di Ernesto come una caratteristica necessaria per la futura attività poetica, la quale deve ancora intravedersi parzialmente nel seguente e ultimo episodio. Così, la poesia sarebbe per Saba un prodotto del carattere infantile inerente a tutta all'umanità⁸³ e un risultato del narcisismo necessario per il poeta-nevrotico⁸⁴. In questo modo, il nostro protagonista,

⁸² Si veda la *Scorciatoia* 14: «PER FARE, come per comprendere, l'arte, una cosa è, prima di ogni altra, necessaria: avere conservata in noi la nostra infanzia; che tutto il processo alla vita tende, d'altra parte, a distruggere. Il poeta è un bambino che si meraviglia delle cose che accadono a lui stesso, diventato adulto. *Ma fino a che punto adulto?* Tocchiamo qui una delle differenze che corrono fra la piccola e la grande poesia. Solo là dove il bambino e l'uomo coesistono, in forme il più possibile estreme, nella stessa persona, nasce – molte altre circostanze aiutando – il miracolo: nasce Dante. Dante è un piccolo bambino, continuamente stupito di quello che avviene a un uomo grandissimo; sono veramente «due in uno» (UMBERTO SABA, *Scorciatoie e raccontini*, in *Tutte le prose*, a cura di Arrigo Stara, Milano, Mondadori, 2001, p. 13).

⁸³ Si veda ETÀ DELL'UOMO (*Scorciatoia* 8): «CHE ETÀ HA OGGI L'UOMO? È vecchio, giovane, di mezza età? A me sembra, a giudicare dalle sue credenze, illusioni, reazioni, stati d'animo, dai quali appena – e con quale fatica! – si sta liberando, che la sua età sia fra i cinque e i sei anni: esca cioè appena dalla prima infanzia. Non si è nutrito, non si nutre oggi ancora, di racconti di balie?» (Ivi, p. 10).

⁸⁴ «Aggiungiamo anzi che poesia e psicanalisi sono fra di loro quasi incompatibili. Una persona che, attraverso un'esperienza psicanalitica condotta fino in fondo e completamente riuscita, avesse superati in se stessa tutti i propri «complessi» e, con quelli, la propria infanzia, non scriverebbe più, nemmeno se avesse sortito dalla natura il genio poetico di Dante; tanto più se ne allontanerebbe quanto più l'inconscio che l'alimenta fosse diventato in lei conscio [...] Perché questo? Perché la poesia, come tutte le arti, è

tramite l'ultima regressione all'impossibile felicità infantile, segna il suo ormai deciso destino come futuro poeta.

impensabile senza che ci sia, in chi la esercita, una forte, un'eccessivamente forte carica di narcisismo [...] Un estremo di narcisismo ed una, anche relativa, salute psichica non possono coesistere» (UMBERTO SABA, *Poesia, filosofia e psicoanalisi*, in IDEM, *Lettere sulla psicoanalisi*, cit., p. 59).

5.5. Episodio V: Il fanciullo dio

Il nostro personaggio, dopo aver ottenuto dalla madre i due fiorini necessari per pagare il tanto atteso concerto del violinista Ondriček, frequenta la Filarmonica di Trieste, punto centrale della vita sociale e culturale italiana della città austroungarica. Sarà in questo concerto dove Ernesto, proprio secondo le parole dell'autore in *Quasi una conclusione*, avrà la meravigliosa visione di Ilio, un ragazzo di straordinaria bellezza che conterrà in sé il culmine simbolico del romanzo. Il loro incontro, definito come «fatale» (probabilmente inteso anche come voluto dal destino⁸⁵), dovrà essere all'origine del sorgere della «vocazione» di Ernesto. Lo scopo centrale di quest'analisi sarà individuare le complesse valenze della figura di Ilio – «il fanciullo dio» –, le quali si incorniciano nel tessuto di immagini e simboli visti finora. Inoltre, essa ci permetterà di definire l'interpretazione sabiana del concetto di amore, poiché chiuderà con grande saggezza la struttura di totem-feticci abbracciati dal protagonista.

In piedi, vicino ad uno dei grandi specchi incorniciati d'oro che ornavano le pareti della Filarmonica, stava, con le braccia conserte, un ragazzo, anzi un fanciullo. Era solo. Portava ancora – sebbene avesse di poco superata l'età – i calzoncini corti; e i capelli biondi gli scendevano (anche questo allora usava, specialmente negli artisti e pretesi artisti) fino quasi alle spalle. [...] Il fanciullo guardava fisso davanti a sé, e pareva immerso in un pensiero, non si poteva sapere quale, ma che certo escludeva tutti i presenti, Ernesto compreso. Doveva essere però un pensiero lieto: il fanciullo sorrideva – come si dice – agli angeli. Era davvero bellissimo. Era – Ernesto non ne dubitò un attimo – uno studente di violino, un futuro concertista che avrebbe, a suo tempo, eclissati tutti gli altri (*Ernesto*, p. 103).

La prima immagine del ragazzo offerta dal narratore si presenta al lettore come una vera apparizione di carattere supremo, la quale diventa, ad un primo approccio, irraggiungibile per Ernesto. Una tale bellezza richiama senza dubbio un ideale apollineo, la cui descrizione appare idealizzata, vicina a quella di una scultura. Tuttavia, nonostante la superiorità della bellezza di Ilio, essa non è il centro del suo carattere meraviglioso o divino. La ragione ultima dell'innamoramento di Ernesto si trova nel fatto che il fanciullo appare fortemente come una proiezione sublimata e narcisistica di ciò che il protagonista vorrebbe essere, il che lo fa diventare un altro totem-feticcio, e più concretamente, una continuazione, come afferma il narratore, del fanciullo orientale che aveva ipnotizzato Ernesto in un'estate dell'infanzia⁸⁶.

⁸⁵ Si veda l'interessante proposta sul rapporto tra il destino ed Ernesto in BARTOLO CALDERONE, *Della visione e dell'enigma. Umberto Saba da Petrarca all'Europa*, Roma, Bonanno, 2011, pp. 167-168.

⁸⁶ Si veda: «Non s'accorse che l'aveva già conosciuto, ed invidiato forte, quattro anni prima, disteso sul letto di ottone, in un'altra più felice, meno movimentata estate... Quello strano, quel meraviglioso fanciullo era – comunque si chiamasse allora e a Trieste – il figlio del pasticciere di Bagdad (o di Bassora), quello

Questo processo d'innamoramento narcisistico (essenziale per Saba⁸⁷), nasce dall'invidia che procede «dal desiderio, altrettanto appassionato quanto disperato, di assomigliare al proprio oggetto» (*Ernesto*, p. 104). In questo modo, non a caso uno dei primi dati che Ernesto assume dalla visione del ragazzo è che egli deve avere un grande talento come violinista. Tuttavia, tale immagine non è legata alla realtà, bensì al desiderio dell'*alter ego* sabiano di avvicinarsi al sogno-trauma di diventare oggetto di amore e ammirazione artistica tramite il virtuosismo musicale.

Mai più – si rimproverava Ernesto – quel fanciullo si sarebbe trovato nella necessità di confessare a sua madre quello che ho dovuto confessarle io, oggi. Basta guardarlo per capire che mai si è abbandonato a fare quelle cose, né con donne, né con uomini. (Se fosse stato uno dei suoi amici, Ernesto avrebbe saputo che, trovandosi inosservato in campagna, le aveva fatte – come gli antichi pastori – perfino con una capretta e, per di più, se n'era vantato) (*Ernesto*, p. 105).

Tra tutti i fatti che ci comunica il narratore su Ilio (contraddicendo quanto pensato da Ernesto) ci sorprende che Ilio, lontano dalla purezza fanciullesca, «le aveva fatte – come gli antichi pastori – perfino con una capretta». Così la figura del «fanciullo dio» di bellezza apollinea condivide pure una dimensione totalmente dionisiaca che si unisce, forse, all'interpretazione freudiana sulla pulsione sessuale nel mondo antico⁸⁸. La figura di Ilio – similmente «agli antichi pastori» – si rifà allora a una natura originaria, a un potere che proviene dal mondo dell'Antichità e che si sovrappone a duemila anni di civiltà ebraica⁸⁹. Il fanciullo contiene dunque il carattere meraviglioso del ragazzo orientale de *Le mille e una notte* insieme a una natura che combina le due grandi dimensioni dell'arte⁹⁰ stabilite da Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Infatti,

che aggradiva, sí, l'offerta di uno, anche due, sorbetti; ma, rifiutando le carezze dell'offerente, gli intimava, allontanandolo col gesto: «Restate tranquillo al vostro posto. Accontentatevi di guardarmi e di servirmi» (*Ernesto*, p. 107)

⁸⁷ «L'amore – che per la prima volta è descritto in questo libro nella sua essenza più nascosta – viene visto da Saba come una grande illusione sulla natura dell'Altro, provocata sì da alcuni “spunti” che ci vengono dalla sua persona, ma, soprattutto, da un'attitudine che abbiamo a leggere quegli “spunti” in chiave nostra, secondo le nostre necessità. Amore come invidia di qualcosa che non si è, e, quindi, come proiezione sull'altro di ciò che vorremmo essere. Ma l'altro, nella realtà, è ben diverso, quindi: ci innamoriamo (e qui sta il narcisismo) delle nostre proiezioni. In questo, per Saba, consiste l'essenza dell'innamorarsi, di Ernesto, (e poco importa, se le “mete” siano persone o animali)» (FRANCESCO M. CATALUCCIO, *L'eterno ritorno all'infanzia*, cit., pp. 175-176).

⁸⁸ «La máxima diferencia entre la vida erótica del mundo antiguo y la nuestra está, quizá, en que para los antiguos lo importante era la pulsión misma y no, como para nosotros, el objeto. Glorificaban la pulsión y creían que ennoblecían al objeto, por deleznable que fuese. En cambio, nosotros despreciamos la actividad sexual en sí y la disculpamos por los méritos del objeto» (SIGMUND FREUD, *Los textos fundamentales del psicoanálisis*, cit., p. 364).

⁸⁹ «Questa primitiva sapienza è incarnata nella figura di Ilio, è la verità più profonda che egli nasconde, alternativa senz'altro a ogni tipo di mollezza femminile, e dunque lontana anche da Ernesto che vorrebbe e non può essere come lui» (ALESSANDRO CINQUEGRANI, *Solitudine di Umberto Saba*, cit., p. 132).

⁹⁰ «Ilio, insomma, rappresenta esattamente quell'unione contrastiva tra apollineo e dionisiaco, che si manifesta secondo la bella apparenza del primo e nasconde una più riposta scaturigine animale» (Ivi, p. 133).

assimilando la lezione nietzschiana, Saba crea una figura che, pur essendo contenuta in una forma apollinea (allo stile della bellezza totale del Tadzio di Thomas Mann), manifesta una pulsione primitiva musico-sessuale che esplode in una dimensione che deve inevitabilmente contaminare Ernesto e portarlo, con il consenso di Eros, alla futura scoperta della poesia.

Per giustificare la natura di proiezione narcisistica del «fanciullo dio» dobbiamo ancora una volta consultare *Il canzoniere*. A tale scopo sarà di grande utilità mettere a confronto le poesie *Infanzia (Il piccolo Berto, 1929-1931)* e il sonetto sesto di *Autobiografia* (1924).

INFANZIA

Emilio ha ricevuto da sua madre
un caro dono.
Ed io, per un ricordo, gli perdono
la sua felicità.

La gabbia è appesa al muro; entro le sta
il caro dono. Egli ha un amico adesso
che assai gli piace. E quando anch'io per gli anni
ero un fanciullo, tre ne avevo. Sopra
di loro, come madre in lieti affanni,
con il piú tenero affetto imperavo.

Al merlo austero m'identificavo;
uno stornello era il fanciul vivace,
che non ero, che avrei voluto
essere. In pace
parlavo, e a lungo, a una gallina.

A lungo

cosí oggi parlo alla donna che tiene
del villagetto carsico natio,
a lei che il seno mi porse.

E ora addio,
ma non per sempre, amata infanzia. Il fiore
della mia vita a te lo devo; ad essere
io rimasto un fanciullo, uno che reggere
ben sa gli umani pesi, e ha, in piú, il dolore
che di tra i gravi e tetri uomini appena
può far la cosa che non far gli è pena
grande: giocare.⁹¹

⁹¹ UMBERTO SABA, *Il canzoniere*, cit., p. 392.

In *Infanzia* appare la forte dicotomia propria all'io scisso tra quello si è e quello che si desidera essere. Il merlo e la gallina, simboli paradigmatici della proiezione narcisistica che causa l'amore secondo Saba, assumono il ruolo di un secondo io nei confronti del poeta, poiché offrono una condizione e una realtà alternative allo stato vitale dell'io. Senza dubbio, entrambi gli elementi, che appartengono al mondo dell'infanzia, nascono dall'eterna tensione di Saba, ossia il ritorno impossibile alla fanciullezza. Nel caso di Ernesto nell'episodio attuale, i totem animali e letterari (il fanciullo orientale) fanno luogo a Ilio, il che provocherà un desiderio irrefrenabile di raggiungere uno stato superiore attraverso l'amore con la figura idealizzata. In altre parole, se Ernesto aveva visto nel suo merlo e nella sua gallina due simboli della libertà desiderata e se nel fanciullo orientale aveva proiettato i suoi desideri di amore e bellezza, in Ilio la scissione dell'io si materializzerà⁹². Inoltre il fanciullo dovrà occupare il posto dei rapporti sessuali precedenti, se vogliamo, perché afferma una pulsione estetica attiva nel momento in cui il protagonista, non potendo essere Ilio, si accontenterebbe di averlo⁹³.

D'altra parte, nel componimento sesto di *Autobiografia*⁹⁴ appare la figura di un amico che sembra trovarsi in stretto rapporto con la figura di Ilio. Questo amico dell'infanzia, sublimato dall'io lirico attraverso il desiderio di conferirgli «l'alloro di gloria», sembra essere un precedente della figura di straordinaria bellezza e importanza vitale incontrata da Ernesto al concerto. Possiamo affermare dunque che l'amico alluso nel componimento richiama la figura di Ilio, sia nella sua bellezza apollinea sia nella sua natura di idealizzazione narcisistica. Potremmo perfino sostenere che Saba desidera che il fanciullo sia coronato d'alloro così come egli stesso desidera raggiungere lo stato di poeta celebre⁹⁵, parallelamente al desiderio di Ernesto di vedere il trionfo del nuovo amico

⁹² «Ilio [...] non è un fanciullo qualsiasi, ma è quello dei sogni di Ernesto, è esplicitamente e non più segretamente, un luogo, uno stereotipo del proprio immaginario [...] A partire da questa semplice considerazione, il romanzo paleserà in maniera troppo evidente la sua natura simbolica, la sua relazione difficile e non più risolta tra invenzione e realtà» (ALESSANDRO CINQUEGRANI, *Solitudine di Umberto Saba*, cit., p. 125).

⁹³ Si veda: «Si alzò prima della fine; voleva essere certo di vedere ancora una volta, all'uscita, il meraviglioso fanciullo, che, non potendo essere, si sarebbe accontentato di avere» (*Ernesto*, p. 106).

⁹⁴ Presente in Appendice, 8.1.

⁹⁵ «Non si può infatti dubitare che i primi versi del componimento [...] alludano a una relazione di tipo omosessuale: per inciso, è sintomatico che la qualità di tale relazione si riveli a Saba nella – e per la – scrittura, assunta ancora una volta a metafora, a luogo privilegiato della conoscenza di sé, dell'esplorazione dell'inconscio. Ma altrettanto indubbio è che l'amico «bello e lieto come un dio» rappresenti una scelta oggettuale di tipo narcisistico [...] ed è fin troppo evidente che la figura dell'amico è il risultato di un processo di idealizzazione, la proiezione di ciò che Saba è stato (il fanciullo 'beato') e, insieme, di ciò che vorrebbe essere (il poeta celebre e amato)» (FERDINANDO PAPPALARDO, «Come si diventa ciò che si è».

nella musica. Vediamo allora che la costruzione di un secondo io idealizzato nella figura di un totem-feticcio è una costante della rappresentazione dell'infanzia del poeta.

Entrambe le poesie sono un esempio perfetto della crisi letteraria sofferta da Saba nel momento in cui si avvicina alla fine della stesura di *Ernesto*. Attraverso la loro lettura, dopo aver conosciuto la vicenda del nostro protagonista, capiamo subito l'eco di quelle parole di Saba che allertavano della morte de *Il canzoniere*. Infatti, le tensioni dell'io lirico in entrambi i componimenti sembrano, dopo una lettura critica assieme al romanzo, assolutamente parallele e interconnesse alla costruzione del personaggio Ernesto. Perciò, all'interno dell'universo poetico-simbolico di Saba e il suo personaggio, non è sbagliato affermare che se il romanzo fosse stato continuato fino a descrivere lo «scoppio della vocazione», il lettore avrebbe potuto riconoscere nell'io della raccolta un Ernesto che verte le sue necessità narcisistiche sul ricordo meraviglioso degli avvenimenti dell'infanzia. Una confusione tale renderebbe inseparabile autore e personaggio, il che destabilizzerebbe il patto letterario che sostiene una raccolta come *Il canzoniere*, indubbiamente concepita come un percorso autobiografico. In questo modo, è evidente che le ragioni che portarono il poeta a interrompere la redazione del romanzo non furono soltanto di natura fisica e psicologica, ma anche legate al rapporto conflittuale, a livello letterario, tra i diversi mondi delle sue creazioni.

L'episodio quinto del romanzo si interrompe con l'incontro di Ilio ed Ernesto sulle scale di casa del loro maestro di violino, durante il quale il protagonista manifesterà ormai una totale sottomissione al ragazzo, nata da una forte ammirazione. L'esempio perfetto di questa nuova dipendenza di fronte a Eros (forse speculare a quella vissuta dal facchino) è il fatto che Ernesto forza la conversazione per ottenere la possibilità di uscire con il suo nuovo amante, il che gli dà un piacere celestiale. A tale scopo pronuncia la sua «domanda fatale», la quale sarà capace di definire la natura del suo interlocutore. Così, Ilio apparirà, tramite la sua risposta, come simile a Ernesto, poiché desidera solitudine nelle sue passeggiate, abitudine indispensabile per la creazione secondo Saba e pertanto latente in Ernesto.

«Allora fissiamo per domenica» disse in fretta, come per paura che l'altro cambiasse idea, Ernesto. «Ti piace più Barcola o Sant'Andrea?»

L'Autobiografia di Saba in Lo "spettro ideale": saggi su Gozzano, Saba, Montale, Bari, Palomar, 2006, pp. 156-157).

Era la sua domanda fatale. San Bortolo, da quando cambiò nome e diventò Barcola, era la parte «mondana» della Riviera; Sant'Andrea invece era un passeggio solitario, dove non ci andava quasi nessuno. Quando Ernesto voleva farsi un'idea di una persona, sapere se era, o no, adatta a conversare con lui, le faceva inevitabilmente questa domanda. (Non l'aveva fatta all'uomo, perché con lui non voleva uscire a spasso). Se l'interrogato preferiva Barcola, era finito, e finito per sempre; altrimenti poteva, forse, andare. Il praticante dal viso triangolare avrebbe preferito, va da sé, Barcola. Attese con ansia la risposta.

«A me piace di più Sant'Andrea» disse, candidamente, Ilio; che non poteva sopporre nell'altro tanto interesse alla sua scelta. «Barcola – aggiunse – non mi piace affatto. La domenica poi c'è troppa gente» (*Ernesto*, p. 111).

Grazie alle informazioni che ci offre il carteggio di Saba possiamo affermare con sicurezza che il personaggio di Ilio sia ispirato soprattutto alla figura dell'amico Ugo Chiesa, anche se non possiamo escludere una sovrapposizione di altre figure reali⁹⁶. Il documento più importante che ci permette di ottenere dati su tale figura e sulle possibilità di svolgimento del romanzo incompiuto è una lettera di Saba all'amica Nora Baldi del 24 agosto 1953⁹⁷. In essa si specifica che la «vocazione» di Ernesto dovrebbe nascere dopo la morte di Ilio, la cui sparizione dovrebbe mostrargli il dolore di vivere e far nascere allora un'attività poetica diretta a funzionare come mezzo di riparazione e ritorno all'età lieta perduta⁹⁸. Il personaggio a cui Saba deve un monumento⁹⁹, deve apparire agli occhi di Ernesto come un prodigio, un ente superiore che oltre a suscitare una nuova pulsione sessuale, dovrà provocare il primo desiderio estetico del protagonista. L'autobiografismo, anche se depurato in una figura omoerotica sublimata, è così innegabile nella costruzione della figura del fanciullo¹⁰⁰.

⁹⁶ ALESSANDRO CINQUEGRANI, *Solitudine di Umberto Saba*, cit., p. 127.

⁹⁷ Riprodotta parzialmente in UMBERTO SABA, *Ernesto*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 153-154.

⁹⁸ «La morte di Ilio viene messa in relazione con il sorgere della vocazione di Ernesto. Questa “vocazione” pare proprio essere la poesia: risposta alle angosce della vita. La figura di Ilio è legata al tentativo di ricreare le gioie, i momenti sereni dell'infanzia [...] L'ultimo capitoletto incompiuto contiene, quindi, la confessione della scoperta di Ernesto/Saba della poesia come tentativo di ritorno all'infanzia» (FRANCESCO M. CATALUCCIO, *L'eterno ritorno all'infanzia*, cit., p. 177).

⁹⁹ «Non vedo l'ora di arrivare a parlare della sua morte (cosa che, essendo fuori del romanzo, farò di scorcio: come, – circa – per il signor Wilder. Voglio fargli – come si merita – un monumento» (Lettera di Umberto Saba a Nora Baldi del 24 agosto 1953 in UMBERTO SABA, *Ernesto*, 1975, p. 153).

¹⁰⁰ «La disposizione di Ernesto nei confronti di Ilio è perfettamente coerente con quella di Saba nei confronti di Ugo Chiesa, al quale il personaggio è ispirato [...] La storia dell'autore, del suo rapporto con l'amico morto giovanissimo, gli impedisce una visione limpida, una distanza sufficiente, nonostante gli anni passati, per raccontare queste vicende. Così, come il poeta si impone di vederlo come un monumento, Ernesto lo descrive come un prodigo» (ALESSANDRO CINQUEGRANI, *Solitudine di Umberto Saba*, cit., p. 127).

6. Conclusioni

L'analisi che abbiamo presentato del romanzo *Ernesto* ha avuto come punto centrale il tentativo di far luce a chi desidera assimilare con rigore l'intricata struttura simbolica e psicologica del romanzo. A tale scopo, attraverso la spiegazione delle valenze identificate per i diversi personaggi incontrati da Ernesto e l'approfondimento dei conflitti interni del protagonista, siamo stati in grado di evidenziare la grande complessità dell'opera e la sua innegabile indissolubilità con la vita dell'autore. In questo senso, l'applicazione della teoria freudiana a *Ernesto* è risultata essenziale poiché, oltre a essere cardine nella formazione di Saba, appare nell'opera, riprendendo le parole di Mario Lavagetto, come un materiale di costruzione per la vicenda del suo personaggio e per la sua intera evoluzione psicologica e sessuale.

All'interno di questo complesso insieme di valori psicologici, la parte più innovativa del nostro lavoro è stata l'applicazione del concetto totem-feticcio alle sublimazioni narcisistiche di Ernesto (il merlo, la gallina, il fanciullo orientale ed in fine Ilio), le quali mostrano una proiezione dei propri desideri che si trova, secondo Saba, in stretto rapporto con la natura dell'uomo poeta. Inoltre, abbiamo considerato interessante suggerire che la stessa creazione di *Ernesto* può essere concepita come il ritrovamento di Saba di un ultimo totem-feticcio (un'ultima «gallina» se vogliamo) che gli permette un avvicinamento al mondo meraviglioso dell'infanzia perduta. Tale affermazione non è azzardata se ricordiamo le tensioni sabiane che si trovano all'origine della scrittura del romanzo, ovvero la necessità psicopatologica di consolazione e fuga dal presente, oltre al desiderio narcisistico di conferma del proprio talento creativo.

D'altra parte, ci è sembrato di grande importanza stabilire uno schema chiaro del rapporto di continuità simbolica che esiste tra le diverse figure del romanzo, divise in una dimensione paterna e un'altra materna. Difatti, la struttura dei personaggi sembra avere una perfetta struttura di valenze che si contrappongono, poiché presentate in due evidenti assi paralleli, uno come estensione della madre (Madre-Balia-Tanda) e un altro come estensione del padre (Padre-Facchino-Bernardo). Alla fine del romanzo, la figura sublimata di Ilio chiuderebbe queste valenze polarizzate attraverso una compensazione di tutte le mancanze psicologiche del protagonista. La morte poi di questo personaggio

«fatale» avrebbe portato a Ernesto alla necessità di scrivere poesie per calmare «il dolore del mondo».

Comunque sia, resta ancora spazio per futuri lavori e indagini che possano esplorare i manoscritti originali, dipanare il filo dei molteplici riferimenti intertestuali e aprirsi all'imprescindibile carteggio di Umberto Saba. Quest'ultimo risulta attualmente di difficile accesso, poiché manca ancora un'edizione totale delle lettere dell'autore. Essa è al momento in corso e dovrebbe concludersi nel 2024 con una monumentale edizione nei "Meridiani" Mondadori. Per questa tesi, infatti, è stato essenziale accedere a diversi carteggi e materiali epistolari dispersi per analizzarli. Senza di essi, sarebbe stato impossibile individuare la storia della creazione del romanzo o definire la personalità del personaggio Ernesto come manifestazione, secondo la concezione sabiana, di una futura dedicazione poetica.

In ultimo, dobbiamo sottolineare che nel corso dell'elaborazione della tesi, abbiamo messo a frutto lo studio di una cospicua bibliografia critica che abbiamo cercato di aggiornare arrivando a presentare risultati in parte inediti. Per tanto, al carattere puramente compilativo previsto per un lavoro di fine laurea come il presente, abbiamo aggiunto un apporto personale e una innovativa prospettiva critica che in futuro si potrà estendere a future ricerche.

7. Bibliografia

- BARONI, GIORGIO, *Umberto Saba e dintorni. Appunti per una storia della letteratura giuliana*, Milano, Istituto propaganda libraria, 1984.
- BECCARIA, GIAN LUIGI (a cura di), *Letteratura e dialetto*, Bologna, Zanichelli, 1977.
- CALDERONE, BARTOLO, *Della visione e dell'enigma. Umberto Saba da Petrarca all'Europa*, Roma, Bonanno, 2011.
- CAMPS, ASSUMPTA, *Per uno studio della ricezione di Umberto Saba in Spagna: l'Ernesto nella sua prima traduzione spagnola* in «Rivista di letteratura italiana», vol. 26, n. 2-3, 2008, pp. 109-113.
- CANTARELLA, EVA, *Secondo natura. La bisessualità nel mondo antico*, Milano, Feltrinelli, 2016.
- CARRAI, STEFANO, *Saba*, Roma, Salerno Editrice, 2017.
- _____ *Ernesto o il ritorno del rimosso*, in *L'ultimo Umberto Saba: poesie e prose*, a cura di Jacopo Galavotti, Antonio Girardi e Arnaldo Soldani, Firenze, Società editrice fiorentina, 2019, pp. 139-146.
- CATALUCCIO, FRANCESCO M., *L'eterno ritorno all'infanzia: Ernesto*, in ARNALDO COLASANTI (a cura di), *Nuova critica letteraria nell'Italia contemporanea*, Rimini, Guaraldi, 1996, pp. 162-181.
- CINQUEGRANI, ALESSANDRO, *Solitudine di Umberto Saba, da «Ernesto» al «Canzoniere»*, Venezia, Marsilio, 2007.
- D'ANNUNZIO, GABRIELE, *Versi d'amore e di gloria*, vol. 1, Milano, Mondadori, 1993.
- DEBENEDETTI, ANTONIO, *Lo scandalo di essere Umberto Saba* in UMBERTO SABA, *Quante rose a nascondere un abisso: carteggio con la moglie, 1905-1956: album fotografico*, a cura di Raffaella Acetoso, Lecce, Manni, 2004, pp. 5-18.
- DJURIĆ, ŽELJKO, *Umberto Saba e Gabriele d'Annunzio (alcuni aspetti critici e testuali)*, in «Rivista di letteratura italiana», vol. 26, n. 1, 2008, pp. 45-53.
- FAVRETTI, ELVIRA, *Lingua, dialetto e altro nell'«Ernesto»* in *La prosa di Umberto Saba: dai racconti giovanili a «Ernesto»*, Roma, Bonacci Editore, 1984, pp. 79-104.
- FEBBRARO, PAOLO, *La terza dimensione. Saba in prosa* in «Rivista di letteratura italiana», vol. 26, n. 1, 2008, pp. 91-96.
- FERRARI, STEFANO, *Scrittura come riparazione: saggio su letteratura e psicoanalisi*. Roma, Laterza, 1994.

- FRASSICA, PIETRO, *Gli "alleati" di Saba* in «Rivista di letteratura italiana», vol. 26, n. 1, 2008, pp. 55-63.
- FREUD, SIGMUND, *Il poeta e la fantasia* in BODEI, REMO (a cura di), *Letteratura e psicoanalisi*, Bologna, Zanichelli, 1979, pp. 18-26.
- _____ *Los textos fundamentales del psicoanálisis*, a cura di Anna Freud (Versione tradotta in spagnolo da Luis López Ballesteros, Ramón Rey e Gustavo Dessal), Barcelona, Altaya, 1993.
- _____ *El chiste y su relación con lo inconsciente* in *Obras completas*, vol. VIII, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2001.
- GARGANO, CLAUDIO, *Ernesto e gli altri. L'omosessualità nella narrativa italiana del Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 2002.
- GNERRE, FRANCESCO, *L'eroe negato. Omosessualità e letteratura nel Novecento italiano*, Roma, Rogas Edizioni, 2018.
- GUAGNINI, ELVIO, *Il «cuore delle cose». Linee della prosa di Saba* in IDEM (a cura di), *Il punto su Saba*, Bari, Laterza, 1987, pp. 84-99.
- GUARNERI, SANDRO, *Umberto Saba e la critica*, Pasian di Prato, Campanotto, 1998.
- LA ROSSA, MAURIZIO E., *Ernesto e gli animali. Note sul romanzo di Umberto Saba* in «Ticentre. Teoria testo traduzione», n. 6, 2016, pp. 337-345.
- LAVAGETTO, MARIO, *Le «confessioni» dell'ultimo Saba* in GUAGNINI, ELVIO (a cura di), *Il punto su Saba*, Bari, Laterza, 1987, pp. 210-215.
- _____ *La gallina di Saba*, Torino, Einaudi, 1989.
- LUPERINI, ROMANO, *Le rose e l'abisso. Saba e la cultura letteraria del Novecento italiano* in GUAGNINI, ELVIO, *Il punto su Saba*, Bari, Laterza, 1987, pp. 223-228.
- PAINO, MARINA, *La tentazione della leggerezza. Studio su Umberto Saba*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2009.
- PAPPALARDO, FERDINANDO, "Come si diventa ciò che si è". *L'Autobiografia di Saba* in *Lo "spettro ideale": saggi su Gozzano, Saba, Montale*, Bari, Palomar, 2006, pp. 101-174.
- POLATO, LORENZO, *L'aureo anello: saggi sull'opera poetica di Umberto di Saba*, Milano, Franco Angeli, 1994.
- PRIORI, ALDO, *Umberto Saba. Il poeta fanciullo*, Trieste, Luglio Editore, 2012.
- PROLA DARIO, *L'Ernesto, ovvero il prigioniero di Umberto Saba*, in «Acta Neophilologica», vol. 48, 2015, pp. 131-142.
- SABA, UMBERTO, *Ernesto*, Torino, Einaudi, 1975.

- _____ *Tutte le prose*, a cura di Arrigo Stara, Milano, Mondadori, 2001.
- _____ *Tutte le poesie*, a cura di Arrigo Stara, Milano, Mondadori, 2004.
- _____ *Lettere sulla psicoanalisi*, a cura di Arrigo Stara, Milano, SE, 2013.
- _____ *Il canzoniere*, Torino, Einaudi, 2014.
- _____ *Ernesto*, a cura di Maria Antonietta Grignani, Torino, Einaudi, 2015.
- SABA, UMBERTO, FERRERO, SERGIO, *Gli angeli di Cocteau. Lettere 1946-1954*, a cura di Basilio Luoni e Andrea Rossetti, Milano, Archinto, 2013.
- SABA, UMBERTO, PINCHERLE, BRUNO, *3 linee. Frammenti d'arte tra Umberto Saba e Bruno Pincherle. Con opere di Laura Modolo, Manuela Sedmach e Barbara Stefani*, Trieste, Comunicarte, 2008.
- TUSCANO, PASQUALE, *Storia di un'amicizia: Le lettere di Umberto Saba a Sandro Penna* in «Rivista di letteratura italiana» vol. 26, n. 1, 2008, pp. 148-153.

8. Appendice

8.1. *Autobiografia*¹⁰¹ di Umberto Saba

1

Per immagini tristi e dolorose
passò la giovanezza mia infelice,
che l'arte ad altri ha fatte dilette,
come una verde tranquilla pendice.

Tutto il dolor che ho sofferto non lice
dirlo, né vogliono mie rime festose.
Amano esse chi in suo cuore dice:
Per rinascere torrei le stesse cose.

A viver senza il molto ambito alloro
fui forse il solo poeta italiano;
né questo ancor mi fa un'anima amara.

Quando un debole sono non m'accoro.
L'orgoglio è il mio più buon peccato umano.
La mia giornata a sera si rischiara.

2

Quando nacqui mia madre ne piangeva,
sola, la notte, nel deserto letto.
Per me, per lei che il dolore struggeva,
traffucavano i suoi cari nel ghetto.

Da sé il più vecchio le spese faceva,
per risparmio, e più forse per diletto.
Con due orini un cappone metteva
nel suo grande turchino fazzoletto.

Come bella doveva essere allora
la mia città: tutta un mercato aperto!
Di molto verde, uscendo con mia madre,

io, come in sogno, mi ricordo ancora.
Ma di malinconia fui tosto esperto;
unico figlio che ha lontano il padre.

¹⁰¹ Questa sezione de *Il canzoniere* è concepita come un percorso vitale del poeta attraverso 15 sonetti. La loro lettura permette vedere l'innegabile connessione delle tensioni vitali dell'io lirico sabiano con quelle dell'adolescente Ernesto. Per questo motivo, diversi sonetti della raccolta sono stati chiamati in causa durante lo svolgimento della tesi non solo per avvicinarci alle tensioni interne del personaggio Ernesto, ma anche per poter unire senza sbaglio l'autore con il suo *alter ego*. Riprodotta in UMBERTO SABA, *Il canzoniere*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 239-255.

3

Mio padre è stato per me «l'assassino»,
fino ai vent'anni che l'ho conosciuto.
Allora ho visto ch'egli era un bambino,
e che il dono ch'io ho da lui l'ho avuto.

Aveva in volto il mio sguardo azzurrino,
un sorriso, in miseria, dolce e astuto.
Andò sempre pel mondo pellegrino;
piú d'una donna l'ha amato e pasciuto.

Egli era gaio e leggero; mia madre
tutti sentiva della vita i pesi.
Di mano ei gli sfuggí come un pallone.

«Non somigliare – ammoniva – a tuo padre».
Ed io piú tardi in me stesso lo intesi:
Eran due razze in antica tenzone.

4

La mia infanzia fu povera e beata
di pochi amici, di qualche animale;
con una zia benefica ed amata
come la madre, e in cielo Iddio immortale.

All'angelo custode era lasciata
sgombra, la notte, metà del guanciale;
mai piú la cara sua forma ho sognata
dopo la prima dolcezza carnale.

Di risa irrefrenabili ai compagni,
e a me di strano fervore argomento,
quando alla scuola i versi recitavo;

tra fischi, cori, animaleschi lagni,
ancor mi vedo in quella bolgia, e sento
sola un'intima voce dirmi bravo.

5

Ma l'angelo custode volò via,
e tacque in cuore quell'intima voce.
Tanto amavo una cosa quanto è ria.
Ogni veleno cercavo che nuoce.

Scuri pensieri con malinconia
mi dava l'ozio che a lascivia doce.
Quando rinacqui un'altra era la mia
anima, come un'altra la mia voce.

Dal fanciullo era nato il giovanetto,
ma triste ancora, ancor senza baldanza,
ed incerta ai suoi occhi era la mèta.

A sé e ad altri crudele, del suo letto
in un canto sedeva in buia stanza,
come chi finge una pena secreta.

6

Ebbi allora un amico; a lui scrivevo
lunghe lettere come ad una sposa.
Per esse appresi che una grazia avevo,
e a tutti ancor, fuor che a noi due, nascosa.

Dolci e saggi consigli io gli porgevo,
e doni a tanta amicizia amorosa.
Sulle sue gote di fanciul vedevo
l'aurora in cielo dipinta di rosa.

Su quelle care chiome avrei voluto
por di mia mano l'alloro una sera
di gloria, e dir: Questo è l'amico mio.

Fede il destino a lui non ha tenuto,
o forse quale mi apparve non era.
Egli era bello e lieto come un dio.

7

Era già il tempo d'amare; un giocondo
l'alba mi dava ed il vespro stupore.
Cosí cammina per le vie del mondo
chi veramente del mondo è signore.

Ai colli uscivo la sera o al rotondo
lido del mare, e mi diceva il cuore:
Dell'umana natura essere al fondo
pensavi, e invece ne sei quasi fuore.

Un poeta, di cui quando va il canto
per l'ampia Terra, si vede la gente,
pure a lui grata, volgersi per via,

a riguardarlo! Ed io son nato a tanto,
io qui su questo lido ora giacente.
È possibile, oh ciel, che questo sia?

8

Cosí sognavo, e in ciel la vespertina
stella brillava presso al dolce e bianco
spicchio lunare, e in grembo alla marina
si rifletteva, tremula. O uno stanco

esser credevo, al sole che vien manco
visibilmente, mia scialba mattina
paragonando. E piansi, e feci anco
pianger mia madre ad abbracciarmi china.

Voluto in parte, in parte era pur vero
il mio dolore. Ma che sia soffrire
lo seppi poi, quando un'idea improvvisa

mi strinse il cuore, m'occupò il pensiero
di mostri, insonne credevo impazzire.
E questo fu verso i vent'anni, a Pisa.

9

Notte e giorno un pensiero aver coatto,
estraneo a me, non mai da me diviso;
questo m'accadde; nei terrori a un tratto
dell'inferno cader dal paradiso.

Come da questo spaventoso fatto
io non rimasi, ancor lo ignoro, ucciso.
Invece strinsi col dolore un patto,
l'accettai, con lui vissi viso a viso.

Vidi altri luoghi, ebbi novelli amici.
Strane cose da strani libri appresi.
Dopo quattro o cinque anni, a poco a poco,

non piú quei giorni estatici e felici
ebbi, mai piú; ma liberi, ed intesi
della vita e dell'arte ancora al gioco.

10

Vivevo allora a Firenze, e una volta
venivo ogni anno alla città natale.
Piú d'uno in suoi ricordi ancor m'ascolta
dire, col nome di Montereale,

i miei versi agli amici, o ad un'accolta
d'ignari dentro assai nobili sale.
Plausi n'avevo, or n'ho vergogna molta;
celarlo altrui, quand'io lo so, non vale.

Gabriele d'Annunzio alla Versiglia
vidi e conobbi; all'ospite fu assai
egli cortese, altro per me non fece.

A Giovanni Papini, alla famiglia
che fu poi della «Voce», io appena o mai
non piacqui. Ero fra lor di un'altra spece.

11

Me stesso ritrovai tra i miei soldati.
Nacque tra essi la mia Musa schietta.
In camerata, durante i sudati
giochi, nella prigione oscura e stretta,

pochi sonetti mi cantai, beati
di libertà, per un'appena detta
vena di nostalgia qua e là dorati,
volti a chi solo il tuo ritorno aspetta.

Ero come in un sogno m'hai sognato
tu, Lina, allora. E il sogno mi narravi
così che la tua lettera ho baciata.

«Marinaio in licenza eri tornato,
e con quanto entusiasmo mi parlavi
della tua vita a me meravigliata!»

12

Ed amai nuovamente; e fu di Lina
dal rosso scialle il più della mia vita.
Quella che cresce accanto a noi, bambina
dagli occhi azzurri, è dal suo grembo uscita.

Trieste è la città, la donna è Lina,
per cui scrissi il mio libro di più ardita
sincerità; né dalla sua fu fin'
ad oggi mai l'anima mia partita.

Ogni altro conobbi umano amore;
ma per Lina torrei di nuovo un'altra
vita, di nuovo vorrei cominciare.

Per l'altezze l'amai del suo dolore;
perché tutto fu al mondo, e non mai scaltra,
e tutto seppe, e non se stessa, amare.

13

Ero con lei quando il mio libro usciva,
il primo, e n'ebbi i primi disinganni.
Qualche porta qua e là vero s'apriva
alla mia Musa dai semplici panni;

ma niuno intese quale custodiva
letizia in cor di superati affanni;
nessuna voce alla collina udiva
di Montebello giungermi in quegli anni.

Di nuovo ero con lei quando a Bologna,
per quelle rosse anguste vie a me care,
la Serena cantai Disperazione.

Ed a Milano, dove non si sogna
d'arte felicemente, e me pensare
potevo già fra le spente persone.

14

Ritornai con la guerra fantaccino.
Fui cattivo poeta e buon soldato:
vorrei ben dirlo! Ma non pur bambino
amavo contro il vero esser lodato.

Cantai di Zaccaria, cantai di Nino,
e d'altri figli del popolo amato.
Ma non piú dei miei giorni in sul mattino
troppo sotto alle cose son restato.

A Giorgio Fano, al buon Guido Voghera,
ai dolci amici di Trieste andava
l'anima da caserme e accampamenti.

Dell'Europa – pensavo – ecco, è la sera;
quella che a noi fanciulli s'annunciava
per gli estremi bagliori in lei fulgenti.

15

Una strana bottega d'antiquario
s'apre, a Trieste, in una via secreta.
D'antiche legature un oro vario
l'occhio per gli scaffali errante allieta.

Vive in quell'aria tranquillo un poeta.
Dei morti in quel vivente lapidario
la sua opera compie, onesta e lieta,
d'Amor pensoso, ignoto e solitario.

Morir spezzato dal chiuso fervore
vorrebbe un giorno; sulle amate carte
chiudere gli occhi che han veduto tanto.

E quel che del suo tempo restò fuore
e del suo spazio, ancor piú bello l'arte
gli pinse, ancor piú dolce gli fe' il canto.

8.2. Materiali paratestuali

1. Lettera di Ernesto a Tullio Mogno¹⁰².

Trieste, 22 settembre 1899

Egregio Signor Professore! Mi perdoni se mi prendo la libertà di scriverLe senza avere l'onore di conoscerLa. Ma il signor Saba mi ha letto il Suo bellissimo scritto sulle poesie che, a quanto Lei dice, scriverò quando sarò piú grande. Certo sono rimasto meravigliato e contento di sapere che farò cosí belle cose, e troverò tante rime, che oggi mi sembra addirittura impossibile. Ma, d'altra parte, il Suo scritto mi ha profondamente rattristato, cosí che mi sono messo a piangere, come se, invece di sedici, presto diciassette, avessi ancora dieci anni.

Se vuol sapere perché ho pianto, Le dirò che ho capito dal Suo scritto che non diventerò mai né capufficio in una grande ditta in Coloniali, né concertista di violino; che il mio destino è invece quello di diventare poeta. Non può avere un'idea di quanto la cosa mi sia dispiaciuta, specialmente per il violino che oggi, dopo che il signor Saba mi ha letto quel Suo scritto, ho deciso di lasciare per sempre. Ma prima l'ho baciato. Mi sentivo assai assai triste, e mi paragonavo a Faust morente. Addio miei bei sogni di gloria! Perché, se un poeta può raggiungere la gloria, non ne tocca di persona gli effetti, come accade invece ai grandi concertisti di violino (a Kubelik, per esempio) che, quando suonano in pubblico, riscuotono tanti applausi che devono presentarsi a ringraziare un'infinità di volte. Inoltre ho appreso, sempre dal Suo scritto, che le mie poesie piaceranno solo a poche persone, ed anche questo sul tardi, quando avrò l'età che ha oggi lo zio Giovanni, che è anche il mio tutore.

Purtroppo, malgrado le spiegazioni che mi dava il signor Saba, non ho capito tutto quello che Lei dice di me e delle poesie che scriverò un giorno. Dei poeti che saranno, se ho ben capito il Suo pensiero, i miei maestri, ho letto fino ad oggi solo il Leopardi; anzi – se devo dirLe la verità – una sola poesia di lui, che c'era nel libro d'italiano, quando andavo al Ginnasio (adesso sono – o meglio ero – praticante in una ditta, e nemmeno in generi coloniali), che s'intitolava Il Sabato del Villaggio. Ho dovuto impararla a memoria; e poi, in classe, l'ho recitata, intoppandomi solo due volte, e credo molto bene. Ma tutti gli altri ragazzi ridevano di me e della mia maniera di dire i versi. Il professore invece – sebbene non avesse simpatia per me – mi ha non solo approvato, ma ha anche punito un ragazzo che rideva in maniera troppo sguaiata e che, per vendicarsi, mi ha minacciato, quello stupido, di aspettarmi fuori. Nello stesso libro di scuola c'erano l'Aristodemo di Vincenzo Monti e l'Adelchi di Alessandro Manzoni. Ho letto anche quelle due tragedie; un poco per obbligo, un poco per mio divertimento. Dell'Alfieri non conosco

¹⁰² Questa lettera fittizia indirizzata a Tullio Mogno (professore di filosofia amico di Umberto Saba) fa parlare Ernesto in prima persona di tutte le tensioni che abbiamo analizzato nella nostra tesi. Si noti la questione delle prime poesie, l'abbandono del violino, l'amicizia con Ilio e il sogno di un volo nella stanza di Ernesto (in evidente connessione con la figura del totem-merlo). La sua lettura, oltre a offrire una meravigliosa continuazione della coscienza del personaggio, sigilla, ormai senza dubbi, l'indissolubilità tra autore-adulto e personaggio-adolescente. Riprodotta in UMBERTO SABA, *Ernesto*, cit., pp. 115-121.

ancora nulla; o solo pochi versi, che recita, dopo mangiato, lo zio Giovanni. Sapesse che tipo è lo zio Giovanni! Non è proprio cattivo (mi regala un fiorino ogni settimana), ma matto, matto da legare! Perché devo dirLe, egregio signor Professore, che io sono socialista, e che lo zio Giovanni invece non può soffrire i socialisti. Per fortuna, è sposato, e viene a pranzo da noi solo la domenica. È sempre dopo il pranzo che sorgono le discussioni, e che lo zio minaccia perfino di tirarmi sberle. (Una sola volta ha osato di tirarmene una, sempre in rapporto al socialismo; ma mia madre è svenuta per il dispiacere, e così lo zio Giovanni non ha più... tentato il bis). Egli mi accusa di essere un senza patria; cosa questa non vera, perché amo molto l'Italia, e uno dei più grandi sogni della mia vita è quello di morire in guerra contro l'Austria, solo perché Trieste diventi una città italiana. Ma mio zio, che è stato da giovane con Garibaldi, non può sentir parlare di socialismo. Lei, signor Professore, cosa pensa del socialismo? Gradirei molto avere il Suo parere a questo proposito. Le confesserò che, alcuni mesi or sono, ho cercato di leggere Il Capitale di Carlo Marx, ma mi sono molto annoiato; probabilmente sono ancora troppo giovane per capire un'opera così profonda. Leggo invece ogni giorno un giornale socialista, che si chiama Il Lavoratore, e che mi piace assai. Quel giornale sostiene che, se Garibaldi fosse ancora vivo, sarebbe socialista. Io, Le ripeto, non so bene cosa pensare, e non ho nessuno per guidarmi. Ho solo il signor Saba; ma è molto vecchio e, almeno con me, non parla volentieri di politica.

Ma, per ritornare alla poesia, Le confesserò che, pur non pensando mai che sarei diventato poeta, ho già scritto qualche poesia. L'ultima che ho fatta, è stato un anno fa; e, sebbene la ricordi tutta (era molto lunga: più di due pagine) avrei paura di annoiarLa. Incomincia così:

Oh cameretta, cameretta mia,
che mi fosti compagna nel dolor,

e finiva con queste due strofe:

Ma ricomparve il tramontato sol,
e rinnovò le cose con l'amore.
La farfalletta ha dispiegato il vol,
con insperato, ma potente ardore.

Ed a me parve ritornar fanciullo,
quando scherzavo tra l'erbetta e i fior,
e d'ogni cosa mi facea un trastullo,
nell'April della vita tutto d'or.

Questa poesia non l'ho letta a nessuno, tranne ad un mio cugino, che mia madre non può sopportare. Prima diceva che non poteva essere mia; poi ammise che, forse, era mia (ho dovuto giurargli perché mi credesse), ma che sarebbe stata bella solo se avesse avuto le rime difficili. Egli dice che una poesia è tanto più bella quanto più difficili sono le rime. Non so se anche Lei è del suo parere. Anche su questo punto gradirei conoscere la Sua opinione, che è certo più autorevole di quella... di mio cugino, che va ancora a scuola ed ha solo tre mesi più di me.

Le ho raccontato più sopra che sono, o meglio ero, impiegato (praticante con paga) in una ditta triestina. Ma da due giorni non lo sono più. Non andavo molto d'accordo col

mio principale, e poi questi, senza che ce ne fosse bisogno, aveva assunto, a mia insaputa, un altro praticante, e, per di piú, lo aveva fatto sedere alla mia stessa scrivania. Lei non può avere un'idea che ragazzo antipatico era quello! Così ho colto il pretesto che il principale mi lesinava le spese per il tram, quando andavo e tornavo piú volte al giorno dal Portofranco; e gli ho scritta e deposta sul suo tavolo una lettera piena di offese, dopo la quale non gli rimaneva che licenziarmi (era quello che volevo). Ma ho capito che quasi gli dispiaceva di mandarmi via: mi ha fatto una scenata, agitandomi sotto il naso la lettera, chiamandomi ragazzo strambo e maleducato, e, al tempo stesso, quasi piangeva. Forse si aspettava che io gli domandassi scusa. Il signor Saba, che sta scrivendo un libro su di me, ed al quale ho raccontato tutta la storia, si è divertito un mondo, e l'ha subito messa nel libro. In quel libro egli racconta tutto di me, anche le cose che non si devono dire; ma mi ha giurato che non lo pubblicherà mai, e che, quando sarà finito, lo leggerà solo a due o tre amici fidati. Speriamo 1) che non finirà mai il libro; 2) che, se lo finirà, manterrà la promessa.

Adesso sono liberato dalla noia di andare ogni giorno in ufficio. Per colmo di fortuna ho trovato (almeno lo spero) un amico. È un ragazzo piú giovane di me (ha quindici anni e mezzo) e porta ancora i capelli lunghi e i calzoni corti. L'ho veduto poche sere fa ad un concerto del violinista Ondriček, ed ho subito capito che era anche lui uno studente di violino; ma assai piú bravo di me, e destinato a diventare per davvero un grande concertista. Avrei voluto fermarlo la sera stessa, alla Filarmonica; ma all'uscita non mi è piú riuscito di trovarlo. Invece – guardi un pò se non esiste un destino – l'ho riveduto la mattina dopo sulle scale del maestro di violino, che non sapevamo prima che fosse lo stesso per lui e per me. Ci siamo subito parlato; e questa domenica usciremo insieme. Si figuri, signor Professore, che anche lui, come me, preferisce il passeggio di Sant'Andrea, dove non ci va mai nessuno, a quello di Barcola, che invece è affollatissimo. Io sento di volergli già molto bene; e spero che anche lui me ne vorrà. Intanto questa mattina, appena svegliato, ho raccontato a mia madre (che da quando sono stato ammalato di forti disturbi intestinali, mi porta il caffè a letto) che ho trovato un amico. Mia madre mi rispose che avrei fatto meglio a trovare un impiego; io, come ben può pensare, sono rimasto molto male.

Mia madre mi vuol bene, ma non mi capisce; anche per questo mi è molto piaciuto quel brano del Suo scritto dove parla dell'adolescente che nessuno cura e si rifugia nel mondo segreto dei sogni. Pareva proprio il mio ritratto. E mi ero svegliato così bene, felice addirittura! La notte, verso l'alba, avevo sognato di volare: volavo per la mia stanzetta (quella della poesia) fino quasi a toccare il soffitto; e trovavo la cosa così meravigliosamente facile, che non capivo perché tutti gli uomini non volassero; e dicevo ad Ilio (è il nome del mio amico) che si provasse anche lui a volare. Infatti, poco dopo, egli si sollevava dal suo letto, che si trovava, nel sogno, nella mia stessa stanza; e subito volavamo tutti e due, uno vicino all'altro. Ho raccontato il sogno a mia madre che, per tutta risposta, ha alzato le spalle. Ma io ero felice lo stesso; tanto felice che sono uscito come mi trovavo, cioè in camicia, dal letto; ed ho fatto su quello tre capriole di gioia. Mia madre era indignata; diceva che davo uno spettacolo, per la mia età, indecente; e mi minacciò, se non ritornavo subito sotto le coperte, di andare a prendere... il battipanni. Oh mamma – io le ho detto – non mi hai toccato nemmeno quando ero piccolo, e minacci di

farlo adesso, che ho presto diciassette anni. Più tardi è venuto a trovarmi il signor Saba; ed ho raccontato anche a lui il mio bel sogno, di cui si è affrettato a prender nota per metterlo poi in quel suo libro. Mi ha detto anche che volare in sogno ha un significato preciso (non volle però dirmi quale); e poi io non credo che i sogni vogliano dire qualcosa. E lei, signor Professore, ci crede ai sogni?

Mi scusi, La prego, tutte queste chiacchiere, che probabilmente non avranno servito ad altro che a rubarle un tempo prezioso. (Anche mia madre dice che chiacchiero sempre troppo). Non c'è che il signor Saba a dirmi che, quando parlo con lui, non parlo mai abbastanza. Ma non so se lo dice sul serio, o per prendermi in giro.

Di nuovo La ringrazio per il Suo scritto; lo prendo come un augurio, e Le perdono di avermi tolto, con esso, l'illusione di diventare un grande violinista. (Del resto, lo avevo già capito da solo). Spero che lo divenga invece Ilio, il mio nuovo amico, col quale, se non mancherà all'appuntamento, andrò a spasso già dopodomani (intanto conto le ore). I suoi successi mi consoleranno del mio «fiasco».

Coi più distinti saluti mi dico il Suo dev.mo

Ernesto

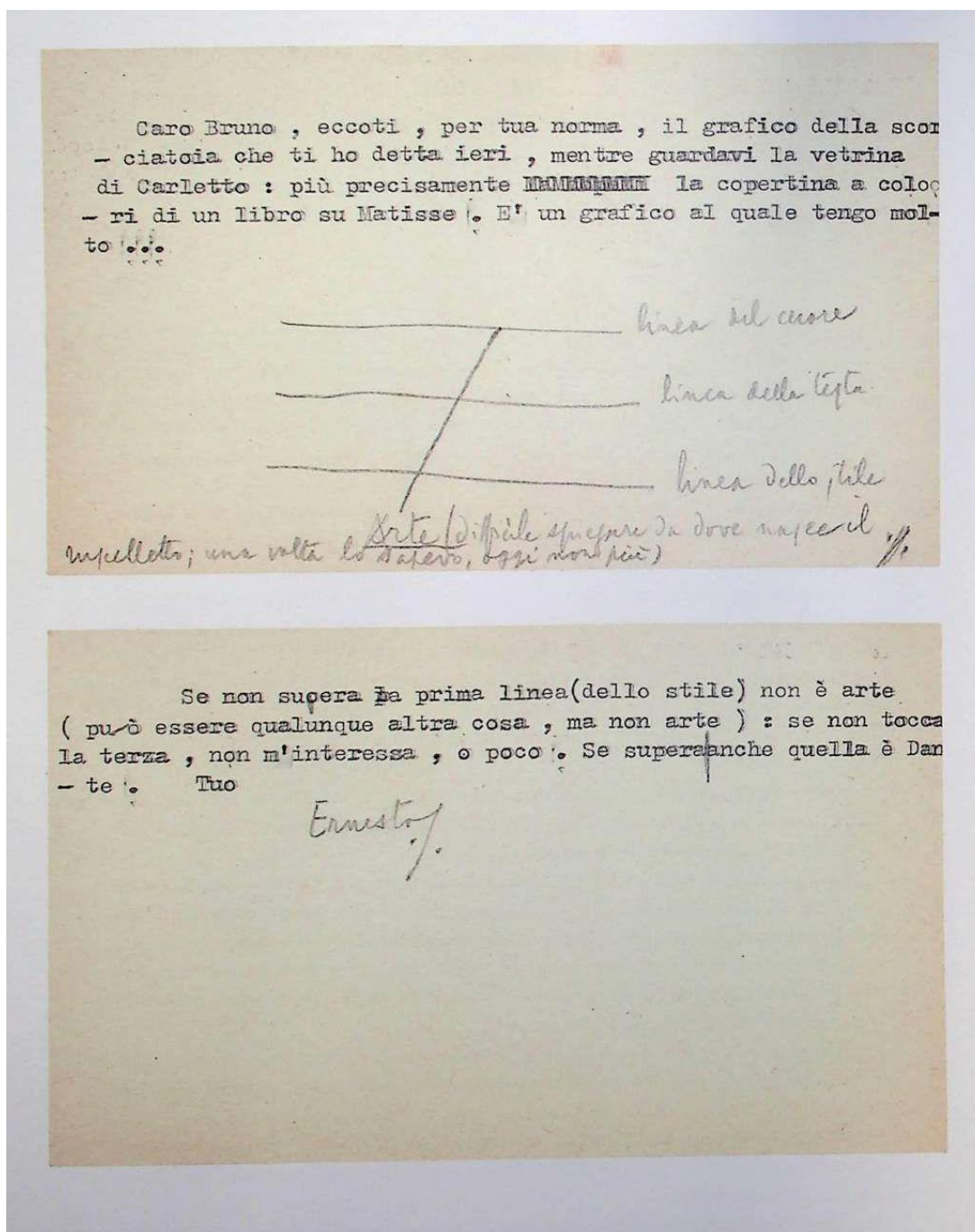
PS. Non mi piace né dir bugie, né nascondere qualcosa al signor Saba; ma forse sarà meglio che non gli dica, almeno per ora, che Le ho scritto. Ma, se glielo dice, me lo faccia sapere. Mi piacerebbe tanto ricevere, in quest'occasione, una sua lettera.

Secondo PS. – Il vero nome del mio amico è Emilio; ma tutti a casa sua lo chiamano Ilio, e siamo rimasti d'accordo che anch'io lo chiamerò così.

Le ho detto che sto un pò in pensiero che manchi all'appuntamento; perché, sebbene sia così giovane e porti ancora i calzoncini corti (il signor Saba dice che i suoi genitori glieli fanno indossare corti per economia di stoffa) ha già una ragazza solo per lui, con la quale esce di nascosto. Me ne ha mostrata, in segreto, la fotografia, e mi ha promesso che me la farà conoscere. Mi ha promesso anche che, appena l'avrà imparato a memoria, m'inviterà a casa sua, per farmi sentire un Notturmo di Chopin, ridotto per violino, che sta studiando da solo (senza che il maestro lo sappia). Dev'essere molto bravo; pensi che, sebbene abbia cominciato anche lui a studiare un pò tardi (a tredici anni), è già arrivato alla settima posizione. Altro che me! Il signor Saba però mi dice che Ilio non è come io lo vedo (sospetta che sia un poco mascalzoncello); ma non mi proibisce di vederlo, perché sa che sarebbe inutile, e poi perché pensa che i giovani devono fare a loro spese l'esperienza della vita. Di nuovo mi scusi.

Anche i versi che, secondo Lei, scriverò un giorno, dovrò scriverli io, e non Lei, signor Mogno.

2. La riflessione sull'arte di Ernesto¹⁰³.



¹⁰³ Questo documento indirizzato all'amico Bruno Pincherle contiene una riflessione sul concetto di arte firmata intenzionalmente da Umberto Saba attraverso il nome di Ernesto. Le tre linee presentate rappresentano appunto tre livelli nel processo di creazione e nella definizione dell'arte poetica. Dopo la lettura del romanzo, il testo sorge come un'altra dimostrazione dell'indissolubilità tra autore e personaggio poiché, dopo lo «scoppio della vocazione», Ernesto raggiunge la concezione sabiana della poesia. Riprodotto in UMBERTO SABA, BRUNO PINCHERLE, *3 linee. Frammenti d'arte tra Umberto Saba e Bruno Pincherle. Con opere di Laura Modolo, Manuela Sedmach e Barbara Stefani*, Trieste, Comunicarte, 2008, p. 6.

8.3. Testi in rapporto intertestuale con *Ernesto*

Gabriele d'Annunzio - *Alla nutrice*¹⁰⁴ in «*Poema paradisiaco*» (1892).

Gelida sta la notte cristiana
su le case degli uomini, ma pura.
- O tu che ne la casa tua lontana
fili con dita provvide la lana
de la tua greggia, sin che l'olio dura
ne la lucerna, e il ceppo a tratti splende,

Nutrice, da cui bevvi la mia vita
prima, ne le cui braccia ebbi il sopore
primo!, se da la tua bocca appassita
riudissi io quel canto e le tue dita
vedessi, ove s'attenua il bianco fiore
dei velli, e il fuso pendulo che scende,

e la fronte rugosa che s'inchina
incoronata di capelli bianchi,
ove la semplice anima indovina
si rivela talor quasi divina-
mente in un raggio, e i tuoi cavi occhi stanchi
ove qualche favilla pur s'accende,

io forse piangerei ancora un pianto
salubre e forse ancora dal profondo
mi sorgerebbe qualche antico e santo
affetto, e mi parrebbe nel tuo canto
ritrovar l'innocenza di quel biondo
pargolo; - e lungi queste cose orrende!

E tutta la freschezza del tuo latte
ne le mie vene! - Una natività
novella, in un candor di nevi intatte. -
E tutta la freschezza del tuo latte
ne le mie vene, e tutta la bontà
dei cieli; - e lungi queste cose orrende,

lungi sempre da l'anima rinata
e del candor natale circonfusa!
Una immensa bianchezza immacolata,
una forma d'amore angelicata,
e per tutto l'immagine diffusa
d'un Bene Sommo che quivi s'attende! —

¹⁰⁴ Citato da Ernesto nel secondo episodio, questo componimento dannunziano ha una funzione cardine nella struttura del romanzo, poiché assume una valenza epifanica per il protagonista nel momento in cui essa provoca il ricordo dell'amata balia e il posteriore confronto con l'uomo. Riprodotto in GABRIELE D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, vol. 1, Milano, Mondadori, 1993, p. 599.

Ma tu, che ne la casa tua lontana
torci il fuso, non sai la mia ventura.
Fili con dita provvide la lana
de la tua greggia; ne sai la mia vana
tristezza, in quest'azzurra notte pura.
Tu torci il fuso, e il ceppo a tratti splende.

E fili, e fili sin che l'olio dura,
Nutrice; e morta la mammella pende.

Natale del 1892.

8.4. Proposta di traduzione di *Ernesto* in galiziano

A continuación presentamos o inicio da novela *Ernesto* de Umberto Saba traducido ó galego ofrecendo unha estrutura lingüística que podería substituír parcialmente a construción bilingüe creada polo autor. Segundo o noso parecer, debe ser esencial para unha posible edición en galego que se asegure a diferenciación das partes orixinalmente escritas en dialecto triestino daquelas escritas en italiano, xa que o vernáculo asume na obra unha función psicolóxica e simbólica chave. Polo tanto, para crear unha lectura consciente desta marcada diferenza lingüística entre oralidade e lingua escrita, propoñemos aplicar para os diálogos dialectais a normativa internacional da lingua galega¹⁰⁵ mentres que, polo que respecta á parte da narración, usaremos a normativa oficial, dominada pola maior parte da poboación e culturalmente asimilada como lingua literaria en Galicia. Ademais, para asegurar a diferenciación, aplicaremos tamén o uso do cursivo ás partes orixinalmente en triestino. Desta maneira o lector estaría na situación de asimilar, dentro do seu ámbito lingüístico e axudado por unha barreira visual, a distancia que afasta as dúas tipoloxías orixinais.

ERNESTO

Episodio I

-Que lle passa? Está canso?

-Nom. Estou enfadado.

-Com quem?

-Com o chefe. Com esse pailám. Um florim e medio por cargar e descargar dous carros.

-Tem razom vostede.

Este diálogo (que presento, coma os seguintes, en dialecto; un dialecto un pouco suavizado e ca ortografía o máis italianizada posible, na esperanza de que o lector – se algún día esta historia terá un lector – poida traducilo por si mesmo) desenvolvíase en Trieste, nos últimos anos do século XIX. Os interlocutores eran un home – un xornaleiro eventual – e un rapaz. O home estaba sentado sobre unha morea de sacos de fariña, nun almacén da Rúa..... Levaba na cabeza un pano vermello que lle chegaba máis abaixo dos ombros (para protexer o pescozo das rozaduras cos sacos). Era un home novo, aínda que parecía – segundo Ernesto – un pouco canso; e o seu aspecto tiña algo remotamente xitano, pero dun xitano moi atenuado, moi amansado. Ernesto era un rapaz de dezasete anos, practicante de comercio nunha

¹⁰⁵ Seguindo a norma establecida pola *Associação galega da Língua*.

empresa que compraba fariña dos grandes muíños de Hungría e que a revendía aos forneiros da cidade. Tiña o cabelo castaño, rizo e suave, os ollos de cor abelá (coma o dalgúns cans de grande pelaxe); camiñaba con certa soltura, ca graza da adolescencia que se considera privada dela e se teme ridícula. Naquel momento estaba de pé, apoiado na porta aberta do almacén, esperando a volta do carro que estaba a punto de chegar ca derradeira carga do día e miraba ó home como se o vira por primeira vez, aínda que, por esixencias do traballo e un pouco tamén por simpatía, o coñecese e lle falara dende meses atrás. O home sostiña a cabeza entre as mans; nunha aparencia – como cría Ernesto – fatigada, ou – como dicía el – enfadada.

-Tem vostede razom -repetiu Ernesto-, o amo é um avaro; eu também o odio – Aínda que mirando detidamente o rapaz, parecía improbable que puidese de verdade odiar a ninguén –. Cando me manda à praça a buscar um home e ele me pergunta canto quere gastar o amo, já me ponho mal. Sempre o chamo a vostede; pero dá-me vergonha ofrecer-lhe tam pouco. De todos, é o trabalho que menos me gusta fazer.

O home abandonou a súa actitude concentrada e mirou con tenrura a Ernesto. *-Já sei -dixo- que vostede é bom. Se um dia chega a ser patrom, como eu espero, seguro que nom trata aos seus trabalhadores como o amo me trata. Florim e medio por três carros -repetiu- e só dous homes. Arranja-se com bem pouco o moi ladrom: nom sabe o que é fender o lombo, sobre todo agora que começa a calor. Dous florins para cada um seriam ainda pouco. Se nom estivera com vostede aqui, assim falando tam a gusto, nom veria a hora que chegara o carro para acabar a jornada e deitar-me numa cama.*

Era un día de primavera avanzada, e a rúa estaba inundada de sol. Mais no interior do almacén ía fresco, un frescor húmido que cheiraba a fariña.