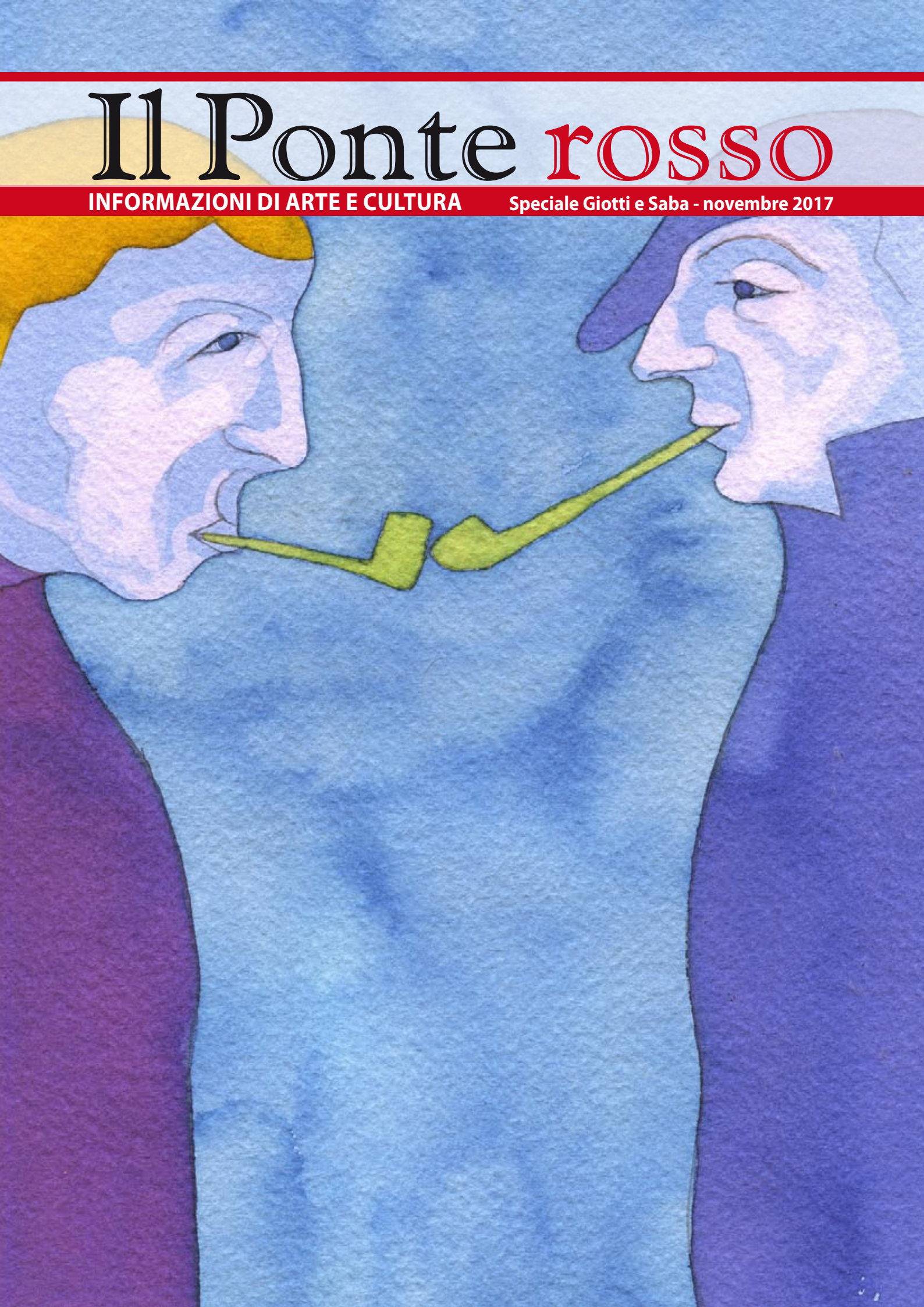
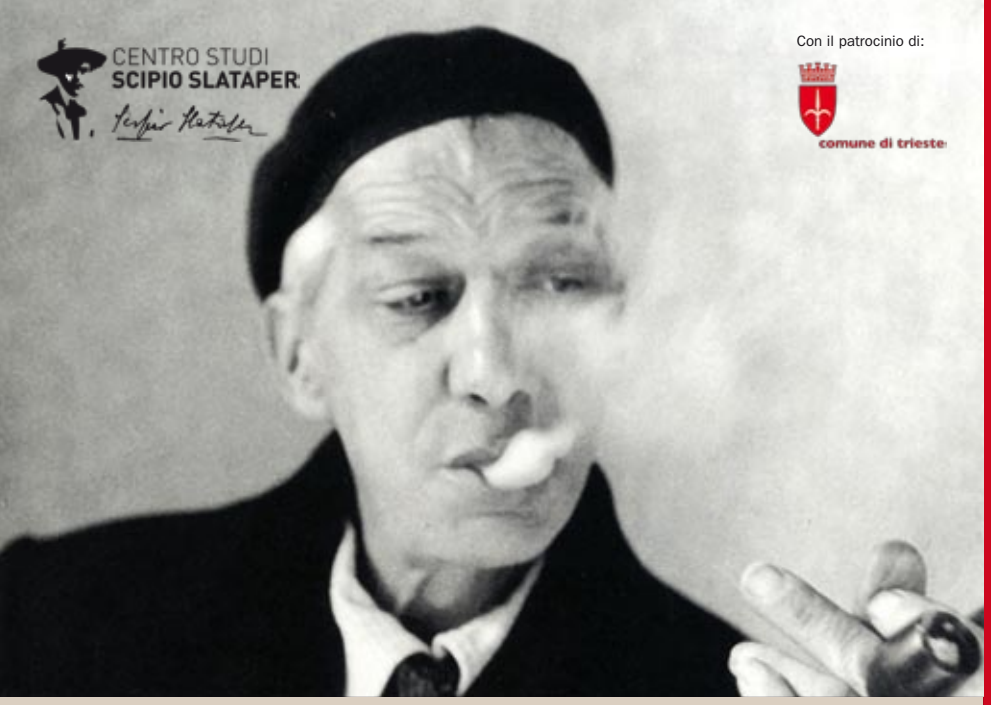
Il Ponte rosso

INFORMAZIONI DI ARTE E CULTURA

Speciale Giotti e Saba - novembre 2017





CENTRO STUDI SCIPIO SLATAPER

Con il patrocinio di:

comune di trieste

VIRGILIO GIOTTI

poeta e triestino

Venerdì 1 dicembre 2017 ore 16.00

Circolo della Stampa

Corso Italia, 13 - Trieste

Anna Modena *L'anima delle cose inanimate. Una rilettura delle poesie di Giotti.*

Fulvio Senardi *Sfumature di grigio. Giotti poeta in italiano tra crepuscolarismo e rondismo.*

Roberto Benedetti *Virgilio Giotti, Linuccia Saba, Maria Lupieri ed Emily Dickinson. Una testimonianza inedita.*

Lorenzo Tommasini *L'altro Giotti. I tempi delle prose.*

Luca Zorzenon *Verso sera. Il dialogo epistolare di Virgilio Giotti con i figli.*

Simone Volpato *La picia biblioteca di Virgilio Giotti.*

Marco Menato *Archivi letterari giottiani (e non solo): un futuro per le biblioteche?*

Moderatore: Aurelio Slataper

In collaborazione con:

Istituto Giuliano di Storia, Cultura e Documentazione

Il Ponte rosso ASSOCIAZIONE CULTURALE

Circolo della Stampa di Trieste

BSI

LIBRERIA ANTIQUARIA DROGHERIA 28

Sommario

L'attualità di Virgilio Giotti e Umberto Saba 4
di Cristina Benussi

... e della vita il doloroso amore 8
di Anna De Simone

Echi di vita nella poesia di Umberto Saba 10
di Claudio Grisancich

Un autoritratto dimenticato di Saba 12
di Fulvio Senardi

Verso «sera» 16
di Luca Zorzenon

Suggestioni e umori dalla poesia di Giotti e Saba 22
di Enzo Santese

Gli Ebrei: prose narrative d'esordio 25
di Walter Chiereghin e Adriana Medeot

Gli "Appunti inutili", un piccolo scrigno senza fondo 30
di Roberto Pagan

Virgilio Giotti e storie d'acqua 35
di Claudio Grisancich

Giotti traduttore delle fiabe dei Grimm 38
di Lorenzo Tommasini

Una versione d'autore 42

Le traduzioni di Giotti 43
di Liliana Bamboscheck

Una strana bottega d'antiquario... 45
di Marco Menato

SABA E GIOTTI
SESSANT'ANNI DOPO

Nella medesima notte, quella compresa tra il 24 e il 25 agosto 1957, Vigilio Giotti veniva trasportato all'ospedale e non sarebbe mai più tornato a casa e Umberto Saba moriva («dissero d'infarto», come, calcando con intenzione l'accento sul verbo, scrisse Nora Baldi, l'amica che gli fu più vicina in quegli ultimi mesi trascorsi nella clinica di Villa San Giusto a Gorizia, gestita dai Fatebenefratelli).

Nello spazio di poche ore, la Poesia perdeva, quasi in una sinistra sincronia, i suoi due maggiori esponenti triestini, aprendosi così a un lutto di cui tanto Trieste quanto l'Italia sembravano non comprendere appieno la portata. Saba, d'altra parte, sembrava conscio del fatto che il suo agire in poesia era non compreso dai più, rimandando un bilancio a molti anni dopo la sua morte. In un minuscolo foglietto conservato gelosamente da Nora Baldi, il poeta appuntò questa ruvida osservazione in versi, con i segni di almeno tre varianti che hanno preceduto la forma definitiva: «A Trieste la Nora / che conosce il Canzoniere a memoria / non sa di averne scritti gli ultimi versi: / poeta è come il porco, si pesa dopo morto».

Sessant'anni sono bastevoli per "pesare" un poeta, e anche per "pesarne" due e gli orientamenti, anche i più recenti della critica, sembrano assegnare ai nostri due il posto che meritano nel complesso affresco della poesia del Novecento. Certo, per Saba la scelta di esprimersi in italiano ha favorito una più larga diffusione, ma anche per Giotti, a iniziare da Pier Paolo Pasolini, si è prodotto un generale unanime riconoscimento dell'alta qualità del suo verso e per entrambi il fiorire di traduzioni, pur nei limiti alla godibilità di un testo poetico che sono connessi alla difficoltà di conservare nessi semantici e sonorità di un testo declamato in due diversi registri linguistici, testimoniano della vitalità di cui godono tanto le opere di Saba quanto quelle di Giotti anche al di là dei confini linguistici nazionali.

Se sessant'anni sono un intervallo sufficiente a valutare con serena equanimità il lavoro di un poeta, accantonando infatuazioni per mode passeggere, conformistici pregiudizi e rese incondizionate ai luoghi comuni dei tempi, un così protratto lasso di tempo rischia di relegare i suoi volumi sullo scaffale più alto e disagevole della biblioteca domestica, venerato, certo, col turibolo della più alta considerazione, senza che tuttavia la mano corra frequentemente ad estrarlo da quel famedio di carta dove continua ad impolverarsi.

Per i due poeti cui questo numero speciale del Ponte rosso intende rendere omaggio ritengo che questo pericolo sia, almeno ad oggi, del tutto scongiurato, e non soltanto perché l'altezza del loro messaggio poetico è tale da parlare direttamente al cuore e alla mente di chi apre il loro volume, come le parole dei grandi classici che li hanno preceduti negli anni e nei secoli che sono venuti prima della loro esperienza umana ed artistica, ma anche perché ragioni forse meno avvertibili ce li rendono, ancora, contemporanei. Nelle pagine che immediatamente seguono questa, Cristina Benussi individua con lucidità le ragioni di tale attualità tanto di Saba quanto di Giotti, indicando in una corrispondenza tra il messaggio estetico e un sottaciuto ma vitale assillo etico della loro poesia la chiave di lettura di un impegno umanistico che, diluito nel limpido fluire della parola nel verso, continua a parlare a ciascuno di noi.

informazioni web di arte e cultura
a distribuzione gratuita
Speciale Saba e Giotti
novembre 2017

Direttore:
Walter Chiereghin

Redazione:
Cristina Benussi
Antonia Blasina
Anna Calonico
Claudio Grisancich
Laura Grusovin
Giuseppe O. Longo
Adriana Medeot
Luisella Pacco
Fulvio Senardi
Marina Silvestri
Luca Zorzenon

Posta elettronica:
info@ilponterosso.eu

Per l'invio di comunicati stampa:
press@ilponterosso.eu

impaginazione:
Hammerle Editori e Stampatori in Trieste
Via Maiolica 15/a
34125 Trieste

In copertina:
Ugo Pierri
Virgilio Giotti e Umberto Saba
tecnica mista su carta
2017

Il Ponte rosso
INFORMAZIONI DI ARTE E CULTURA
Numero 28 - ottobre 2017

L'ATTUALITÀ DI VIRGILIO GIOTTI E UMBERTO SABA

di Cristina Benussi

Due poeti come Saba e Giotti continuano a mandarci messaggi che a sessant'anni dalla morte sono più che mai attuali. Certo, per coglierli bisogna fissare alcune premesse basilari, a partire dalla considerazione della letteratura quale ambito non solo di conoscenza, ma anche di trasmissione di comportamenti etici. L'etica è qualcosa di diverso dalla morale, perché è legata a una nozione che trascende qualsiasi normativa esplicita, e perché si può facilmente coniugare con l'estetica. L'estetica, a sua volta, è un sentimento soggettivo e intersoggettivo che esprime le forme di un rapporto con l'ambiente naturale e antropico di cui facciamo parte. L'etimo stesso della parola, che viene dal sostantivo greco *aisthesis*, cioè *sensazione*, e dal verbo *aisthanomai* che significa percepire anche attraverso i sensi, indica che la forza del messaggio poetico nasce dalla carica di empatia prelogica che essa veicola. L'obiettivo è comunque alto: nel caso di una letteratura di tendenza la conservazione, pur limitata nel tempo, della visione del mondo del gruppo che la esprime; nel caso di una letteratura di ricerca, un suggerimento, sui tempi lunghi, sulle strategie necessarie alla conservazione della specie.

Giotti e Saba appartengono, come tutti i grandi, alla seconda prospettiva, ed è il motivo per cui continuiamo a compulsare i loro versi alla ricerca di un messaggio che soccorra al bisogno. Che infatti si è ben palesato e merita risposte urgenti, dato il rischio conclamato di un disastro ambientale. La rivoluzione industriale infatti, con le sue ferree leggi economiche, ha messo e continua a mettere in secondo piano gli effetti sull'ecosistema di una produzione compulsiva. In parte essa è dovuta a ragioni insopprimibili, come la crescita esponenziale degli abitanti del pianeta, ma in parte è incentivata dalla corsa a soddisfare bisogni indotti e non necessari. Tutti vogliono varcare la soglia del benessere di cui ha goduto finora una percentuale ristretta del mondo umano, e dunque è evidente come, tra tante altre calamità, il pianeta si stia pericolosamente inquinando. I poeti, i nostri poeti, avevano da tempo avvertito che era totalmente errata la prospettiva valoriale che muoveva l'umanità, tanto che nei loro versi proponevano "etiche" assolutamente controcorrente.

Virgilio Giotti sceglie di esprimersi in una lingua minoritaria ma non ancillare, anzi, in un dialetto che è vissuto come linguaggio aurorale, capace cioè di creare un mondo estraneo e contrapposto a quello codificato e linguisticamente logoro. *Canzoniere*, anzi *Piccolo canzoniere in dialetto* chiama con un voluto *understatement* la sua prima raccolta di poesia, dove i valori fonosimbolici e la ricerca di sonorità del verso richiamano la tradizione della composizione poetica, molto diffusa nella Trieste asburgica, il *Lied.* Questa *canzone*, come è stato osservato, ha saputo raccontarci proprio l'attimo di consonanza col mondo, il momento breve dell'armonia del singolo con il corpus più ampio di cui fa parte, sensazione destinata a breve durata. Nell'attimo fuggente il poeta avverte la malinconia della solitudine e la ricerca di una patria lontana, la voce dell'infinito e quella dell'interiorità, casalinga e pensosa. Coerentemente Giotti nell'esprimere tali sensazioni evita la concettualità filosofica, e preferisce accostarsi ai brandelli di realtà che ha di fronte; in quei frammenti di tempo, in quegli scampoli di un vissuto cosmico della specie, il nulla del destino del singolo si coniuga con l'affettività quotidiana avuta in sorte e destinata a spegnarsi. Lontano dalla psicoanalisi, che ovviamente ritiene sviante, il poeta nel corso della sua ricerca fissa alcuni elementi di un'etica piuttosto impopolare, comunque contraria a quella propria della società dei consumi. La canzone *El pòvaro alegro*, del *Piccolo canzoniere in dialetto*, è un autoritratto che consegna a suo *fio*, o meglio ai posteri per indicare una condizione che nessuno gli invidia, e che tuttavia è quella cui tutti dovrebbero ambire, perché «libero un pocheto » da tante contingenze. Il titolo della poesia

Giotti e Saba appartengono alla seconda prospettiva, ed è il motivo per cui continuiamo a compulsare i loro versi alla ricerca di un messaggio che soccorra al bisogno.

Paolo Cervi Kervischer dipinge
Virgilio Giotti, l'anima
fragrante delle cose
cm. 240x300
acrilico su tela
2007

non è un ossimoro, né rimanda a un bozzetto consolatorio, ma vuole indicare un esercizio di ricerca del senso interiore in un più ampio rapporto con gli altri e con la natura.

Giotti àncora il suo amore alla vita a versi che celebrano l'abbandono a un destino comune. Per lui il centro del suo mondo è la famiglia, quale nucleo primigenio di legami d'amore che la storia non è riuscita ad allargare oltre il proprio microcosmo e che, anzi, è pronta a distruggere, condannandolo alla solitudine. Il poeta scava alla ricerca di quel principio spontaneo che il giovane Lukàcs nei saggi *Sulla povertà di spirito* (1907-1918) chiama «bontà», qualcosa che si oppone dunque al «potere» e che neppure per un marxista qual egli è può coincidere con il socialismo. Giotti si accosta, credo consapevolmente, ai diversi elogi alla povertà formulati nel corso dei secoli, quali hanno proposto Meister Eckhart, Dostoevskij di *Povera gente* (1884), Walter Benjamin di *Esperienza e povertà* (1933). L'*Esperienza* infatti indica nella povertà ciò che per il senso comune è ricchezza: povertà è per lui, al contrario di quanto indica il senso comune, l'aver ceduto pezzo dopo pezzo l'eredità umana per avere in cambio una moneta da esibire, accettando come strumento di giudizio la razionalità strumentale ed economica. La povertà nobile, al contrario, non è sentita come diminuzione, anzi come forza aristocratica che permette di ridurre all'essenziale i bisogni, ed avere dunque sempre tutto quello che serve senza desiderare altro. Giotti insomma ci invita a ripensare ai valori della civiltà occidentale, che invece non esita a consegnarsi alle logiche della sopraffazione

Virgilio Giotti sceglie di esprimersi in una lingua minoritaria ma non ancillare, anzi, in un dialetto che è vissuto come linguaggio aurorale...

Paolo Cervi Kervischer
Umberto Saba, il suo doppio
cm. 240x300
acrilico su tela

e della guerra pur di esibire i simboli esteriori del potere e del benessere.

Nel *Quarto caprìzzio*, nella raccolta composta dopo la vittoria italiana nella Grande Guerra, di fronte alle ondate di retorica politica, il suo autoritratto accentua quella ricerca di essenzialità. L'aspetto esteriore, volutamente dimesso con «el colaro suso, / la bareta sul muso;/ fora solo, studà, // ghe pìndola d'i labri / un mezzo spagnolato» fa pendant con quello interiore «pien de bruti pensieri». È l'immagine del poeta *maudit*, ma ovviamente senza l'enfasi satanica di chi affida alla poesia un ruolo sovversivo e salvifico. Quartine di settenari a rima baciata ritraggono episodi di una quotidianità ignara e marginale. «Mi, mi, mi son quel là!» è una chiusa epica, che indica la volontà di sottrarsi alle lusinghe di un mondo che deposita nell'apparenza il giudizio di valore dell'uomo.

Infatti, nel 1931, comincia una composizione rimasta in forma di frammento dal titolo *El pòvaro*. Ma questa volta non è lui, con la sua determinazione, a scegliere la povertà come scaturigine di essenzialità, chiarezza ed autenticità. Riferita a chi non l'ha eletta a modello di vita, quella condizione appare in tutta la sua degradata umanità. Le streghe ridono quando nasce un povero, che la madre nutre e scalda ma che, cresciuto, dai rifiuti dei ricchi dovrà dipendere per inventare i propri giochi; verrà vegliato non dalle «fate», ma da brutte vecchie «che le lo burla per quel che no 'l ga». Il destino di quel povero, nella sua vita terrena, è uguale a quello degli altri, ma priva di ossequiosi ritualità, anche nella morte. Colpisce il senso di miseria infetta che incornicia il racconto di una

Giotti àncora il suo amore alla vita a versi che celebrano l'abbandono a un destino comune

vita da povero, che tale non avrebbe voluto essere: secrezioni organiche, fango, spazzatura, ospedali, sono risvolti simbolici di una civiltà che disprezza la povertà e che preferisce vivere nello spreco- immondizia. Povertà per Giotti non è dunque una categoria solo economica, ma anche antropologica: la sua scelta consapevole presuppone la ricerca d'esperienza, per sapere il senso di ciò che si fa, di fronte all'abisso dell'inconoscibile e nello stesso tempo al richiamo di quella che Schopenhauer chiamava la cieca ed ingannevole «volontà di vita». Che è il messaggio di un altro testo del 1931, *El regalo dei siori*, in cui i ricchi, seppur non coscienti della loro povertà umana, sono accusati di corrompere, con i loro regali inutili, l'animo dei più ingenui, pronti a venir intrappolati dalla logica dei consumi. Inutile dire che sono gli anni in cui vengono ripresi in certe zone della cultura italiana, il kiekegaardismo di Barth, la fenomenologia di Husserl e l'esistenzialismo Heidegger, filosofie che riportano l'attenzione sul valore dell'esistenza umana del singolo come esperienza concreta, sciolta da ogni sistema di pensiero e, ovviamente, fuori dalle categorie mentali che caratterizzano la logica dell'*homo oeconomicus*.

Umberto Saba, che con Giotti condivise diverse esperienze poetiche, non tanto all'elogio della povertà come atteggiamento etico punta, quanto a una compartecipazione ai destini di coloro che vengono scartati dalle logiche economiche vincenti: le creature del dolore che incontra nei vicoli malfamati della sua città. In questo senso, il suo *Canzoniere* può essere letto come un poema epico e lirico sulla sorte umana, quella comune a tutte le creature che Saba avvicina con irrimediabile simpatia, anzi amore. Elsa Morante, sua esegeta appassionata, ha scritto che questa è la «fortuna di Saba! giacché una legge irrimediabile dell'arte e della natura ha stabilito che non ci sia altro mezzo per trarre le forme della vita dall'informe della morte». L'opera poetica del poeta di Trieste offre insomma la rappresentazione dell'uomo moderno nella sua interezza, tanto che la sua poesia «non dimentica mai, nella sua pietà quasi materna la qualità vulnerabile di tutto ciò che vive … quasi in un continuo riscatto della simpatia sull'angoscia, e della vita sulla morte».

E in questa sua visione cosmica Saba include anche gli animali. La sua cultura ebraica gli ha consentito di avvicinarsi alla *Qabbalah*, che vive della dottrina delle *Sefirot (Sefirah* significa sfera), i dieci gradi diversi della manifestazione del divino nella catena dell'essere: in misura diversa lo stesso spirito circola in tutte le creature. Gli animali nella cultura occidentale sono stati sempre considerati inferiori all'uomo, perché istintivi e privi di raziocinio. E dunque sono potenziali vittime destinate a soccombere di fronte alle sue necessità, senza provocare rimorso alcuno in chi le sacrifica per il proprio benessere. L'antropocentrismo che senza scrupolo alcuno sfrutta gli animali, solo in tempi recenti ha subito qualche lieve ripensamento: ha scoperto che l'allevamento intensivo può drenare preziose risorse idriche, che eleva il livello di anidride carbonica nell'aria, che inquina per l'uso di prodotti chimici. La risposta vegetariana, se non vegana, può anche rifarsi, almeno in parte, ad un atteggiamento di *pietas* verso tutte le creature, soprattutto quelle più deboli e inermi. Che è l'atteggiamento di Saba: Infatti, il verso della «capra dal viso semita» ha rivelato al poeta che «quell'eguale belato era fraterno / al mio dolore» tanto da sentire «querelarsi ogni altro male, ogni altra vita». Non per nulla suggerisce al suo lettore di considerare *A mia moglie* come una poesia religiosa, anzi, come una delle poesie sue più belle: Lina è una bianca pollastra, una pettoruta e superba gallina, una gravida giovenca, una lunga cagna, una pavida coniglia, una rondine, una provvida formica, cioè una creatura metamorfica che restituisce l'intera gamma della femminilità, allo stato di natura, quella natura che va anche protetta e non solo sfruttata.

... E DELLA VITA IL DOLOROSO AMORE

di Anna De Simone

Federico Righi
Ritratto di Virgilio Giotti
olio, 1952

Il 25 agosto del 1957, muore a Trieste Umberto Saba. In quello stesso giorno Virgilio Giotti, viene ricoverato d'urgenza all'Ospedale Civile. Sulla città cala una notte senza fine e senza colori. Nessuno oserà mai più le "trite parole" di Saba. L'incanto delle sue poesie morirà con lui. Ma paradossalmente, impigliata tra le maglie dei versi, rimane lei, la "calda vita", che indossa il rosso scialle di Lina. Saba ha lasciato per qualche ora la clinica per salutarla un'ultima volta. E lo fa durante la funzione civile, leggendo a voce alta in italiano, il "Padre Nostro". Poi ritorna nella solitudine costruitagli intorno come un muro, dalla malattia, fino al momento in cui lui pure lascerà per sempre Trieste.

Giotti, morirà un mese dopo, il 21 settembre. Solitamente, ogni anno, in quella stagione, comperava al mercato del Ponte Rosso un uccellino e se lo portava a casa, in via Lamarmora, per proteggerlo dal freddo. «Come i suoi compagni degli anni passati, con la primavera riavrà la libertà e avrà insieme da noi un ringraziamento, non inteso da lui, ma che per noi il farglielo sarà stato ugualmente un piacere. Lo comperai e portai a casa ieri. Ci si preparava ad andare a letto. L'uccellino era là nella sua gabbiolina coperta di un panno scuro affinché la luce della lampada non lo disturbasse nel sonno. Dormiva appallottolato. E io dissi: non siamo più due in casa, siamo tre» (*Appunti inutili* /10 /1955). Quell'uccellino che non canta sembra voler ricordare a tutti noi la tragica solitudine di Giotti, sui cui versi si chiude la grande stagione della poesia a Trieste. È successo soltanto ieri: Giotti sognava di diventare pittore, la sua giovinezza scorreva senza inciampi; fantasticava di incontrare una ragazza, di chiacchierare con lei, di innamorarsi: «una bona putela, / che za se conossèssimo de tanto, / che de ela, una volta, / mi fussi sta un pocheto inamorado […] El sol tramontaria; / faria za un fià frescheto / lassù a quel'ora; e mi ghe iutaria / meterse su el sacheto; / ghe ingrumaria de tera, / cascà soto la tàvola de piera / su l'erba, el fazzoleto» (*Una bela giornada*) Chi ci regalerà, ancora una volta, l'acqua fresca di questi versi, la loro innocenza, la gioia della scoperta: della vita, dell'amore, di una risicata felicità? Tutto questo detto nel modo più semplice possibile, con la naturalezza che è solo di Giotti, del suo dialetto, diventato grazie a lui una miracolosa lingua di poesia, ed è di Saba, che confessa di aver trovato "l'infinito nell'umiltà". E mai definizione dell'infinito ci è parsa più sconcertante e originale. Il suo manifesto di poetica, Saba lo consegna a parole consunte dall'uso e a una rima apparentemente facilissima, quasi infantile. Ma quelle "trite parole" contengono la verità della vita. Che si specchia negli occhi celesti della sua bambina. «Di tante parvenze che s'ammirano al mondo, io ben so a quali / posso la mia bambina assomigliare. / Certo alla schiuma, alla marina schiuma / che sull'onde biancheggia, a quella scia / che'esce azzurra dai tetti e il vento sperde; / anche alle nubi, insensibili nubi / che si fanno e disfanno in chiaro cielo; /e ad altre cose leggere e vaganti».

Secondo Claudio Magris «la chiarità leggera [di Saba] che è certo un miracolo della sua lirica, nasce da una profondità tortuosa e torbida, che conosce tutta la gamma del desiderio […] Saba, che ha amato «trite parole» e la rima «fiore-amore», è una delle voci più classiche della poesia del Novecento, ha parlato per tutti, dicendo la malinconia della vita inafferrabile e la grazia della pienezza per un istante raggiunta» (A. Ara e C. Magris, *Trieste. Un'identità di frontiera*,

Il 25 agosto del 1957, muore a Trieste Umberto Saba. In quello stesso giorno Virgilio Giotti, viene ricoverato d'urgenza all'Ospedale Civile

Einaudi, Torino 1982 [2], pp. 39, 40).

Un flash: Giotti è seduto in un bar con sua madre, che in realtà è morta da tempo. Parla del più e del meno, ma non osa dirle che i suoi figli, Paolo e Franco, non ci sono più. È lontana, lontanissima la prima giovinezza. Giotti è un uomo ferito a morte dalla tragedia che lo ha schiantato. E ce lo dice in questa poesia che ci strazia già nel titolo - Co' mia mama, ma che è uno dei capolavori del Novecento: non c'è una sola parola di troppo; tutto è detto con grande pacatezza, con una calma che ci disorienta: «Co' 'sto seren de primavera, in bar, / nel mio sòlito posto, go bevudo / un cafè insieme co' mia mama vècia, / tornada indrio par mi in 'sto mondo un poco. / Ghe iera el bon odor del cafè bon, / che a ela ghe piaseva bevù in pase. / E ghe go carezzado la man scarma, / averta stanca su la tola; come / prima, ghe go dito quatro parole. / No' ghe go dito gnente d'i mii fioi / che no' i xe più». (Con questo sereno di primavera, in bar, / nel mio solito posto, ho bevuto / un caffè insieme con mia mamma vecchia, / tornata indietro per me in questo mondo un poco. / C'era il buon odore del caffè buono, / che a lei piaceva bevuyo in pace. / E le ho accarezzato la mano scarna, / aperta stanca sulla tavola; come / prima le ho detto quattro parole. / Non le ho detto niente dei miei figli / che non ci sono più). È questo, Giotti: un greco moderno che ha il senso della misura e non conosce eccessi di nessun genere. Il dolore se lo tiene dentro per tutta la vita. Dal dolore sono nate liriche straordinarie; dal dolore è nato il dialogo con i figli (*Ai mii fioi morti*) e con la madre (*Co' mia mama*). Le *Fantasie*, invece, sono ispirate forse alle fiabe e alle novelle russe, che la moglie di Giotti raccontava ai figli. Se ne sarà ricordato Paolo quando si è trovato davanti all'immensa Russia: «Davanti 'na zità / piturada sul ziel, / el ga sintù la nina / nana sua de putel. // El ga trovà su' mama, / sintù ga la su' rècia / cantà ela de novo. / Ma no' su' mama vècia. // Iera su' mama giòvine, / iera su' mama bela…» (Davanti a una città / pitturata sul cielo, / lui ha sentito la ninna / nanna sua di bambino. // Ha trovato sua mamma; / le sue orecchie hanno sentito / cantare lei di nuovo. / Ma non sua mamma vecchia. // Era sua mamma giovane, / era sua mamma bella).

Giotti immagina tutto questo, la sua è una fantasia vagamente surreale, un sogno che vorrebbe far dimenticare la durezza della realtà: la guerra, la neve, la morte.

Ci sono, poi, nel suo canzoniere, le grandi poesie sulla casa, nido un tempo sicuro distrutto dalla guerra e dalla morte. Una in particolare è considerata, a ragione, il suo capolavoro: *El Paradiso*. La casa reale di via Lamarmora, è ormai il regno di nessuno, ma questo poeta le restituisce la vita, anzi ne fa il poema della vita e della morte. La casa di oggi contiene anche la casa di ieri, della giovinezza in Toscana, e la stagione è una sola, bella e grande, è mattina ed è sera ed è il bel chiaro giorno e il poeta non è vecchio e non è giovane, ma gli pesano addosso centomila anni, come nelle fiabe. Nella casa, attorno a una tavola apparecchiata che diffonde luce, ci sono i suoi figli, Paolo e Franco, scomparsi in Russia. E la Tanda con la sua bambina. E c'è la madre del poeta, "la sèria nona". Giotti si è costruito così un suo paradiso laico, abitato dai vivi e dai morti. Stanno tutti insieme, e parlano e ridono, e e si guardano in viso: «e in pase se parlemo; / e semo in paradiso».

Poesia surreale, allucinata, meravigliosa, *El Paradiso*. Come meravigliose sono le poesie di Saba che più amiamo. Sono tante e fanno scorrere sotto i nostri occhi Trieste, che è la sua città, ed è la città di Lina. Perché «fu di Lina / dal rosso scialle il più della mia vita […]. 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». I giorni scorrono veloci, forse la fine è davvero dietro l'angolo. Ne dànno l'annuncio le rondini e gli stornelli con i loro gridi lungo il viale XX Settembre. L'inverno si avvicina a grandi passi, come il pensiero della morte. Come "il bruno passero" leopardiano. È rimasto lui solo a consolare l'invincibile solitudine del poeta in quella «Trieste ove son tristezze molte, / e bellezza di cielo e di contrada». Quella Trieste dove «s'apre una strana bottega d'antiquario». Quella Trieste dove tante volte Saba ha sognato di vivere la "calda / vita di tutti, d'essere come tutti / gli uomini di tutti / i giorni".

ECHI DI VITA NELLA POESIA DI UMBERTO SABA

di Claudio Grisancich

A diciassette anni non amavo andare a scuola, studiare; amavo piuttosto essere innamorato, correr dietro alle ragazze. E per avere qualche soldo da spendere per offrir loro il cinema o la consumazione persi dentro in qualche caffeuccio dell'Acquedotto, un paio di volte alla settimana facevo il cameriere in un circolo sportivo dalle parti di piazza Sant'Antonio dove di sera si ballava. Cosa che facevo anche d'estate per lo stesso circolo in un campetto all'aperto dove principia il Boschetto nel rione di San Giovanni. Ma d'estate, rinunciando di andare al mare a Barcola, per tirar su qualcosa di più che non gli spiccioli delle percentuali sulle consumazioni e delle mance, andavo "in piazza" la mattina presto per farmi prendere a giornata come scaricatore in porto. Là sì che i soldi fioccavano tanti, si sgobbava, ma era un bel tornare a casa la sera con in tasca fogli addirittura da diecimila lire (ed era il 1957!). Ma non solo per i soldi andavo al porto: là facevo esperienze che a scuola non mi sarebbe capitato di fare. Stavo con la gente del porto: i portuali. Gente di tutte le età, anche ragazzi come me, forse qualche anno più vecchi, ma che avevano già messo su casa con moglie e figli. "Studia - mi dicevano - a noi toccherà far sempre 'sta vita, studia, non far come noi che non avevamo voglia" . Uno, avrà avuto poco più di vent'anni, mi prese a ben volere, mi voleva sempre con lui in squadra. Stavamo insieme in locanda, non voleva che tirassi fuori mai una lira ("tu sei studente", diceva): pagava sempre lui. Era sposato con una bella ragazza, operaia in una fabbrica in porto, ma dopo il matrimonio lui aveva voluto che lasciasse il posto e rimanesse a casa. La viziava comprandole quello che voleva: tutti i tipi di elettrodomestici e radioline a transistor, eppoi i regalini: gli ori, i giri di catenine, orecchini, anellini…per non dire del ciarpame inutile

Da te cuor mio, l'ultimo canto aspetto,
e mi diletto a pensarlo fra me.

di soprammobili, orologi, ninnoli, quadretti, pupotti, bamboline… Lui era felice, non parlava che di lei, del bene che le voleva e di come stavano bene a far l'amore… Il mio amico era sempre allegro, ma capitò un giorno che venne in porto scuro in viso, serio, non rideva né aveva voglia di parlare, e il giorno dopo idem, ma verso sera agganciando un'ultima imbragata di carico per la stiva cominciò a cantare. Una canzone che da bambino sentivo cantare da mia madre: *"La mia piccola rondine è fuggita, senza lasciarmi un bacio, senza un addio partì. Non ti scordar di me, la vita mia legata a te…"*

La canzone era triste e più triste ancora sentirla cantare da lui con rassegnata disperazione. Faceva impressione guardarlo: stava in piedi, in alto sul vagone, la figura contro la sagoma scura della nave e sopra aveva il cielo blu che andava scurendo col tramonto. Cantava voltato verso fuori, senza badare a nessuno. Era un'invocazione, una preghiera. La giovane moglie si era stancata di tutti quei "balocchi" casalinghi e se n'era andata di casa con un graduato di marina. Faceva pena il dolore di quell'uomo. Il suo canto dava voce agli amori infelici passati e a venire di *tutto* il mondo…

Molto tempo dopo tra le poesie della raccolta *Preludi e canzonette* (1922-1923) mi capitò di "vedere" descritta da Umberto Saba la stessa scena. Nella poesia *Il canto di un mattino* il poeta dice di un giovane marinaio che mentre toglie la gomena dalla bitta canta:

Da te cuor mio, l'ultimo canto aspetto,
e mi diletto a pensarlo fra me.

Del mare sulla riva solatia,
non so se in sogno o vegliando, ho veduto,
quasi ancor giovanetto, un marinaio.
La gomena toglieva alla colonna
dell'approdo, e oscillava in mar la conscia
nave, pronta a salpare.
E l'udivo cantare,
per se stesso, ma sì che la città
n'era intenta, ed i colli e la marina,
e sopra tutte le cose il mio cuore:
"Meglio – cantava – dire addio all'amore,

se nell'amore è l'infelicità."
Lieto appariva il suo bel volto; intorno
era la pace, era il silenzio; alcuno
né vicino scorgevo né lontano;
brillava il sole nel cielo, sul piano
vasto del mare, nel nascente giorno.

Egli è solo, pensavo or dove mai
vuole approdar la sua piccola barca?
"Così, piccina mia, così non va"
diceva il canto, il canto che per via
ti segue; alla taverna, come donna
di tutti, l'hai vicino.
Ma in quel chiaro mattino
altro ammoniva quella voce; e questo
lo sai tu, cuore mio, che strane cose
ti chiedevi ascoltando: or se lontana
andrà la nave, or se la pena vana
non fosse, ed una colpa il mio esser mesto.
Sempre cantando, si affrettava il mozzo
alla partenza; ed io pensavo: E' un rozzo
uomo di mare? O è forse un semidio?

Si tacque a un tratto, balzò nella nave;
chiara soave rimembranza in me.

Delle poesie di Saba questa - e nel *Canzoniere* tantissime vi sono certamente più belle e che di più ammiro - sento ancora oggi essere la più *mia*.

UN AUTORITRATTO DIMENTICATO DI SABA

di Fulvio Senardi

Dopo un'ultima crisi di depressione, che gli suggerisce, non sarà l'ultima volta, cupe idee di suicidio («Io della morte / non desiderio provai, ma vergogna / di non averla ancora unica eletta, / […]» - In riva al mare), Saba si trasferisce, gennaio 1945, a Roma. È un uomo segnato dalla lunga clandestinità vissuta da ebreo braccato, a Firenze nell'ultimo anno, città dove era ancora dolorosamente fresco il ricordo delle retate del novembre 1943, spietatamente condotte dall'ufficiale tedesco Albin Eisenkolb.

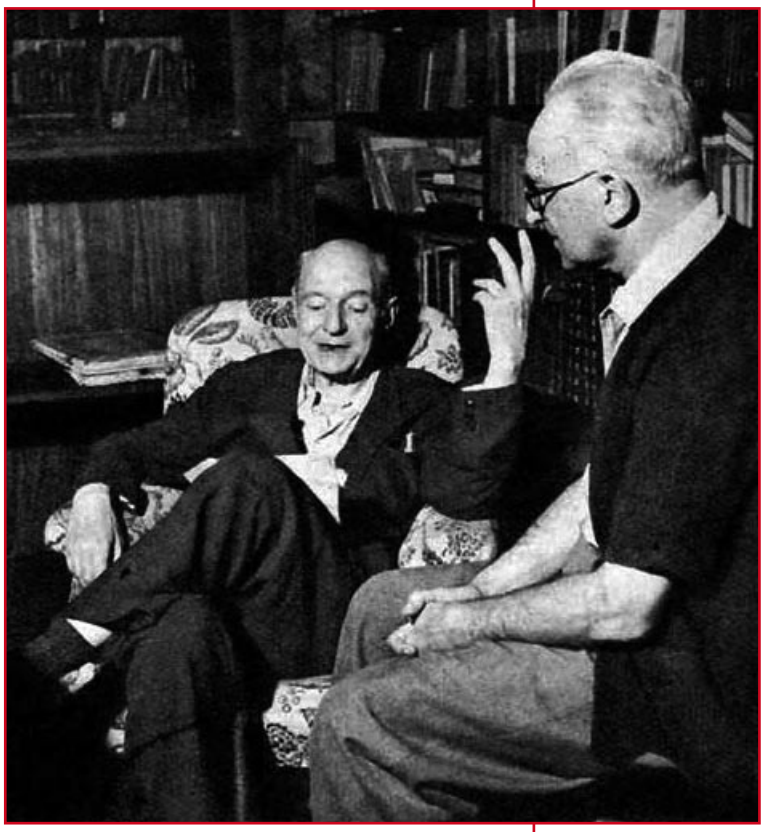
Grande il tormento e grande il desiderio di felicità: «Roma è un brillante che manda luce da tutte le parti», dichiara a Lina, nel febbraio del 1945; e, «non avessi l'incubo dei soldi e la preoccupazione di voi, passerei lunghe ore seduto sui gradini di una fontana. Credo che piangerei di ammirazione». A Linuccia invece nel dicembre 1945: «a Roma non occorre, per star bene, essere felici, Roma è una felicità in se stessa».

A novembre di quell'anno è salito a Milano, nella speranza di trovare nuove possibilità di collaborazione, e quindi di guadagno, anche grazie all'amicizia di Raffaele Mattioli. Un trasloco che lo avvicina a Lina, ritornata a Trieste. In effetti potrà collaborare con *Il Corriere della Sera* e con la sua emanazione pomeridiana, *Il Corriere d'Informazione*. Restano vive però le relazioni che - nella breve stagione romana, il periodo delle Scorciatoie - aveva intessuto con le riviste della capitale, in particolare con la *Nuova Europa*, di simpatie "azioniste" e con la più tradizionalista *Fiera Letteraria*, che ha un occhio di riguardo per le sorti di Trieste e per i suoi scrittori. Ad essa lo avvicinava una lunga consuetudine di collaborazione, avendovi scritto in maniera regolare tra il 1926 e il 1935 (il *Canto a tre voci*, ovvero la *Sesta fuga*, era stato pubblicato addirittura in Prima Pagina nel 1928). La rivista riprende a uscire nell'aprile 1946 (anno di grazia per Saba: riceve il premio Viareggio, con soddisfazione però venata d'amaro per l'ex-aequo con Silvio Micheli), guidata da quel Giovanni Battista Angioletti (affiancato da un comitato di redazione: Corrado Alvaro Emilio Cecchi, Gianfranco Contini, Gabriele Pepe, Giuseppe Ungaretti) che l'aveva diretta negli anni Venti, subito dopo il passaggio della sede da Milano a Roma. Nel corsivo d'apertura del numero 1, *Dal fanatismo alla libertà*, Angioletti, richiamandosi a Foscolo e a Goethe, invitava gli scrittori a riprendere la penna, a riallacciare il rapporto con il pubblico. Quel rapporto che si era andato incrinando, non sfugga l'intonazione apologetica, quando «gli scrittori si trovarono disarmati di fronte ai fanatici» e l'arte, che tendeva all'«assoluto», non trovò più modo di colloquiare con la gente, incapace di intendere, assordata dalla demagogia, «i reconditi incanti della poesia nuova».

La fortuna di un giornale come questo - scrive Angioletti - è strettamente legata alla vitalità delle lettere e delle arti di oggi in Italia; legata al convincimento che fra tante distruzioni la fantasia e l'intelligenza rimangono nel nostro Paese intatte, e rese anzi più intense dal lungo e sanguinoso passaggio attraverso il dolore. Non crediamo che l'Italia debba mostrarsi avara di questi superstiti beni, né crediamo alla fecondità delle lamentazioni, alla

muta eloquenza degli occhi impietriti, e tantomeno partecipiamo alla singolare voluttà dei contemplatori di morte. Invitiamo perciò gli scrittori e gli artisti italiani a riprendere il loro posto senza esitazioni e senza superflue crisi di coscienza. […] Il ritorno degli artisti e degli scrittori al loro posto può, d'altra parte, avere oggi anche un profondo significato sociale e politico. Ci sembra che al nostro Paese possa giovare qualsiasi esempio di lavoro convinto e appassionato. […] Se le loro opere potranno anche in minima parte contribuire a illuminare lo spirito, a purificare il gusto, a dare maggiore nobiltà alle aspirazioni e alle idee degli italiani, è certo che artisti e scrittori avranno partecipato alla vita del Paese nella maniera più utile e più durevole.

Quanto poi contasse il poeta triestino nel progetto della rivista, lo indica subito, nel riquadro in frontespizio del fascicolo inaugurale, l'elenco dei futuri collaboratori: apre la schiera dei poeti e degli scrittori appunto Umberto Saba (seguito da Alfonso Gatto, Mario Luzi, Sandro Penna, Adriano Grande; a seguire gli interpreti di altre tipologie di scrittura, i narratori, quindi i critici). Così, già il numero 3 presenta al pubblico la poesia *Raccontino* (sulla medesima pagina su cui compare – una involontaria beffa del proto – un saggetto di Alfredo Gargiulo, il simbolo della critica sorda alla sua poesia, come spiegherà Saba in Storia e cronistoria del Canzoniere); nel numero 13 del luglio 1946 toccherà alle *Variazioni sulla rosa*; mentre nel settembre dello stesso anno, sul numero 22, verrà pubblicata la risposta di Saba - che si era lamentato con gli intimi di non essere stato compreso fra gli scrittori interpellati (Moravia e Piovene) nel fascicolo dedicato alla Psicoanalisi oggi (numero 16, luglio 1946) - all'articolo di Croce: *Psicanalisi e poesia* (numero 18, agosto 1946). E si tratta di quel breve saggio *Poesia e psicanalisi* che gli conquista il plauso di Joachim Flescher, ebreo polacco profugo in Italia, fondatore della rivista *Psicoanalisi* e, per un breve scambio di lettere, corrispondente del poeta triestino (su tutto questo vedi Umberto Saba, *Carteggio con Joachim Flescher*, 1946-1949, a cura di A. Stara, edizioni SE, Milano, 1991).



Umberto Saba e Giani Stuparich (1951) foto: famiglia Stuparich da "La libreria del poeta Umberto Saba" di Elena Bizjak Vinci e Stelio Vinci, Hammerle Editori in Trieste

Saba ha finalmente l'impressione di godere della fama che merita e che, senza rivali, gli venga riconosciuto quel ruolo di massimo poeta italiano di Trieste cui da sempre aspira: «avevo una città bella tra i monti /[…] / […] più che d'altri mia / che la scoprivo fanciullo, ed adulto / per sempre a Italia la sposai col canto». Gli offre la palma, con parole esplicite, sul numero 9 della rivista, nel giugno 1946, il fiumano Paolo Santarcangeli nel breve contributo (ma in prima pagina!) Gli scrittori della Venezia Giulia. Un saggio che non è forse ozioso citare con ampiezza, perché esprime pareri interessanti anche a proposito della vexata quaestio della "triestinità" letteraria.

Dunque, così Santarcangeli, se sul terreno culturale è stato prevalente in Italia l'influsso francese, «Trieste subiva invece i modi della cultura tedesca» di marca austriaca, e non solo in letteratura,

ma se dovessimo scegliere un simbolo completo dell'arte poetica giuliana, propenderemmo per quella stupenda poesia di Saba in cui, ...

perché, a rendere l'irradiazione più complessa, ha contribuito il «sistema di sentire e di operare, […] il modus speculativo tedesco, lo stato d'animo dell'uomo centro-europeo, il caratteristico tormento di ricerca che trascura fino ad un certo limite, in contrasto con i latini, la cura della forma». Per altro la presenza nella città mercantile di Greci e di nuclei di altri stranieri ha determinato l'«apertura verso formulazioni mentali e religiose lontane», buddismo, teosofia, psicanalisi. Si aggiunga poi lo «spirito pratico» che a Trieste non manca: «crediamo che sia dovuto a questo influsso», così ancora Santarcangeli, «se gli scrittori giuliani sono molto chiari e piani e semplici nell'espressione». Da qui deriverebbe la peculiarità di Saba, «il più direttamente comprensibile fra i nostri poeti», e la «trasparente, limata e modesta prosa» degli scrittori giuliani, da Svevo a Stuparich, con «scarnificazioni e povertà quasi ostentate» in Morovich. Ma, secondo Santarcangeli, va tenuto presente anche un terzo fattore: la faticosa conquista per chi coltivi a Trieste ambizioni letterarie, della lingua italiana, reagendo a un dialetto venato di barbarismi: «i letterati della Venezia Giulia, per effetto di quanto è accaduto dal '900 in poi, debbono sempre tornare ad affermare e rendere cosciente ed operativa, la loro appartenenza allo stile, alla vita, allo coltura dell'Italia». «I tre fattori ricordati così succintamente fanno poi sorgere inevitabilmente nell'animo di questi scrittori un formidabile complesso di inferiorità». E, conclude: «tali moti dell'animo saranno dunque la causa non ultima di quella delicatezza, di quella tenerezza, di quella sentimentalità - di buona lega, perché depurata nel crogiolo dell'autocritica e dell'arte maturata - che affratellano il piccolo Berto e il piccolo Giani, intenti ambedue 'à la recherche du temps perdu', le prose di Quarantotti-Gambini e le lievissime poesie di Virgilio Giotti. Le 'papuzete rosse' e il ciuchino sul molo amorevolmente evocati da questo poeta, hanno stampato le loro orme sulla letteratura nostra; ma se dovessimo scegliere un simbolo completo dell'arte poetica giuliana, propenderemmo per quella stupenda poesia di Saba in cui, dalla porta d'un nero magazzino di carbone s'intravede, come una promessa, come una speranza di paradisi futuri, il baluginare del mare lontano».

Un riconoscimento, come si vede (ed è ciò che ci ha suggerito di citare largamente), non esente da un'ombra che poteva inquietare il permalosissimo nevrotico: quel mettergli accanto Giotti, come un poeta che evoca immagini capaci di «stampa[re] le loro orme sulla letteratura nostra». Un accenno che sembra involontariamente anticipare, come un cattivo presagio, il numero 15 del luglio 1946 della *Fiera letteraria*, interamente dedicato a Trieste (in un momento storico in cui veniva contestata l'appartenenza all'Italia della città) dove, se è presente un contributo saggistico su Saba di Emilio Cecchi, l'unica poesia riportata in tutto il fascicolo è *El bon sono* di Virgilio Giotti, quasi che fosse egli la voce autorizzata, in poesia, a esprimere al meglio l'anima di Trieste. Che sia da vedere qui, ben prima dell'antologia *Poesia dialettale del Novecento* (1952) curata da Pasolini e Dell'Arco, con la sua tendenziosa (e sbagliata) sottovalutazione di Saba come crepuscolare in ritardo (mentre l'autentico "novecentesco" sarebbe Giotti), una delle radici della misteriosa inimicizia che ha segnato l'ultima fase della vita dei due poeti, un tempo così affiatati e concordi?

Ma non è qui il nostro tema. Ci premeva, circostanziando contesto e ragioni, antefatto e contorni, preparare la presentazione di una pagina di Saba del tutto dimenticata. Un testo più che minore, minimo; eppure, credo, non privo di interesse. Come nel caso di altri scrittori, Piovene, Jovine, Moravia, per fare qualche nome, anche Saba risponde positivamente alla richiesta della redazione della *Fiera letteraria* di scrivere un breve autoritratto, con una valutazione della propria ispirazione ed una succinta bibliografia delle

... dalla porta d'un nero magazzino di carbone s'intravede, come una promessa, come una speranza di paradisi futuri, il baluginare del mare lontano".

opere. Lo si legge qui di seguito (*Fiera letteraria*, n. 18, agosto 1946, p. 2):

Cara Fiera,
nel libro che sto scrivendo (STORIA E CRONISTORIA DEL CANZONIERE) rispondo alle domande (un poco indiscrete) che mi pone la tua circolare. Abbreviare duecento pagine in 10-20 righe, ridurre cioè uno studio particolareggiato ad una SCORCIATOIA, non mi sarebbe - oggi come oggi - possibile. Queste cose domandano l'«ispirazione» ed anche un'ispirazione di carattere «allegro»; tutto quello insomma che, come la felicità, tanto meno viene quanto più uno ne va in cerca. Dò anche, in quel libro, il giudizio che mi sono formato sull'opera mia; cerco di comprendere e far comprendere al lettore di domani le ragioni (che naturalmente non sono «estetiche» ma «psicologiche») delle numerose incomprensioni e «scemenze» che accompagnarono, con particolare cecità ed accanimento, la mia carriera d'artista. La mia biografia è, in se stessa, una povera cosa, e ne ho parlato (alcuni dicono perfino troppo) nelle mie poesie. Ripetermi sarebbe inutile.

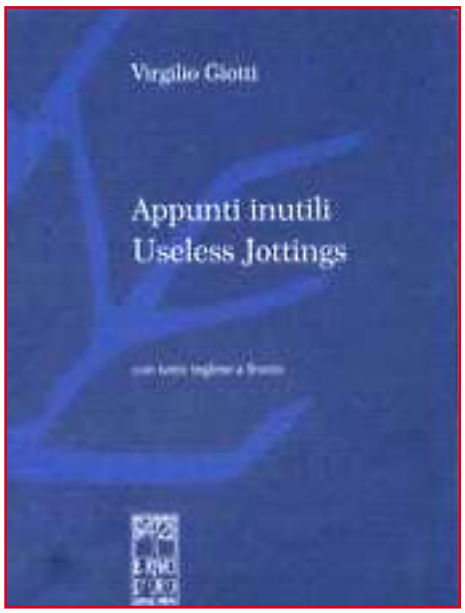
Non ho mai disegnato in vita mia, se non da bambino a scuola. Da un mio vicino di banco (certo Nicolic) appresi a disegnare rapidamente, e con un solo tratto di matita, tre cose: la stella d'Italia, un soldato di fanteria ed uno di cavalleria. Questi ultimi li ho ripetuti tante volte, variando con essi all'infinito IL QUADRATO DI VILLAFRANCA, che la mia vecchia mano ne serba ancora la memoria… Se queste puerilità non ti sembrano indegno di te e del tempo nel quale viviamo, puoi anche riprodurle.

Bilbiografia: *Poesia*, 1911 – *Coi miei occhi*, 1912 – *Cose leggere e vaganti*, 1920 – *Il Canzoniere*, 1921 – *Preludio e Canzonette*, 1922 – *Autobiografia, I Prigioni*, 1924 – *Figure e Canti*, 1926 – *Preludio e Fughe*, 1928 – *Tre Composizioni*, 1933 – *Ammonizione ed altre poesie*, 1932 – *Parole*, 1934 – *Ultime cose*, Lugano, 1944 – *Il Canzoniere*, 1945 – *Scorciatoie e Raccontini*, Mondadori, 1945.

Poco da commentare. L'accenno alla felicità, come pure allo spirito allegro, sfuggenti come l'ispirazione, porta ovviamente il segno della consapevolezza di quanto questa condizione sia stata, per Saba, combattuta e rara. È un tema per eccellenza del *Canzoniere*: la rassegnata condanna a un destino cui la poesia può contrapporre soltanto lampi di disperata chiaroveggenza o brevi oasi di serenità nella gioia del fare, dell'incontro con gli altri, dell'amore; e mai priva dell'ombra dell'ossimoro. E comunque, con narcisistico spirito di crociata, Saba è pronto a scendere in armi contro le «scemenze» che, per ragioni «psicologiche» come è pronto a giurare da entusiastico adepto di Freud, hanno ostacolato la comprensione della sua arte. Questione di repressione e rimozione, dunque. Più interessante forse, perché meno scontato, il trafiletto sul disegno. Una tematica che non viene toccata da nessun altro degli scrittori interpellati e che Saba introduce nel discorso seguendo qualche misteriosa suggestione (difficile pensare che lo abbia chiesto la "circolare" della «Fiera», di cui, peraltro, non disponiamo). E cosa disegna Umberto bambino, ammaestrato dal compagno Nicolic? La stella d'Italia (il pensiero vola a Teatro degli Artigianelli) e il quadrato di Villafranca, ossia la vittoriosa difesa del principe ereditario (aveva stimolato anche l'estro di Fattori e la fantasia di De Amicis) compiuta dai fanti in formazione chiusa, nel corso di un episodio della disastrosa terza guerra di indipendenza. Una banale fantasia eroica, come quelle che furono inibite al piccolo Berto, divenuto il «bambin dalle calze celesti», e che si prenderebbe qui una rivincita, riemergendo dall'inconscio? O non piuttosto una simbologia di resistenza e di difesa del triestino, di ideali non nazionalistici (figurarsi!) ma patriottici, che teme di "perdere" la sua città: «Tito sui muri, s'iscriveva, in vista / sotto, della mia bianca cittadina»?

VERSO «SERA»

di Luca Zorzenon



«[…] Tra me e me ho pensato a quello che era stato per voi andare al fronte e ciò che ora proviamo noi, [...] gli ideali con i quali voi avete fatto la vostra guerra, vi sono sgusciati di mano e vi siete trovati con le mani vuote in un mondo che, malgrado il vostro sacrificio, non segue più la vostra legge. Noi vogliamo ora andare al fronte senza il senso di saper bene il perché, credo senza nessuna illusione, senza nessun ideale, […] per sentirci tra i nostri compagni […]. Cosa ci resta da fare? Andare contro corrente non ci siamo riusciti gli anni passati, tanto meno ci riuscirebbe ora. Ma ormai non è più possibile stare al bando, stare soli. Resta solo mettersi nella corrente […] e cercare di non perdere la propria dignità.»

Scipio Secondo Slataper scrive queste parole al suo ex professore di liceo Giani Stuparich il 26 maggio del 1941, poco prima di partire per il fronte greco. A soli ventisette anni le sue tracce si perdono gli ultimi di gennaio del 1943 durante la tragica ritirata dell'ARMIR: la stessa età del padre quando cade sul Podgora nel 1915. "Scipietto" interroga la storia - di Trieste che riflette il corso drammatico di quella italiana ed europea - nel rapporto tra padri e figli: in poche frasi, un sincero, disincantato esame di coscienza. Padri che seppero avere grandi ideali, che furono capaci di scelte importanti e radicali, di darsi una "legge", di sacrificarvi la vita. Ma poi anche, nella riflessione di Scipio Secondo, reduci (quelli che tornano) «con le mani vuote». Il mondo che esce dalla guerra, che ha tradito i loro ideali, anche storcendoli e servendosene strumentalmente nella bufera fascista, ha decretato un senso di isolamento e una precoce amarezza nei padri; ma anche, e non meno, la solitudine ideale dei figli-eredi. Scipio Secondo, giovanissimo ingegnere industriale, con la passione per la fisica, ha scartato dalla tradizione letteraria; non dall'onore e dal peso del filo della storia, dalla difficile questione del suo senso.

Non è solo "ricerca del padre": Scipio Secondo il suo lo conosce solo nei ricordi di famiglia, nell'opera letteraria. È, ancor più, ricerca dell'identità della propria generazione, di figli che si misurano con un sentimento di solitudine, esistenziale non meno che storica, involti in un destino che ritorna ma, nella coscienza acuta di "Scipietto", si ripete ben altrimenti diverso: «Noi vogliamo ora andare al fronte senza il senso di saper bene il perché». Scrive a Stuparich, ma è come se scrivesse al padre. Non *noi dobbiamo*, ma *noi vogliamo* ora andare al fronte, scrive Scipio Secondo. Nelle sue parole, quegli ideali, quella *legge*, «sgusciati di mano» ai padri, non ricadono sui figli come un fallimento da cui trarre una recriminazione generazionale: diventano, trasfigurati, *legge* dei figli. Impossibile trent'anni dopo continuare a tramandarne i contenuti: dalla "lezione" dei padri si eredita la forma, il volontarismo del sapersi dare ancora *una legge*; ma nel contempo *la legge* dei figli è quella di riconoscere di non avere illusioni né ideali: si affronta ancora la guerra (ancora una guerra) «senza il senso di saper bene il perché». Figli che si preparano ad esser padri pure loro e non rinunciano ad affermare *una loro legge* che sia anche *desiderio*: ma quanto consapevolmente

diversa, in queste brevi e intense parole di Scipio Secondo! Poiché i figli, egli riconosce, sono stati «al bando» e «soli» negli anni del fascismo trionfante: «andare contro corrente non ci siamo riusciti gli anni passati, tanto meno ci riuscirebbe ora». Toccava a loro andarci, più che ai padri-reduci? Occorre spezzare quella solitudine generazionale che è cresciuta nell'assenza di un «perché»: si può dunque «sentirci tra i nostri compagni» gettandosi comunque nella «corrente» della storia, quando ancora una volta una guerra chiama alla prova. Per Scipio Secondo è questa la condizione storica di una generazione che non vuol «perdere la propria dignità», è la risposta al «cosa ci resta da fare?», senza infingimenti consolatori: il voler «mettersi nella corrente» della storia pur «senza nessun ideale» è la *legge* dei figli, la forma difficile con la quale possono ancora raccordarsi ai padri, assumerne l'eredità. "Scipietto" la riconosce e, trasferito sul fronte russo, scompare combattendo, con queste parole che paiono un testamento, nella tormenta del Don.

***

Nell'apprendere della morte di Giulio Camber Barni, Franco Belli Giotti scrive al padre Virgilio: «La morte di Camber mi è stata penosa. Dunque anche gli ultimi del vostro gruppo stanno finendo? […] Dunque ancora un intellettuale del vostro gruppetto è morto. Tutti muoiono e lasceranno a noi un'eredità piuttosto pesante.» Il peso intellettuale della tradizione e del passato, che assume il volto dolce e rassicurante del padre Virgilio, grava su Franco lontano e solo in mezzo ad una guerra che gli sembra non scoppiare mai, lo affatica fino a farlo ripiegare su se stesso, gli fa scrivere al padre che le sue lettere «sono un po' il suo diario», gli ispira tentativi d'arte in frammenti di prosa onirica e visionaria.

Anche Paolo e Franco Belli Giotti perdono le loro giovani vite all'inizio della controffesiva sovietica, nel dicembre del 1942: Paolo in Russia da mesi e mesi, Franco giunto al fronte da pochi giorni. Virgilio, il padre, ne ha conservato le lettere, pubblicate alcuni anni fa a cura di Anna de Simone: *Lettere al padre. Dialogo di Virgilio Giotti con i figli durante la campagna di Russia*. Quasi trecento le lettere dei figli. Ventiquattro, al solo Franco, quelle di Virgilio recuperate. Dialogo con i figli che il poeta continua *in morte*, dal '46 al '53, nel suo taccuino degli *Appunti inutili*.

Paolo e Franco Belli a Trieste nel 1932

Di Paolo e Franco, nati rispettivamente nel 1915 (come Scipio Secondo) e nel 1919, Virgilio Giotti legge talora le lettere che riceve dal fronte a Giani Stuparich (il "grande reduce", un "padre spirituale") e i due le commentano, anche nelle velleità artistiche della prosa dei due giovani, che al contrario del figlio di Slataper, nei loro interessi per la letteratura, la pittura, la musica vorrebbero proseguire la tradizione culturale dei padri. La guerra di Paolo e Franco è di sola retrovia: in Russia, Paolo; fra Treviso, Padova, Pantelleria, prima ancora che nei pochi giorni sul fronte russo, Franco. Un'attesa lunga di una morte pressoché immediata, forse neppure nel tempo di imbracciare un fucile. Entrambi, più che al fuoco del

Anche Paolo e Franco Belli Giotti perdono le loro giovani vite all'inizio della controffesiva sovietica, nel dicembre del 1942

Franco Belli soldato a Pantelleria nel dicembre del 1941

combattimento, aspiravano a un ruolo da interpreti, data la loro conoscenza della lingua russa.

La guerra di Paolo e Franco è l'occasione di uscita dalla casa, paterna e materna, da quel "mito" della casa (e relative suggestioni pascoliane) che tanta parte ha nello sviluppo della poesia del padre. Un uscire di casa che coincide per entrambi con la loro fine. Per Paolo la guerra in Russia è un viaggio nella terra della madre, Nina Schekotoff; per Franco una situazione da "deserto dei Tartari" e la delusione di un mondo che conosce più vasto ma che non gli placa l'inquietudine e il senso di vuoto e isolamento che gli attraversa l'animo, così da richiedere con insistenza più particolare del fratello il rapporto col padre lontano. Per entrambi un viaggio funesto: non un autentico "partire", se non alla ricerca della madre e del padre; certo un non ritornare. Percorsi diversi. Nel segno della madre, Paolo; del padre, Franco.

Nelle lettere di Paolo c'è la lunga marcia attraverso la pianura ucraina al seguito delle truppe inviate in prima linea sul Don. Lettere fitte di descrizioni, osservazioni, ritratti umani e del paesaggio: Paolo, aspirante letterato, tenta vie di scrittura fin "espressioniste": «mi sono tutto isteppito, o isteppato», scrive quando la steppa è tanta da venirgli a noia. Lo sguardo talora si posa sugli scenari di devastazione e di morte che l'avanzata militare lascia alle spalle. «Dopo, tutti andavano a vedere gli uomini bruciati e morti, prigionieri dei carri. Uno, riuscito a sortire, prima di morire è rimasto molto tempo buttato *vicino la* sua prigione, facendo ogni tanto qualche movimento, dopo un po' senza scarpe. Una persona pietosa forse avrebbe lì adoperato un colpo di fucile, ma non l'ho fatto e non gli ho detto niente perché non sapevo cosa dirgli. Come quegli uccelli che raccoglieva ogni tanto la mamma feriti o caduti dal nido e che a casa morivano poco dopo.» Paolo non spara: subentra piuttosto, nella scrittura, soccorritrice l'immagine della madre (e della casa) che copre quella visione di morte, la addomestica, la lenisce.

La Russia-madre di Paolo è una terra che ha bisogno di protezione e di riparo: l'ideologia sovietica ne starebbe cancellando l'identità popolare, la cultura, la grande tradizione intellettuale ottocentesca. Una propaganda fascista che sui giovani esercita il suo effetto gli fa credere che la guerra avrà risvolti benefici sullo sviluppo moderno del popolo russo: «Quando parlano il loro viso si esprime come recitassero. Come qualche volta ci si sente chiamati dalla natura e dalla vita primitiva, così loro sono chiamati dalla civiltà. Non capiscono però ancora il bene che loro verrà dall'essere riorganizzati socialmente dal popolo tedesco e italiano, popoli di vecchia cultura ma rinnovati dal fascismo, dall'insegnamento di una civiltà tanto superiore alla loro.».

La guerra di Paolo e Franco è l'occasione di uscita dalla casa, da quel "mito" della casa che tanta parte ha nello sviluppo della poesia del padre

Paolo si nutre delle letture di Puskin, di Turgenev, di Dostoevskij, di Tolstoj, ha nella mente l'archetipo della Russia inciso nei racconti della madre, gira per i paesi e i villaggi, entra nelle isbe, parla con le donne negli orti, con i contadini nei campi, traduce dal russo la leggenda popolare del principe Igor, osserva usi e costumi, tradizioni e comportamenti popolari. La guerra di retrovia, fatta di carta e penna, piuttosto che di armi (scrivere a macchina, afferma, è forse la sola cosa che imparerà nell'esercito), a mano a mano gli svela però una Russia diversa: «Alla mamma bisogna dire che la sua Russia esiste solamente relegata in campagna, quella Russia che lei conosce. Ora quale diversità anche nei tipi; russi con la barba non ce ne sono più, contadine in costume lo stesso, gli stessi samovar sono tanto rari. Addio Russia convenzionale! […] Anche la Russia religiosa se ne è andata, i russi moderni non credono più affatto, hanno messo il loro misticismo da altre parti».

Nelle campagne. Ma in città le millenarie radici contadine si intrecciano con la modernità del progresso: «Sono curiosi, spesso dei tipi contadineschi di studenti, medici, donne laureate in elettrotecnica o ingegneria! Un interesse per la cultura enorme, un interesse per tutti i problemi moderni con la vista esteriore da ingenui contadini.» E con intatta ingenuità, con acuto straniamento (ma preziosi in queste e tante consimili sincere osservazioni) Paolo scrive al padre e alla madre: «Vi dirò una cosa che mi sono accorto ormai di pensare con tanta chiarezza e che non vi ho detta, qui è possibile per un intellettuale fare il contadino, non perde nulla, è un mestiere invidiabile che tanto mi piacerebbe fare, e qui non è una cosa insensata pensare di diventare un contadino. Resterebbe il tempo di dipingere.» Messa così in crisi un'idea ancora piccolo-borghese della cultura, Paolo scopre frammenti di una nuova civiltà che in Russia potrebbe nascere, e filtra così il dubbio sul bisogno di soccorso della "superiorità" italo-germanica! Il

Paolo Belli in Val Rosandra nel 1940

suo sguardo si posa sulle scene di vita russa in una avidità adolescente di conoscenza sospesa tra il rimpianto libresco del passato che prende figura nell'amore per la madre e la sottile lusinga di una realtà del presente che lo invita pian piano a prenderne adulto congedo.

Qua e là nelle lettere di Paolo, un senso di giovanile smarrimento: «Tante impressioni, discordanti, dolorose che non so più davvero cosa pensare. Ho impressioni vaghe come di aver capito non so quale verità, che non so spiegarmi ancora di quale natura sia, e forse è molto semplice e ovvia.» La terra-madre diviene una volta stellata che mette paura, sguardo sulla bellezza di costellazioni che disorientano: «Ieri ho dormito sotto le stelle e mi è venuta paura che non riuscirò a esprimermi nella vita, che morirò prima. Come bello sarebbe poter attingere come si vuole nel pozzo del subcosciente, in cui si conserva

Nelle lettere di Paolo c'è la lunga marcia attraverso la pianura ucraina al seguito delle truppe inviate in prima linea sul Don

tutto il passato coi colori più vivaci, tirar fuori quello che si vuole e portarlo nel presente. Varrebbe tanto più della desiderata immortalità. Invece si vive saltuariamente, fra svenimenti di coscienza continui, quasi non bastasse il dormire.»

Il «pozzo del subcosciente» materno può imprigionare la vita piuttosto che liberarla, il passato coi suoi «colori più vivaci» non aderisce più in modo naturale ed armonico al presente. Fuori di casa, nella steppa russa, c'è la guerra, c'è la distruzione, gli aerei mitragliano, bombardano. Si chiede Paolo, sentendone il rombo fragoroso: «A cosa somiglia? Manca assolutamente del patetico di qualsiasi azione umana e naturale, è asciutto, meccanico, ci si sente come dei pezzi di legno che vengono segati in una segheria con grande rumore.» Di lì a poco quella "meccanica" da segheria travolgerà anche la sua vita.

***

Nella lunga attesa di un'azione che mai verrà, Franco scrive al padre di donne e di libri e gli spedisce in lettura frammenti di prove lirico-narrative ancora troppo impastati di dannunzianesimo, o di sgorghi e ingorghi barocchi; Virgilio prova con tatto a farglielo capire, Franco tenta di replicare: «Dici però anche tu cose strane in materia letteraria. Parli di "adagiare il mio lirismo su cose semplici". Come posso farlo se non sopporto o quasi il mondo della realtà che entusiasmò a suo tempo Zola ed altri e non posso certo, d'altra parte, aspirare ad Angioletti o simili (che a parte la fama sono ancor più meschini e vuoti di me) e in genere la tradizione italiana non mi dice nulla.» Tra Franco e il padre Virgilio il dialogo è all'insegna del letterario, è la figura paterna per Franco (come per Paolo quella della madre) il centro di un confronto che mescola bisogno di vicinanza e di approvazione e necessità dello stacco: il padre poeta, il figlio che aspira a diventarlo. Più introverso e inquieto di Paolo, la lunga permanenza nell'inattività prima dell'invio al fronte accresce in Franco la coscienza del senso di vuoto e di noia che lo intride e lo tarla e che nessuna compagnia di giovani commilitoni può attenuare. Spesso anzi li disprezza per la loro ignoranza, li maledice perché lo distraggono dalle sue letture. Descrive al padre senza giri di parole i giovani della piccola borghesia appena usciti dal corso ufficiali: «Non ti parlerò di loro individualmente che non vi sarebbe molto da dire, ma la confusione mentale moderna si specchia caratteristica e disperante. La mancanza di una classe sociale di qualche valore è una triste malattia che sembra inguaribile. E di qui l'equivocità dei rapporti: ora di una severità piena di smorfie (residui putridi di borghesia), ora di un'affabilità sgangherata che non serve a nulla».Verso le donne Franco prova una forte attrazione erotica, e tuttavia è una bellezza che nella realtà sempre gli sfugge e che descrive al padre in brevi frammenti, con studiata, letteraria sensualità, spesso vantando il privilegio di un atteggiamento di superiore distacco. Alla «trentenne mettifoglio, coniugata», col «marito in *Affrica*», che gli ha messo sopra gli occhi, scrive di aver «disarmata la sua sensualità, l'ho lasciata filtrare lenta in me, come un leggero eccitante». Le donne dei paesi veneti «erano tutte comuni da sposarsi in chiesa e impedivano sogni più vasti». Con quella sulla trentina, che ha «le gambe nude di una leggera animalità balneare», conversa «a voce bassa di futili cose piene di sottintesi (dell'andare in chiesa senza calze) e ho potuto convincermi che non c'è miglior afrodisiaco della chiesa». In un locale di Padova scopre «un interessante fanciulla bionda dall'aspetto ingenuo e depravato insieme da entusiasmare un Degas. C'era una specie di follia dominata nei suoi movimenti silenziosi che mi ha fatto sognare in un muto ritorno in tranvia. È bello invaghirsi di un'ombra e portarsela via in mezzo alla campagna e fare idillico ogni locale per quanto pieno di fracasso».

La guerra-non guerra di Franco, nell'attesa lunga quasi un anno prima di

Pensando a loro il vecchio padre-poeta ha un grande, vitalissimo antiletterario rimpianto che è anche un rimorso acuto

perdere la vita, tra brevi apparizioni femminili, frammenti sparsi di un'educazione sentimentale ed erotica, scorre tutta nel suo rinchiudersi e proteggersi nel rapporto col padre lontano, sotto lo scudo della cultura e dei libri. Le richieste di Franco al padre sono quotidiane, talora ossessive: gli chiede continuamente di inviargli romanzieri e poeti, biografie di musicisti e di pittori, li legge e ne discute per lettera. Virgilio è spesso in affanno (anche economico) nella ricerca di soddisfare il figlio correndo di librerie in biblioteche, si priva di volumi suoi avvertendo Franco di doverli restituire, i pacchi di libri corrono avanti e indietro tra la casa di Trieste e i vari indirizzi militari del figlio lungo la penisola. Come per Paolo la terra russa è ricerca delle origini materne, così donne e libri sono misura e forma della necessità di Franco di non perdere il legame con il padre e la sua protettiva complicità che la guerra rischia di allontanare ed allentare.

Davvero sorprendente, poi, l'analogia con il fratello Paolo nella premonizione della prossima fine: anche in Franco la morte pare venire dal cielo, gli aerei, le stelle, anche per Franco pare calare fatalisticamente con un che di "meccanico". Nell'ultima delle lettere appena giunto in Russia: «Gli aerei passano alti con un ronzio leggero di zanzara (paiono essere proprio vicini alle stelle). E ascoltando questo ronzio una grande serenità ci prende; forse si allontanerà fino a perdersi nell'umida oscurità o forse diverrà sempre più sonoro e meccanico fino a trasformarsi in un rombo atroce. Che importa?»

***

«Se gavè pianto, piànzer/ no ste più. Ormai sughèmose/ i oci tuti. Andeghe/ far 'na carezza a vostra/ mama. Piànzer no' servi.// Xe morti tanti tanti;/ e papà e mame e fioi,/ tanti, ga pianto e pianzi./ 'Sto qua nassi nel mondo:/ nassi e xe sempre nato.» Virgilio Giotti prosegue dopo la guerra con questi e altri versi ben noti il dialogo con Paolo e Franco che dal fronte non ritornano. La "casa" della *Sera* di Giotti, da circolo di protezione di un mondo umile, semplice e perciò sentito autentico, diventa una scala affannosa da salire verso una «porta serada», «el cuor me sta per bàter/ Chi sa ogi che cossa/che trovarò? […]» È stata anche l'irruzione violenta della storia dentro le mura di casa a sgretolarne il mito di un mondo di pace e armonia.

Giotti continua a scrivere: *Appunti inutili*, anche; così li chiama quando mano a mano la lontananza dei figli si fa più fonda, il lutto più vano. Pensando a loro il vecchio padre-poeta ha un grande, vitalissimo antiletterario rimpianto che è anche un rimorso acuto, sofferto nei sensi: «Lei di trent'anni, e sana, e bella: io invece di sessanta sonati (diciamo la verità: sonatissimi), e malato, oltre che di qualche umiliante disturbo funzionale, di una stanchezza quasi perpetua, invincibile. E in cuore due figli morti: e la loro giovinezza che si querela di continuo con me, che me ne struggo, di non aver avuto quanto le spettava di piaceri, e di quell'uno, bramatissimo, di godere di una donna che si ama.»

Cultura, libri, scrittura sfocano anch'essi di fronte a questa «querela» incessante e tormentosa dei figli nella carne del padre. «Dirò ancora una cosa: ho avuto l'impressione che cercare di significare e precisare con le parole, si turba e distrugge la percezione senza parole dei sentimenti, degli affetti, delle sensazioni. Con il risultato che al posto di quei sentimenti e affetti e sensazioni, che sono la nostra vita, si mettono delle scritture. Delle copie al posto degli originali, e gli originali deturpati o perduti. Il diarista s'affretta a trasformare la propria vita in pezzi di scrittura, e perde la vita. Quante lacrime tardive sono state versate per questa disgrazia dai letterati!».

La *sera* del vecchio Giotti è anche dentro un sentimento di *inutilità*: perché e per chi si scrive? È anche nel non aver fatto in tempo a scrivere di tutto questo ai figli, a Paolo e Franco.

SUGGESTIONI E UMORI DALLA POESIA DI GIOTTI E SABA

di Enzo Santese

Virgilio Giotti e Umberto Saba nella caricatura di Lorella Fermo

Gli itinerari biografici di Virgilio Giotti e di Umberto Saba sono due orbite che, pur procedendo per lunghi tratti in parallelo, trovano numerosi punti di contatto anche nelle corrispondenze con gli accadimenti delle loro rispettive esistenze. E la motivazione di una ricorrenza, l'anniversario della morte di entrambi, nel 1957, li accomuna in un esito capace di equilibrarsi con la loro sostanziale diversità: il mondo poetico dell'uno affidato al tepore di un'intimità familiare tipica del dialetto, l'altro proteso a ricercare le ragioni fondanti del suo rapporto con l'esistente sulla scorta di un'espressione italiana scarnificata del superfluo e poggiante sulla necessità dell'essenza.

Virgilio Giotti nel *Piccolo canzoniere in dialetto triestino* confina apparentemente la poesia nell'ambito specifico del locale, senza indulgere peraltro alla tradizione vernacolare, semmai innervando lo strumento linguistico di apporti desunti nella sua permanenza toscana. Lo tiene infatti lontano dai modi gergali della parlata corrente e lo dispone sulla pagina come una lente d'ingrandimento dei toni più privati di una città che è, prima di tutto, casa con il corredo di affetti che la rendono caldo bozzolo di sentimenti su cui poggia gran parte degli slanci lirici dell'autore. Non nomina e non indica luoghi perché è essa stessa "luogo", dove Trieste riverbera un respiro che è tutt'uno con il suo. La sensibilità culturale lo spinge ad approfondire i tratti di possibile assonanza con vari punti di riferimento, dai lirici greci a Giacomo Leopardi, da Salvatore Di Giacomo a Giovanni Pascoli. Proprio il poeta di Recanati campeggia nell'orizzonte intellettuale di Giotti, come già risulta per esempio nella lirica del 1906 *La canzon de la foia portada dal vento*, scoperta da Elvio Guagnini tra i documenti di Saba all'Università di Trieste: *Sempre avanti me porta el vento. Sempre / vanti vado con lu. / Prima el me porta in alto, in zima, su / de le grande montagne: / po' dopo el me strassìna / in basso, in fondo, fin a /l'acqua che brontola , tra le campagne, /tra le case, e la gente:/ ma mi a pena che sento,/ e non so gnente.* Lo si riscontra nell'armonia tra i vari elementi che danno anima alla sua espressione nitida e tersa, che diventa efficace strumento per focalizzare il suo rapporto stretto con la natura, in cui - essendo anche pittore, con particolare sensibilità per gli aspetti cangianti dell'esi-

Gli itinerari biografici di Virgilio Giotti e di Umberto Saba sono due orbite che trovano numerosi punti di contatto

stente - isola tonalità d'umori e intensità di colori per innestarli in un concerto di ritmi tipici della sua scrittura. *Figura de putela* (1928) è uno degli esempi probanti di una versificazione per pennellate, dove il parallelismo col "pitor" è estremamente indicativo di una contiguità concettuale tra tela e pagina bianca. La perfetta aderenza nella traduzione figurale del pensiero la si rileva anche nell'illustrazione realizzata per la plaquette di Saba, *Cose, leggere e vaganti*, dove il segno incide la pagina con la levità di un fraseggio veloce, in piena sintonia con il titolo e il carattere dell'opera.

Virgilio Giotti, cultore della bella compagnia e della sana convivialità, sa attutire le fitte esistenziali in mezzo alle articolazioni del quotidiano, capaci di fargli assaporare la gioia di una felicità spicciola, ma autentica.

L'amabile disposizione al confronto trova il suo momento più alto nei versi di *Con Bolaffio,* al tavolo di un'osteria goriziana con l'amico pittore: *in 'sta su piazza bela, / noi, poeti e pitori, /stemo ben*. Ma la centralità ideale della poetica giottiana sta tutta dentro il perimetro della casa, in cui si consuma il rito della vivibilità quotidiana; l'ambito domestico si rivela anche come alveo di scorrimento dei sogni, che possono raggiungere le punte estreme di gioie fantastiche oppure di terribili allucinazioni. E la tavola ha il potere di trascendere i condizionamenti dello spazio-tempo per una rappresentazione scenografica del desiderio, quella di riunire la famiglia dispersa e farla "vivere" dentro la messinscena della poesia (*El Paradiso*) che diventa piattaforma del mito, destinato a mettere in sordina temporaneamente le laceranti incursioni del dolore per la perdita dei propri cari. In numerosi versi c'è una sorta di prefigurazione di un destino capriccioso con punte di vera tragicità; il tutto in una versificazione che mai è casuale aggregazione di parole in contesti descrittivi, bensì calcolata scansione di spazi della memoria riportati a un presente dove la successione dei tempi fa posto a un orizzonte uniforme di accadimenti contemporanei; *E el tempo che xe, bel, / tuti i tempi i xe in uno;/ e la stagion no' istà, / no primavera o utuno.* (*El Paradiso*).

Quando nel 1937 il critico Pietro Pancrazi in un suo intervento sul *Corriere della Sera* definisce il triestino di Giotti "écriture d'artiste", qualifica un'espressione dalla marcata natura antidialettale, abbastanza lontano dalle logore forme del parlato quotidiano e ben dentro una misura concepita apposta per i versi. Per il poeta è elemento che neutralizza l'andare del tempo, che fonde passato e presente in un'allucinata rappresentazione del sogno, come nell'avvincente *Co' mia mama*, dove l'affondo onirico declina modi espressivi molto lontani dal rischio della retorica e ben dentro un concetto di pacatezza, che è tipico del poeta in gran parte del suo *Piccolo canzoniere*.

È l'edizione di *Colori*, uscita dall'editore Ricciardi nel 1957 su proposta di Mario Fubini, che traccia le linee portanti di una vita dove fisicità dell'esistente e rarefazione della poesia si combinano in un affresco in cui luoghi, avvenimenti, amicizie e conoscenze, affetti e sofferenze creano un saliscendi di emozioni in una poesia che Cesare Segre non esita a definire di "una purezza tra oraziana e leopardiana".

Anche per Umberto Saba la Toscana è stato il luogo a cui attingere modalità espressive puntualmente veicolate nella lingua della sua poesia; proprio a Firenze trova il calore di amici (che lo proteggono, fra l'altro, dai rigori delle leggi razziali) e la soddisfazione di primi riconoscimenti. Nel *Canzoniere* il tratto epico e il tono lirico si fondono in un mosaico compatto di sensazioni che muovono non solo dall'osservazione, ma anche della condivisione della vita reale, quella dove è facile restare ai margini di un flusso che, quando non fagocita, comunque relega fuori dai contesti che contano. La considerazione sincera delle persone che vivono ai bordi dell'accettabile lo porta a riconoscere un destino comune per

il mondo poetico dell'uno affidato al tepore di un'intimità familiare tipica del dialetto, l'altro proteso a ricercare le ragioni fondanti del suo rapporto con l'esistente

tutte le creature, animali compresi, che soggiacciono a una regola di sofferenza perpetua. È pure vero che l'idea di un disagio onnipresente talora evapora verso una speranza di vita migliore come in *Felicità* (*Parole,* 1932-1934): *Oggi è il meglio di ieri, se non è ancora la felicità./ Assumeremo un giorno la bontà / del suo volto, vedremo alcuno sciogliere / come un fumo il suo inutile dolore.*

La poesia, che esibisce talora una chiara connotazione di essenzialità, poggiante spesso sulla rima facile (*La bellezza m'innamora, / e la grazia m'incatena,/ e non soffro un'altra pena, se non è di ciò l'assenza./ Alla mesta adolescenza / ho lasciato i sogni vani. / Esser uomo tra gli umani, io non so più dolce cosa*, dalla *Sesta fuga*), in ogni caso è musica dei sentimenti che si accavallano nella dinamica del verso senza mai scadere in deriva cantilenante.

L'autore ha piena consapevolezza che la sua opera si colloca fuori dal coro monocorde della poesia contemporanea e, anzi, è testimonianza diretta del suo contrasto con il mondo moderno, e quasi una sorta di "premonizione" relativa a un consenso che gli verrà *post mortem*. Nella *Storia e Cronistoria*, nelle vesti di Giuseppe Carimandrei, suo pseudonimo, si produce in un'ampia disamina di sé, dell'opera e delle motivazioni che la sorreggono riuscendo a comporre un'opera che, pur con qualche eccesso di vanità (*Saba ha commesso molti errori: Ma negare la sua poesia sarebbe negare l'evidenza di un fenomeno naturale)*, ha una dotazione didascalica di straordinaria utilità per il lettore.

Grazie allo scuotimento dalla polvere di "ismi" dominanti, da alcuni decenni l'opera rivela un'attualità direttamente proporzionale all'interesse che la critica mostra nei suoi confronti; sempre più attenta si è fatta la focalizzazione sull'effetto della parola con la forza disvelante del nocciolo più interno dell'esperienza, quella che mette alla prova la parte più autentica e privata dell'anima.

La persistente validità del pensiero sabiano si misura anche sulla corrispondenza con realtà incontrovertibili, valide anche nel giorno d'oggi dominato dalla velocità del fare, "una delle cause che fanno più soffrire i poveri uomini, e commettere loro un maggior numero di sciocchezze" (lettera di Saba ad Aldo Camerino, dalla clinica di Gorizia il 19 marzo 1957). Anche da qui scatta la necessità avvertita come stringente di sottomettere la poesia alla verità, intesa come messa a fuoco della condizione umana nella sua interezza. L'equazione diversità-solitudine è una peculiarità della sua poesia, anche perché immune dal potere anestetico delle illusioni e quindi distante dalla distorsione della verità, per cui nel *Canzoniere* emerge con plastica evidenza la dolorosa consistenza della vita umana. *Cadute / sono le meraviglie ad una ad una; / delle concette speranze nessuna / che mi valga, al ricordo, anche una lacrima, anche un solo sospiro.* (*Quando si apriva il velario*, da *Ultime cose,* 1935-1943)

Nell'opera di Umberto Saba affiora spesso l'idea di trovarsi in un tempo che non gli appartiene: "Sono un rottame dell'Ottocento che vive nell'epoca atomica" (lettera a Nora Baldi, marzo 1950); così il tono autobiografico indulge un po' sul personale, eleggendolo peraltro a pretesto per tentare uno sguardo fino all'orizzonte dell'universale.

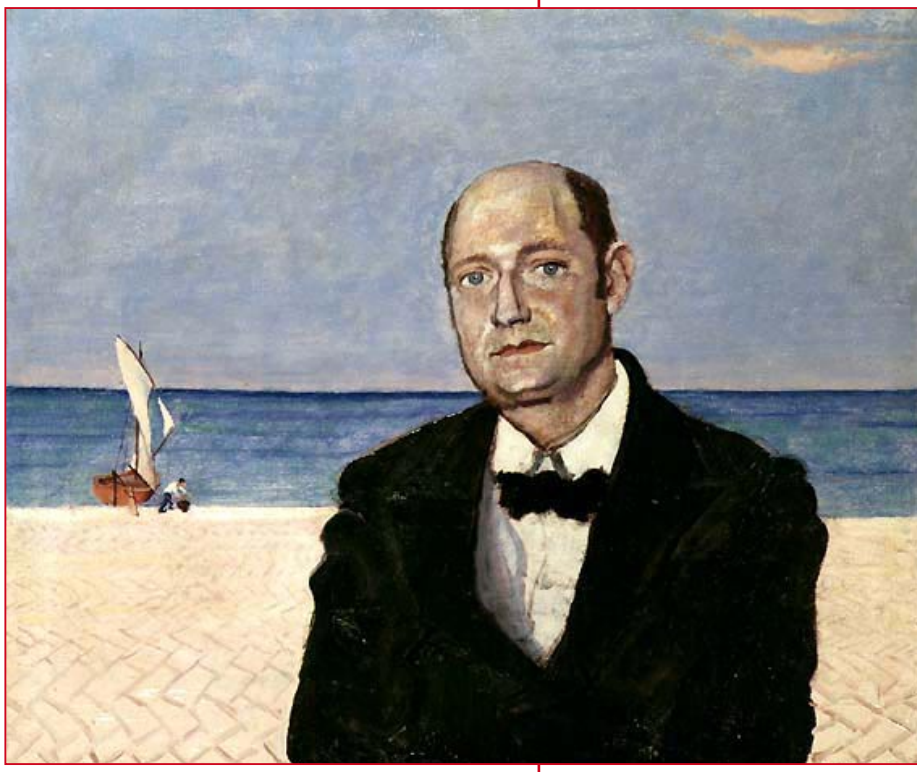
GLI EBREI: PROSE NARRATIVE D'ESORDIO

di Walter Chiereghin e Adriana Medeot

Nel panorama dell'opera narrativa in prosa di Umberto Saba, *Gli Ebrei* costituiscono, cronologicamente, il primo nucleo, essendo stati scritti tra il 1910 e il 1912. I cinque racconti che passano tutti sotto questo titolo, come pure le Sette novelle che li seguiranno, sono quindi da considerarsi parte dell'opera giovanile del poeta triestino, non ancora trentenne all'atto della stesura dei racconti.

A parte un precedente frammento di racconto, *Il sogno di un coscritto*, datato 1907, il nucleo di prose è decisamente staccato dalla produzione prosastica successiva, dalla quale lo separa un periodo di circa vent'anni e comprende, oltre *Gli Ebrei*, le *Sette novelle* del 1912 - 13, *Ferruccio e Lissa*, sempre del 1913, *Il figlio lontano*, del 1915, e due testi teatrali che rimasero dimenticati tra le carte del poeta, al punto da non essere stati inclusi nel volume mondadoriano delle *Prose* del 1964 e quindi stampati - sempre da Mondadori - soltanto nell'edizione del 2001 curata da Arrigo Stara per la collana I Meridiani. Il primo di tali testi teatrali (*Mario*), incompiuto, è del 1903 e l'altro, l'atto unico *Il letterato Vincenzo*, del 1911, fu rappresentato per una sola volta a Trieste (ma ripreso nel 2007 in occasione delle celebrazioni per il cinquantenario della morte).

Mentre il lavorio di rifinitura, rimaneggiamento, esclusione ed adattamento dei testi poetici operato da Saba attraversa tutta la storia del *Canzoniere* e delle sue successive edizioni, per quanto concerne la produzione in prosa di impronta narrativa non si riscontra alcun aggiornamento, e non è in alcun modo arbitraria una classificazione temporale che distingua il Saba prosatore giovanile da quello delle *Scorciatoie e Raccontini*, la cui redazione avviene a partire dal 1935 e la cui prima edizione esce a Milano, per i tipi della Mondadori, nel 1946 e ancora quest'ultimo dall'autore dell'*Ernesto*, il romanzo incompiuto della più tarda maturità, destinato per volere dello stesso autore (che aveva anzi chiesto che fosse distrutto) a rimanere inedito fino a molti anni dopo la sua morte.



Vittorio Bolaffio
Saba

Nelle intenzioni di Saba, i racconti de *Gli Ebrei* avrebbero dovuto costituire parte di un libro fatto di "raccontini, novellette, brevi saggi", come confiderà l'autore a Nello Stock in una lettera del 22 novembre 1952, ed essere pubblicati su La Voce, ma né l'una né l'altra di tali due condizioni si verificarono appieno: soltanto la prima di esse si concreterà, ovviamente in forma assai diversa e in unione a testi successivi di molti anni, solo nel 1956, quando furono pubblicati, presso Mondadori, i *Ricordi - Racconti*, dei quali *Gli Ebrei* costituiscono una prima sezione. Per quanto riguarda la pubblicazione su *La Voce*, soltanto un racconto, *Il ghetto triestino verso il 1860* (titolo poi cambiato in *Il Ghetto di Trieste nel 1860*), fu pubblicato dalla rivista fiorentina nel numero del 16 maggio del 1912.

I racconti de *Gli Ebrei* costituiscono per Saba la prima prova narrativa compiuta, anche se incompleta rispetto al progetto originario, di cui possiamo solo supporre le ragioni che hanno indotto l'autore a fermarsi al quinto racconto; tra queste, è probabile che vi sia la freddez-

Nelle intenzioni di Saba, i racconti de Gli Ebrei avrebbero dovuto costituire parte di un libro fatto di "raccontini, novellette, brevi saggi"

za della *Voce*, che si limitò a pubblicare uno solo di essi. Come scriverà in uno dei sonetti dell'*Autobiografia*, nel 1924: *A Govanni Papini, alla famiglia / che fu poi della Voce, io appena o mai / non piacqui. Ero tra lor di un'altra spece*.

Gli anni nei quali presero forma i racconti de *Gli Ebrei*, cioè l'intervallo 1910-1912, costituirono un periodo denso di avvenimenti nella vita di Saba, sia dal punto di vista personale che da quello letterario.

Il 1910 si apre per lui con la nascita della figlia Linuccia, il 24 gennaio, quando ancora non era compiuto il primo anniversario di matrimonio tra Umberto Poli e Carolina Woelfer.

Senza ripercorrere per intero la biografia di Saba, bisogna tuttavia soffermarsi su quella unione ancora recente negli anni che prendiamo in considerazione, il triennio dal 1910 al 1912, e destinata, nonostante alcune premesse non molto incoraggianti, a perdurare finché la morte non separò i due coniugi, nel 1956. Quella dei primi anni di matrimonio è la storia di una lunga crisi coniugale, che avrà il suo punto di rottura, in seguito superato, con l'abbandono da parte di Lina del tetto coniugale, nel 1911. La vicenda fu materia che alimentò i *Nuovi versi alla Lina*, sezione quasi narrativa della raccolta *Trieste e una donna*.

Il 1910, cominciato con la nascita di Linuccia, si chiuse a novembre con un altro parto: il primo libro pubblicato da Saba, Poesie, edito a Firenze, a spese dell'autore, con prefazione di Silvio Benco, che tra l'altro in quel suo testo scrisse "... il Saba non è notevole perché formi il verso con eleganza o con splendore, e anzi prevedo che sarà chiamato molte volte a giustificarsi di qualche prosaicismo; ma è notevole perché dice quello che sente, e trova il tono giusto e interessante del suo sentimento, ancorché strisciate di prosa si allunghino attraverso la poesia...". Giudizio critico che, in nuce, contiene un aspetto rilevante della poetica di Saba, che nel febbraio del 1911 inviò a Slataper, perché fosse pubblicato sulla *Voce*, un breve testo, *Quello che resta da fare ai poeti*, pubblicazione che non ebbe luogo, per cui il breve saggio uscì postumo, per i tipi dello Zibaldone di Anita Pittoni, soltanto nel 1959.

Quel testo fu redatto a ridosso della pubblicazione di *Poesie* e non è probabilmente estranea a Saba la volontà di fornire più che una risposta, una chiave interpretativa ai suoi critici, anticipando in tale maniera quanto più tardi farà in modo più articolato e organico con *Storia e cronistoria del Canzoniere*.

Gli anni nei quali presero forma i racconti de Gli Ebrei, cioè l'intervallo 1910-1912, costituirono un periodo denso di avvenimenti nella vita di Saba

La risposta di Saba alla domanda incapsulata nel titolo di quel suo saggio è che ai poeti rimane da fare una poesia "onesta". Per rendere concreto questo assunto, Saba si giova di una esemplificazione, contrapponendo la poesia del Manzoni a quella di d'Annunzio rilevando l'onestà dell'uno, che produce versi al contempo "mediocri ed immortali" alla "nessuna onestà" del secondo che lo induce a scrivere "magnifici versi per la più parte caduchi". L'onestà dell'autore è dovuta tanto a se stesso quanto ai lettori e costituisce la premessa per la più perfetta aderenza del testo a quelle che erano state le intenzioni originarie di chi lo ha scritto: in questo senso l'austerità del Manzoni è in grado di offrire sul piano poetico, anche mediante versi impacciati, assai più di quanto non faccia l'elegante raffinata eloquenza meridionale di d'Annunzio. Il breve saggio si conclude con l'esortazione a "un ritorno alle origini: con un'opera forse più di selezione e di rifacimento che novissima creazione; resta ad essi quello che finora fu solo raramente e parzialmente compiuto, la poesia onesta."

L'esigenza di "un ritorno alle origini" convoglia Saba a una ricerca su se stesso che poi perseguirà per tutta la vita, in prosa e in poesia, ma anche nell'analisi psicoanalitica, nei rapporti con quanti gli furono vicini, come ampiamente è documentato dalle lettere. Una ricerca che inizia dall'aria natia, come viene chiamata in una delle liriche di Coi miei occhi, in seguito rinominata Trieste e una donna. *Gli Ebrei* costituiscono in prosa la ricerca dell'aria natia, anzi, più addietro ancora, un'indagine intenerita delle proprie radici che è quella della famiglia della madre. I racconti, infatti, descrivono, non senza una buona dose di ironia, oltre che di affettuosa partecipazione, il microcosmo israelita che, per antico radicamento e probabilmente per mancanza di risorse economiche continuava ad accalcarsi nel Ghetto di Trieste ancora alla metà del '800, anche se legalmente i suoi abitanti avevano la possibilità di lasciarlo fin dal secolo precedente. Più tardi, negli anni Trenta del Novecento, su iniziativa del podestà Salem, la zona fu in gran parte demolita e sparì la via Riborgo, la più importante arteria affollata di botteguccce, dove aveva abitato con la madre e la zia Regina anche Saba, negli anni dell'infanzia e dell'adolescenza.

Con la stesura dei cinque racconti raccolti sotto il comune titolo *Gli Ebrei*, Saba intese esplorare le proprie radici e approdare a una maggiore consapevolezza di sé, indagando sulle proprie origini familiari andando a ritroso nel tempo, in una sua Trieste prenatale, appresa, com'è per tutti i bambini, in primo luogo dai racconti uditi in casa, a comporre quella sorta di mitologia d'ambito familiare che è nella storia di ogni famiglia, anche di quelle, come la sua, su cui grava l'assenza di uno dei due genitori. Occupandosi degli ebrei, Saba compie evidentemente una scelta tra le "due razze in antica tenzone", riconoscendo nella sua ascendenza materna l'humus nel quale affondavano le sue più confitte radici, né del resto avrebbe potuto scegliere altrimenti, se ebraico appariva,

Carlo Levi
Il poeta Umberto Saba

Nel suo complesso, Gli Ebrei si qualifica come una descrizione, più che di singole vicende, di un ambiente sociologico del tutto particolare e omogeneo

Paolo Cervi Kelvischer
Saba
acrilico su carta
cm. 13x18

tutt'intero, il suo orizzonte di legami affettivi ed il suo bagaglio di memorie personali e di esperienze culturali.

Vi è un precedente importante, sottolineato da gran parte della critica, soprattutto di quella di estrazione psicoanalitica, in cui Saba ci parla di ebrei prima della stesura dei racconti dei quali ci occupiamo ed è un sonetto dei *Versi militari*, intitolato *Bersaglio*, in cui il poeta narra di un'esercitazione di tiro nella quale immagina di colpire, sparando, l'orrore che i miei occhi hanno sofferto. // *Tanto che di deforme hanno veduto, / di troppo ebraico, di troppo panciuto, /* di troppo lamentosamente impuro. L'ambivalenza dell'atteggiamento di Saba nei confronti di quello che fu il versante materno della sua ascendenza, a volte affettuosamente contemplata, altre volte, come in *Bersaglio*, crudamente esplicitata è stata variamente interpretata in chiave psicoanalitica sottolineando la conflittualità interiore che ne scaturisce, collegandola magari a non del tutto probabili suggestioni derivanti da un "antisemitismo degli ebrei" mutuato da Weininger (che uscirà in edizione italiana soltanto nel 1912). Come che sia, da quell'ambivalente avvertimento della propria appartenenza a quel mondo deriva a Saba l'esigenza di occuparsi della condizione degli ebrei, frugando nelle memorie familiari come si fa esplorando una soffitta impolverata, valendosi di uno strumento, la prosa narrativa, da lui ancora maneggiato con qualche impaccio.

Nel suo complesso, *Gli Ebrei* si qualifica come una descrizione, più che di singole vicende, di un ambiente sociologico del tutto particolare e omogeneo, un milieu che costituisce il presupposto delle vicende individuali, quello della condizione ebraica degli antenati dell'autore.

Negli anni di già fervida attività che ruotava attorno all'edificazione di quello che sarebbe divenuto il suo *Canzoniere*, disegno che avrebbe condotto alla creazione di una grande opera di poesia sostanzialmente unitaria, la decisione di affiancare una parallela attività di scrittura in prosa sembra essere stata dettata a Saba da un'esigenza di "guardarsi dentro" che era anche al contempo (e necessariamente) quella di "guardarsi attorno".

Guardarsi dentro diveniva occupazione vincolante per conseguire quell'ambizioso progetto di "poesia onesta" che il poeta aveva teorizzato con *Quello che resta da fare ai poeti*, mentre guardarsi attorno ne era un corollario obbligato, che troverà compimento in molte liriche di *Trieste e una donna*, quelle che hanno legato per sempre il nome di Saba al paesaggio urbano della sua città.

A quel suo appropriarsi dei luoghi doveva corrispondere anche un appropriarsi dei tempi e quindi la sua geografia doveva trovare precise rispondenze nella sua storia. A confermare questo assunto, molte delle poesie prodotte in quel perio-

Guardarsi dentro diveniva occupazione vincolante per conseguire quell'ambizioso progetto di "poesia onesta" che il poeta aveva teorizzato

do indugiano nella descrizione di luoghi e paesaggi, in qualche caso addirittura indulgendo a citazioni toponomastiche, mentre al contrario nei racconti manca quasi del tutto la descrizione del paesaggio, limitato soltanto a brevi accenni qua e là, al punto che la narrazione risulta collocata in nessuno spazio specifico, preoccupata com'è di analizzare le caratteristiche psicologiche dei personaggi e persino degli ambienti rappresentati, senza curarsi di fondali che potevano essere solo intuiti dai lettori triestini dell'epoca (quasi da nessuno, dunque).

Per esplorare il proprio percorso storico era necessario un riesame diacronico dei presupposti, degli antefatti cioè che costituivano la preistoria e tali antefatti erano pervenuti a Saba come pervengono a chiunque altro, ossia in forma narrativa, coi racconti uditi a casa. Quasi naturale allora la scelta, nel riferirli ai lettori, del medesimo mezzo narrativo con cui erano stati riferiti all'autore, quindi la prosa, che difatti affianca la poesia in quel periodo, per la prima volta.

Se per quanto attiene alla poesia disponiamo di strumenti conoscitivi per scoprire i riferimenti rinvenibili nella cultura e nel gusto di Saba, soprattutto agli esordi e nel periodo della sua attività giovanile, diverso invece è il discorso per la prosa, dove più labili si fanno i riferimenti e più incerta persino la conoscenza di quale fosse il retroterra di letture compiute da Saba, ma è certo che, quali che fossero i suoi riferimenti in ambito narrativo, fin da queste sue prime prove egli esibì uno stile proprio, personale, di certo immune dalle mode dell'epoca, rifuggente da ogni sperimentalismo anche nella stesura dei suoi primi racconti. Semmai, è riconoscibile nella sua scrittura una vicinanza a modelli tardo ottocenteschi, improntati a un realismo per molti aspetti verghiano, funzionale all'esigenza di offrire una visione del microcosmo del Ghetto che lo stesso autore esplorava nella sua ricerca. Era, tale visione, (perlomeno da come ce la descrive Saba) la rappresentazione di un accerchiamento, di un mondo ostile ed ingiusto che preme alle porte: i "goim" sono vissuti come i persecutori e i "nemici", come letteralmente li definisce il giovane Luzzatto nel racconto che apre la serie.

In generale, l'atteggiamento complessivo che lo scrittore lascia trasparire nella valutazione etica e nella riflessione sociologica riguardo agli ebrei appare venata di una benevola ironia propria di uno che si sente al contempo fuori e dentro le ormai inesistenti mura del Ghetto. Del resto è egli stesso ad ammettere tale sua ambivalenza nei confronti del mondo del quale ancora fece parte la madre, ma da cui lui si riteneva, almeno parzialmente, uscito. Scriverà difatti molto più tardi, nell'accingersi a pubblicare integralmente quelle prose quasi dimenticate: "I cinque racconti (se racconti possono chiamarsi; in realtà sono piuttosto memorie espresse in forma narrativa) furono scritti quando l'antisemitismo pareva un gioco ed io potevo, senza rimorso, abbandonarmi alla comprensiva ironia, venata di nascosta tenerezza, verso persone e cose (vere le une e le altre) che conobbi e vidi, o di cui, più spesso, ho sentito parlare, al tempo della mia fanciullezza. Mia madre - come si sa - era ebrea, ed ebrea era tutta la sua famiglia. I racconti sono nati da due movimenti: dalla reazione (venata - come ho detto - di tenerezza) ad un modo di essere che non era il mio, che era già molto raro in quegli anni, e che mi stupiva come una «nota di colore» in più nel «mondo meraviglioso», e, penso, da una specie di nostalgia per mio padre, che non era ebreo e che conobbi poco e tardi."

Ecco che allora si rende opportuno riferirsi, per una più esaustiva comprensione di questi racconti, a una via d'interpretazione psicologica che affianchi ed integri quella letteraria, storica e sociologica qui appena abbozzate, ponendo in relazione i racconti con la produzione in versi ad essa contemporanea, che era il campo dove, esplicitamente, più a fondo si spendevano le qualità letterarie dell'autore.

GLI "APPUNTI INUTILI", UN PICCOLO SCRIGNO SENZA FONDO

di Roberto Pagan

Mi perdonerà l'amabile lettore se, in questo tentativo di rievocare Giotti uomo e poeta, dovrò indugiare forse più del lecito anche su ricordi personali. Mi conforta, ad ogni modo, l'idea che la mia testimonianza – data l'enormità del tempo trascorso – può essere già per se stessa un pezzo di storia: perché sono pochi ormai i sopravvissuti che abbiano potuto incontrare Giotti e frequentarlo in quei leggendari martedì di Anita Pittoni. Tutto sta, però, a disciplinare i ricordi, questi brevi flash isolati e frammentari, sempre più labili forse nella loro consistenza, e ribelli a farsi imprigionare in un quadro coerente. La storia è sempre, alla fin fine, una questione di date.

C'è stato comunque un episodio recente che mi ha risospinto quasi di forza a ricuperare quel poco che sapevo sulla figura del nostro poeta e a rileggerlo con occhio più attento. Come conseguenza di un saggio fortunato di Anna De Simone, studiosa benemerita della letteratura nostra, giuliana e friulana, (*Leopardi a Trieste attraverso Giotti*), c'è stato, nel giugno dell'anno scorso, un simpatico rovesciamento dei termini: *Virgilio Giotti da Trieste a Recanati*, come se Giotti fosse stato invitato, ospite d'onore, in casa Leopardi. Così, nella bella sala del Centro Nazionale di Studi leopardiani, di fronte a un pubblico vivace e partecipe - c'era anche un abile pianista a curare la colonna sonora - Anna De Simone ha ripresentato il suo libro e, poiché occorreva un lettore triestino per i testi giottiani, chi scrive questa nota ha avuto l'inopinato ruolo di dar voce al poeta. Onore e onere naturalmente. Non ho avuto modo di chiedere poi un parere sulla mia esibizione all'unica persona che avrebbe potuto giudicare con cognizione di causa: la signora Vittorina, la "picia Rina" di tante poesie di Giotti, presente in sala con la cognata, persone che io incontravo, con commozione, per la prima volta in vita mia. Ora so che la signora, con il fratello Fulvio Quarantotto, è la custode del piccolo museo giottiano di via degli Stella a Trieste. Dove funziona anche un "Centro Studi Giottiani".

Era stata, come dicevo, un'occasione per soffermarmi soprattutto sull'ultimo Giotti, in particolare sugli *Appunti inutili*, straordinario libretto, struggente quanto più si sforza di essere asciutto nelle forme, intimamente legato, certo, alla tragedia dei figli caduti in Russia. Io l'avevo preso in mano chissà quante volte, a cominciare dal '59, quando era stato pubblicato per la prima volta dalla Pittoni nella collana dello Zibaldone, Ma solo ora mi sono soffermato sulle date e mi sono accorto che l'estensione temporale dello scarno quaderno in realtà abbraccia un periodo di ben nove anni: corrispondente più o meno alle due ultime sezioni di *Colori* (V, *Sera*, 1943-48 e VI, *Versi*, 1948-55). Più in dettaglio: i primi appunti sono della primavera del '46 (1 febbraio e 22 marzo) e sono inte-

perché sono pochi ormai i sopravvissuti che abbiano potuto incontrare Giotti e frequentarlo in quei leggendari martedì di Anita Pittoni

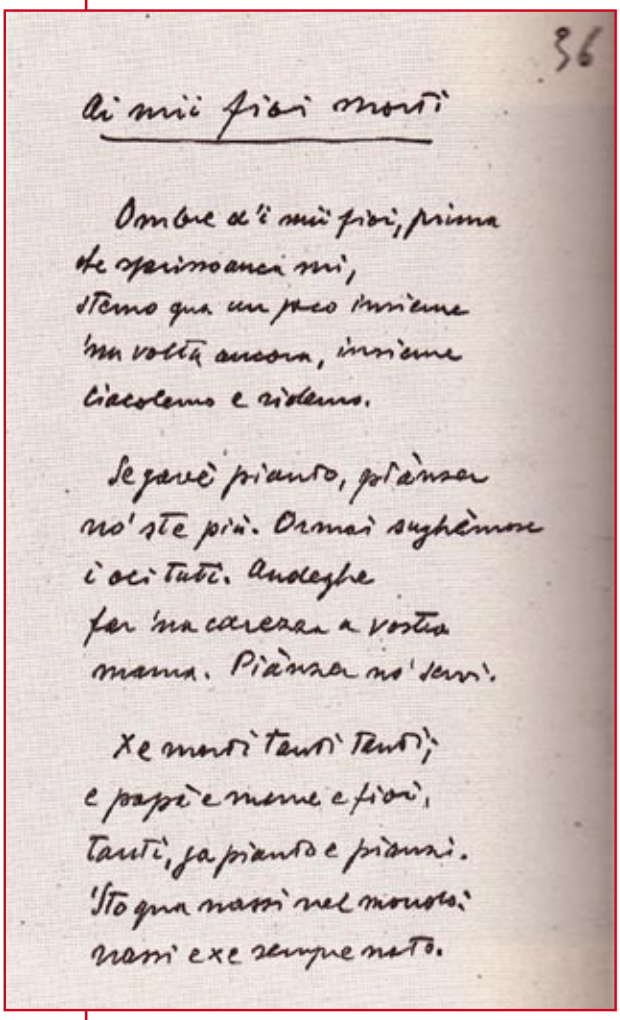
si esclusivamente a registrare la notizia della morte di Paolo in Russia (di Franco ancora non si sapeva nulla) confermata da due lettere, sollecite e commoventi, e debitamente sgrammaticate, di tale Ersilio Zatta, un commilitone coinvolto con Paolo nella terribile rotta del Don: *E così è finito* - scrive Giotti - *questo mio tanto caro figliolo, all'età di 28 anni, stritolato fra le sue due patrie. Era fuggito dalla patria italiana, che lo aveva tartassato dai 18 anni in là, e la patria russa materna lo respinse, non seppe che dargli la terra per la sepoltura.* Strazianti parole, tanto più nello sforzo evidente di contenere l'angoscia. Poi Giotti riprende in mano il quaderno solo a fine luglio '47, per proseguire la stesura dei suoi appunti quasi quotidianamente nel successivo agosto e fino al 5 settembre. Dopo una interruzione, le note ricompaiono alla fine dello stesso settembre per proseguire nel successivo ottobre '47; con qualche sporadica aggiunta in giorni isolati (20 XI, 5 XII) dello stesso anno. Leggiamo poi una paginetta appena il 24 giugno '48, e, l'anno dopo, un'altra, il 3 luglio '49. Infine - dopo ben quattro anni - un isolato appunto il 30 agosto '53 e una piccola conclusione nel novembre '55. I due ultimi brani, nella misura ormai di raccontini - simili nella tonalità sommessa - riguardano gli uccelli, visti dal terrazzo o tenuti in gabbia. Sono due piccole gemme liriche: superiori, io credo - nella loro elementarità - alle stesse poesie coeve. (Ma su questo mi riprometto di tornare).

Dunque gli appunti mostrano un andamento saltuario, sporadico, eppure unitario per la tensione emotiva, ma anche per una ricercatezza stilistica assai ben calibrata benché, per così dire, dissimulata. In realtà, sembra incredibile quante cose contengano queste scarne paginette, quanti temi, quante riflessioni profonde, sulla vita e la morte, le stagioni della natura e degli uomini, la giovinezza e la vecchiaia, le persone, i bambini e i loro giochi, le amicizie e gli screzi (Saba!), la poesia, l'arte, la civiltà e poi la guerra, le distruzioni, il sonno della ragione… Tutto questo culmina di fatto nel '55.

Ma il libro lo leggeremo appena nel '59: e io non ero più a Trieste, avevo iniziato la mia carriera d'insegnante, in giro per il Veneto, da "supplente annuale" (così si diceva) prima, "incaricato" dopo, ad Agordo, a Pordenone, a Udine. Ero ancora a Trieste nel '57: e quindi presente ai funerali, prima di Saba e, giusto un mese dopo, di Giotti. In definitiva i miei ricordi più vivi mi riportano agli anni '55-'57. Sono quelli, per me, gli anni della Pittoni, dei "martedì delle seggiole basse", come li ho definiti in una poesia. Il lungo tavolone di legno e le misteriose, certo scomode, seggioline: solo recentemente qualcuno (forse Grisancich) mi ha illuminato spiegandomi che seggiole e tavolone erano quelli delle lavoranti: quella era la misura giusta per appoggiarvi arazzi e tappeti da tessere e ricamare, quando l'atelier di Anita era al massimo dell'attività, ben prima della crisi del '29, e allora le ordinazioni venivano da ogni parte, non solo dall'Italia ma anche dall'estero. Poi, dopo la guerra, quando Anita aveva stretto la sua relazione con Stuparich, l'atelier si era convertito in salotto letterario: in pratica la continuazione più familiare del Caffé Garibaldi, dove per tanti anni si erano ritrovati gli intellettuali triestini…

Ma io e i pochi giovani che erano ammessi al cenacolo della Pittoni, che cosa potevamo sapere di quel glorioso passato e di quei patriarchi ormai attempati, Stuparich e Voghera e Rovan e Giotti appunto, che sedeva sempre là in fondo, sotto alla finestra che dava su Piazza della Borsa. Da lì si intravvedeva di sguincio, tirando il collo, Leopoldo imperatore in piedi sulla colonna con lo scettro in una mano e il mappamondo nell'altra. Giotti sempre là lo vedevo, piccolo e bianco, col viso triste. Ma aveva una voce fonda e una bella pronuncia toscana. In realtà parlava pochissimo, si limitava ad ascoltare gli altri. Tra di loro si intendevano, con poche battute, noi giovani coglievamo qualche allusione, ma spesso non ne

in particolare sugli Appunti inutili, straordinario libretto, struggente quanto più si sforza di essere asciutto nelle forme



36

Ai mii fioi morti

Ombre d'i mii fioi, prima
che sparisso anca mi,
stemo qua un poco insieme
'na volta ancora, insieme
ciacolemo e ridemo.

Se gavè pianto, piànzer
no' ste più. Ormai sughèmose
i oci tuti. Andeghe
far 'na carezza a vostra
mama. Piànzer no' servi.

Xe morti tanti tanti;
e papà e mame e fioi,
tanti, ga pianto e pianzi.
'Sto qua nassi nel mondo:
nassi e xe sempre nato.

capivamo il senso. Studentelli di quella volta, in soggezione di fronte alle persone importanti. Solo la Pittoni, sempre energica e spigliata padrona di casa, avrebbe potuto informarci, e lo faceva ogni tanto, ma a seconda dell'umore. Per il resto, noi si apriva la bocca solo se interrogati. Mi sforzo ora di ricordare quante volte Giotti mi rivolse la parola, mi disse o mi chiese qualcosa di sua iniziativa. Una volta gli avevo lasciato un fascicoletto delle mie poesie (in italiano queste, ma già ne avevo scritte delle altre in dialetto triestino, non certo nello stile, ma sull'esempio autorevole di Giotti). Il giudizio fu assolutamente lapidario: "Troppe parole" e, bontà sua, me ne salvò una di quattro versi: "Questa non è male". La sua accigliata sobrietà, la sua parsimonia, anche di gesti e di parole. Nella sua vita, tutto doveva essere essenziale: povero ma decoroso. In ordine, "pulito" (come lo intende il dialetto triestino, cioè fatto bene, con cura). Un'altra volta (ma forse era la stessa delle poesie) mi chiese dei miei studi. Dissi che frequentavo l'università, volevo laurearmi in lettere. E allora mi guardò e disse, come accorato, e non sapevo se era serio o voleva scherzare: "Ma lasci stare, lasci stare la letteratura… faccia piuttosto - e qui una pausa, sembrò cercare la parola - faccia piuttosto…balistica". Sorrisi, credo, per darmi un contegno. Ma rimasi certo disorientato.

Oggi forse, sì, posso capire: i figli morti in guerra - ecco la "balistica", l'amaro sarcasmo. Non ce l'aveva con me. Ce l'aveva forse con se stesso che aveva tirato su due figli letteratissimi, due perfetti umanisti, uno e l'altro, benché diversi di carattere. Paradossalmente, in Russia, mentre stavano lì sul Don, quasi a tu per tu coi carri armati sovietici, nelle loro lettere meravigliose, piene di sensibilità e di maturità intellettuale, soprattutto di questo parlavano: di libri, di arte, di letteratura, italiana e straniera, perché, oltre al russo, anche altre lingue sapevano, il tedesco e forse un po' di francese… Questo era dunque il Giotti che io avevo conosciuto: ma nessuno poteva immaginare quanto ormai fosse vicino al termine della sua esistenza, a quella morte che, proprio nei suoi *Appunti*, tanto aveva invocato come una liberazione. Solo con se stesso, incapace, per pudore e per orgoglio, di chiedere soccorso, esacerbato, distrutto dall'angoscia e quasi eroico nella sua condizione, coi figli morti, i congiunti ancora da proteggere, la moglie Nina ormai "dissennata" come lui diceva toscaneggiando, senza mezzi finanziari, colpito proprio nel cuore dei suoi sentimenti, nella sua religione della casa e della famiglia… Ma io, allora, quanto potevo comprendere, o solo intuire, in quegli anni tra il'55 e il '57?

In realtà, tutto c'era già nei suoi *Appunti inutili*: che nessuno ancora aveva letti. Quanto sono "utili" invece, neces-

In realtà, tutto c'era già nei suoi Appunti inutili: che nessuno ancora aveva letti.

sari oggi per avvicinare Giotti e la sua poesia. Anzi sono essi stessi "poeticissimi" - come avrebbe detto Leopardi, suo infelicissimo fratello maggiore. E su questo punto vorremmo ancora un po' soffermarci.

Giotti, per quel che si può intendere, quando vuol definire il senso dei suoi appunti, che dovrebbero offrirgli *il conforto d'una conversazione* con se stesso *su argomenti che non possono essere materia di conversazione* con altri (p.18 nell'edizione dello Zibaldone), insiste sul bisogno di verità come loro cifra caratteristica, che distinguerebbe quindi queste succinte disadorne paginette di prosa dalla poesia: persuaso comunque che *la scrittura non è adatta a fermare la verità*… Perché alla fine rischiamo di essere sempre insinceri anche con noi stessi. Semmai - conclude - *il linguaggio va bene per la poesia, perché la poesia non vuole esprimere la verità, ma è una costruzione ideale, che ha una verità sua, la quale prende forma con la parola che diventa tutt'una con essa* (pp. 33-34). In realtà, che lui lo ammetta o no, già quelle paginette rivolte al suo intimo conforto sono spesso poesia, proprio per la sensibilità stessa di Giotti così *naturaliter* poetica.

Leggiamo ad esempio le cinque righe di p. 55 (31.VIII. 47): *Rapinate da un improvviso soffio di vento diaccio, quattro foglie gialle, le prime, volano via da un alberetto. Così per me è cominciato l'autunno quest'anno*. Tutto qui. Ma quale grazia, quale intensità: il brivido te lo senti dentro. Poesia in prosa, perché non ci sono i versi, né rime né assonanze. Né quella particolare cantabilità. Ma questo, Giotti non lo accettava bene, troppo legato alla tradizione. Prendiamo ancora l'attacco della p. 57, magari scorciando di due righe: *Afrodite, fai che per una mezza giornata la mia Nina ridiventi giovane, con le lunghe trecce nere giù per le spalle, con gli occhi come i fiori del bosco che si aprono al mattino.* Quale delicata elegia. Come sono vivi il dolore e l'amore, la tenerezza e il rimpianto. O come è sofferto questo epicedio, a p. 63, che coinvolge anche lui, il poeta, direttamente: *Miei amici… e voialtri miei ragazzi, e tu mia vecchia madre, non passerà molto che verrò a battere alle vostre porte, per stare con voi, ombra fra le ombre*.

Se questo non è poesia, cos'altro è poesia? Ma qualche volta lo stesso Giotti è colto da sospetto. Nel quasi-raccontino sui passeri del suo terrazzo (pp. 85-87), isoliamo qualche passaggio: *…su quei due metri quadrati di deserto, la Nina sparge le briciole per i passeri. Due passeri, sempre gli stessi due… il maschio, grossotto, con le due macchione nere una per parte del becco. Poi cominciò a venirci anche la femminetta, fine, tutta delicatamente bigia… Ed ecco che il maschio, raccolta una briciola, la porse alla femmina. E i loro becchi si unirono, e uniti rimasero per un certo tempo… Mangiavano insieme. Mangiavano e si baciavano.* La pagina si conclude con l'osservazione di Giotti che, di fronte a quella scenetta, *un poeta dei tempi arcadici non avrebbe mancato di fare una canzonettina o un madrigaletto. Ma io, di questi tempi, come potrei da tutto ciò cavare dei versi, mia graziosa C.? Eppure, qualcosa che si assomiglia a una poesia, ecco, ho fatto.* Quindi, se capiamo bene, a Giotti qui mancavano solo i versi perché quella "cosa" che aveva fatto fosse davvero una poesia. Ma eccoci serviti: nell'attacco di p. 89 (è l'ultimo degli *Appunti*) - ancora un paesaggio d'autunno, la stagione più consona all'animo di Giotti - troviamo addirittura tre endecasillabi, metricamente inappuntabili benché dissimulati. Ma noi spostiamo qualche riga o qualche sillaba e li mettiamo in luce: *…quest'anno, al declinare dell'autunno… [e il vento] caccia e fa mulinare per i viali / e gli spiazzi le foglie rugginose*. Un'altra volta infine (p. 88) lo stesso Giotti coglie a volo una battuta in dialetto sulla bocca di due ragazzi intenti a giocare a pallone: *"No' vardar la putela che passa: tira adesso. Te la vedarò stassera"* E ammette divertito: *È poesia*, e anzi rincara la dose: *È un*

Se questo non è poesia, cos'altro è poesia? Ma qualche volta lo stesso Giotti è colto da sospetto.

frammento di poesia antica classica.

Altre volte certo la poesia, in queste pagine, rimane solo in potenza, è la situazione che è poetica in sé, uno spunto che può incarnarsi in poesia e farsi, certo, anche verso. Ci sono soprattutto due casi, che sono già stati studiati da altri, in cui possiamo seguire la corrispondenza di alcuni pensieri degli *Appunti* con altrettante poesie di *Colori*. L'uno è quello di una poesia famosa (non per niente figura sul frontespizio dell'edizione einaudiana curata da Anna Modena): *Putela che dormi* (ivi, p. 281). Non riportiamo i due testi a confronto per ragioni di spazio, ma ci affidiamo al lettore. In questo caso possiamo riconoscere che il brano in prosa (p. 65) degli *Appunti*, più analiticamente descrittivo, è stato davvero superato e ha acquistato un'anima profonda nella sua trasfigurazione in versi:…*Col viseto de angelo, / stanca, te dormi, sì, / piceta? O come tanti / te son morta anca ti?*

L'altro caso che abbiamo in mente è la drammatica riflessione sul desiderio di morte e l'impossibilità di un suicidio: Giotti si sente ancora responsabile dei propri congiunti: la moglie, la figlia, la nipotina. Nella paginetta degli *Appunti* (cfr. p. 18) tutto è detto in maniera assolutamente esplicita pur nella consueta sobrietà di linguaggio. Il ragionamento è ripreso in *Colori* nella poesia *A la sorte* (p. 276): dove però, nella tornitura aggraziata delle tre strofette di settenari, diventa altra cosa, il dramma si addolcisce, e tutto rischia di sfumare in una sorta di arietta metastasiana: *Insègnime ti, sorte, / come che go de far / a morir e restar / l'istesso qua nel mondo*. Anche se il tema ricompare nella seguente *La porta serada* (ivi p. 277) e si fa più cupo e misterioso. In nota il commento parla di un "dittico del destino". Ma, a questo punto, si potrebbe parlare di "trittico", se aggiungessimo anche, subito dopo, la più sfuggente (ma, a nostro parere più efficace) *Con Rina*: dove il motivo resta implicito, procede solo per allusioni: in un'atmosfera di inquietudine, velata da *una ombra bianca de luna*, il protagonista (evidentemente il poeta stesso) sente la voce della nipotina che col suo richiamo lo salva forse da un gesto estremo in un luogo petroso e maleodorante (*tra grèbani e odor / de bestia morta*) dove già lui avverte *l'odor tristo* di sé, come già suicida, cadavere decomposto…

Ma quante cose ancora troviamo in questo piccolo scrigno senza fondo che sono gli *Appunti inutili*. Ecco, alla p.74, un'altra poesia, almeno *in nuce* se non già definita, dove la vita è paragonata a una tela intessuta con fatica, facendo e rifacendo: e poi viene la malattia, e la vecchiaia, e noi, quella tela, *ce la ritroviamo tra le mani sfilacciata e lacera.* O, a p. 80, il paragone tra sé e il ragno: qui anche il linguaggio è elaboratissimo, ma forse la poesia ancora non c'è. E come dimenticare il passo (pp. 78/79) della Nina ancor giovane che si è lasciata cadere nella minestra un lungo capello castano, e di quello *sottile e grigio* che si è ritrovato molto più tardi nella stessa minestra? Qui è la situazione in sé che è piena di *pathos*. Chissà se è già poesia? Ma lo è, quasi certamente, a conclusione della scena (p. 84) che mostra ancora la Nina intenta a confortare l'uccelletto caduto - *Sono una madre. Tu lo senti, non è vero?* - il commento dell'infelice, e affascinato, poeta: *O dissennatissima Nina! E come la dissennatezza s'avvicina alla poesia!*

E infine, per concludere, più che una poesia, a noi sembra un poema epico la pagina 21: un poema che si allarga a dismisura come una piramide rovesciata, partendo dal luogo più basso e più squallido - un orinatoio - per abbracciare poi la storia intera e il cosmo infinito: *Per lo spiraglio di un orinatoio, fronde di un albero da giardino… grandi foglie a cuore e grappoli di bacche verdi; e dietro, i timpani di pietra… disegnati bene, precisi. Il lavoro millenario dell'uomo, la civiltà, l'arte, la bellezza. Poi c'è la guerra, la violenza, la distruzione… E questo mi pare sia tutto quanto si possa pensare, dire, credere. Il resto sono particolari.* Abbiamo estrapolato solo qualche frase, Ma, davvero, occorre dire di più?

VIRGILIO GIOTTI E STORIE D'ACQUA

di Claudio Grisancich

1.

Non abbiamo una foto che li mostri assieme in quegli anni; siamo alla fine dell'Ottocento, ad essere precisi nel 1898; dobbiamo far lavorare la nostra immaginazione per figurarceli. Lo sfondo, contro il quale immaginiamo di vederli fotografati, è quello di uno stabilimento balneare; cabine di legno e spogliatoi probabilmente verniciati di celeste, possiamo soltanto supporli, la foto è color seppia appena ammorbidita dalla luce estiva. Proprietario doveva essere un certo Amadi, in città il bagno era conosciuto con questo nome; si trovava ai piedi della collina di Servola, nello specchio di mare antistante la Fabbrica Vernici e Intonaci Sottomarini Gioachino Veneziani S.A., con annessa villa dove vivevano Italo Svevo, la giovane moglie Livia e l'inflessibile suocera Olga Moravia.

Nella foto che ci sforziamo di immaginare i nostri eroi ci guardano con un'afflitta pensosità che poco si addice allo sfondo; sono giovanissimi, due adolescenti; il più grande ha quindici anni, all'anagrafe fa di nome Umberto Poli; risulta più alto dei ragazzi della sua età, è magro, nella stagione della pubertà, e sua madre per rinvigorirlo gli fa prendere l'olio di fegato di merluzzo. L'altro è nato nel 1885, esattamente il 15 gennaio; ha già tredici anni e mezzo quell'estate; ha un nome importante, Virgilio - si adatterà bene al destino che lo attende - e un cognome tedesco, Schoenbeck.

Umberto è un buon nuotatore; non ha molti amici, preferisce stare per conto proprio a leggere, scrivere poesie e fantasticare; gli è compagna abituale la malinconia; per questo sta volentieri con Virgilio, anche lui melanconico, che parla poco e che da grande vuole diventare pittore.

"A me il mare piace tantissimo, ma non per navigarci sopra - così dice Umberto a Virgilio mentre si asciugano al sole dopo una nuotata.

"Mia madre vuole che trovi un lavoro, che guadagni dei soldi, che m'imbarchi da mozzo su una nave da carico che fa i porti dell'Adriatico. Lei, Virgilio, mi ci vede a lustrare gli ottoni e a sgrommare la tolda di una nave?"

Si danno del *lei*; si trattano da grandi; non significa nulla che siano ancora degli adolescenti: sono artisti, non così importanti da giustificare quel rispettoso *lei*, ma destinati a diventarlo quando Umberto Poli si farà chiamare Umberto Saba e Virgilio, sostituito il cognome tedesco con il veneto Gheotto della madre, si firmerà Giotti.

Virgilio non risponde all'amico, fissa lo specchio d'acqua e va con la memoria agli anni di quando, ragazzino, per mano a suo padre gli piaceva farsi portare sulle Rive, nel seno di mare protetto della Sacchetta, con il faro della Lanterna, bonario custode d'ogni sorta d'imbarcazioni.

"Vi sostano legni da pesca, trabaccoli e piroscafi da carico, velieri e navi da diporto, cutter e barchettine. V'è odore di ruggine, di vernice, di catrame, di salso, di pesce, di vino, di legna che brucia nelle cucine di bordo".

Sì, il mare gli piace, con tutto quello che di vivo e colorato vi galleggia e, bambino, godeva farsi portare dove le barche, i velieri e le navi più grandi si costruivano, al cantiere, dove suo padre lavorava come disegnatore all'Arsenale del Lloyd; una passione, quella del disegno, che aveva contagiato anche lui, iscrittosi dopo le popolari alla sezione Capi d'Arte del'I.R. Scuola industriale.

"Vi si respira un'atmosfera particolare. Un misto di ferro, di carbone, di fuliggine, di ruggine, di salso. E di sole. Davanti ai fabbricati delle officine c'è un giardino di aiole deserte dove stanno ammontati a piramide i catenoni d'ormeggio e, sistemati simmetricamente nei punti centrali e agli angoli, gruppi di ancore e grosse eliche. Sono pezzi

Nella foto che ci sforziamo di immaginare i nostri eroi ci guardano con un'afflitta pensosità che poco si addice allo sfondo;

non più usati, né più usabili probabilmente, messi lì per ornamento: trofei, come lo sono i vecchi cannoni, che si vedono a lato ai portoni delle fortezze. Sì, trofei marinai!".

Umberto sorride, gli piace l'immagine dei trofei marinai: "trofei marinai!"- ripete; e solleva il braccio verso il mare, come per agitarne uno, trionfalmente, stretto nel pugno.

2.

L'amore per il mare, il gusto di entrarci e di nuotare a Giotti rimase per tutta la vita, fino alla vecchiaia. Dopo la guerra, dal 1948 al 1956, a un anno prima della morte, si concedeva assieme alla nipote Vittorina - la *Rina* di alcune delle sue più commosse poesie - un breve soggiorno a Venezia. D'abitudine scendevano all'albergo Terminus, vicino alla ferrovia e mai mancavano, ogni volta, di fare una gita a Torcello: l'acqua aveva un odore particolare, d'erba e di fico selvatico come chiusa in un vecchio giardino; Giotti andava dai frati del convento e, rispettosamente, chiedeva di poter fare un bagno su una spiaggetta tranquilla e solitaria. Poche bracciate lente e, uscito dall'acqua, ancora bagnato toglieva con cura dalla tasca della giacca il borsino del tabacco, la pipa e prima di rivestirsi si godeva con una fumatina la calma del luogo; una leggera brezza increspava quella distesa d'acqua che lievemente sciabordava a riva; poche barche, spinte da un solo vogatore là davanti, alzavano a prua appena un ricciolo bianco di schiuma; una sorta di dolente sfinimento si apprendeva al paesaggio svuotandolo d'ogni energia, e Giotti si rivedeva bambino a guardare con tristezza il ritorno dei grandi vapori dai lontani porti dell'oriente.

"Annunziavano la loro entrata nel porto con un fischio cupo, stonato. Procedevano quasi sempre lenti; erano esausti. Portavano sullo scafo i segni delle traversie. Andavano a scaricare, e poi un vaporino piccolo ed energico li rimorchiava al cantiere".

Il ricordo improvviso e il rinforzo della brezza lo facevano rabbrividire; svuotava allora, battendolo contro il tronco di un alberello, il fornello della pipa, si rivestiva e ritornava alla panchina dove l'attendeva la nipote.

"Perché sorridi? - gli chiedeva la giovane chiudendo il libro che nel frattempo si era messa a leggere.

"Pensavo alla nonna, a come le faccia ancora tanta paura l'acqua".

La nipote sorrideva e, presa sottobraccio al nonno, avviandosi all'imbarcadero si faceva raccontare per l'ennesima volta l'episodio che aveva provocato quell'assurda paura. Il fatto risaliva a quando, ancora molto piccola in Russia a Mosca, dov'era nata, la Nina, bambina di forse sei anni, fosse attaccatissima alla balia - la *gnagna;* lo era più di quanto fosse legata alla madre; le cose stavano così. Adelaide Jaminski discendeva da una delle più antiche famiglie aristocratiche, che contava nell'albero genealogico una lunga serie di generali tutti devoti agli zar. Nel proprio DNA doveva aver ereditato qualche tratto di quelle tempre; donna volitiva, di grande forza morale e fisica, quelli di casa raccontavano, tra il rispettoso e l'inorridito, che dopo sposata fosse lei e non il marito a imbracciare il fucile per sparare ai lupi che d'inverno si avvicinavano pericolosamente alla loro dacia.

Michele Schekotoff, il marito, veniva da una famiglia borghese ed era un ingegnere specializzato nella costruzione di ponti; nel suo animo sensibile e delicato albergava la mitezza di certi personaggi cecoviani; in primavera aveva l'impegno di verificare la tenuta di quei manufatti sotto la pressione straordinaria delle masse d'acqua ingrossate dal disgelo. Restava lontano da casa per settimane e ne soffriva perché non poteva avere accanto la figlia che adorava

sono giovanissimi, due adolescenti;
il più grande ha quindici anni,
all'anagrafe fa di nome Umberto Poli

e che lo ricambiava con altrettanto trasporto. Quel vuoto d'affetto nel cuore di Adelaide Jaminski si era ormai scavato da troppo tempo: nel 1888 aveva partorito due gemelli, un maschio, Nicola, e la Nina; il bambino morì che era ancora piccolo, la sua perdita le stravolse l'animo al punto da pensare che fosse colpa di Nina se era morto e da allora nutrì un astio immotivato nei suoi confronti.

Le ombre del tramonto avevano tinto l'acqua della laguna di macchie violacee e rossastre; il vaporetto sollevava onde lunghe, compatte, oleose; le voci dei passeggeri sottocoperta si erano zittite; i bambini, stanchi della giornata all'aperto, si erano addormentati in braccio ai genitori; Vittorina si era persa lontano con lo sguardo, s'era fatto buio, la laguna era di un color nero, pecioso; lievemente Virgilio le toccò il braccio: "L'hai ascoltata già tante volte questa storia, smetto, se vuoi?"; lei scosse la testa: "no, mi piace, specie quando è il momento della *gnagna* nel fiume".

"La casa – e Giotti riprese il racconto - era vicina alla Moscova, il fiume che taglia in due la città; l'ingegner Schekotoff, sarà stato il 1893 o 1894, era in viaggio a sorvegliare la tenuta dei ponti, la nonna non ricorda bene: stava giocando vicino al fiume; Adelaide era in casa, chi doveva guardarla era l'amatissima *gnagna,* ma che aveva tante altre faccende domestiche cui badare; una delle tante dovette per qualche istante averla distratta e quando si voltò vide, con terrore, che Nina era caduta in acqua e che il fiume se la stava portando via. La nonna - e ne è passato di tempo! - ti dirà come ancora oggi abbia chiara nella mente la scena di quegli attimi; vide la *gnagna* venire di corsa là dov'era caduta, entrare in acqua senza esitazione e, mentre s'immergeva nel fiume, vide tutto il corredo di gonne e sottogonne bianche che portava lunghe fino a terra gonfiarsi nell'acqua come un enorme pallone; la nonna vi si aggrappò e, magicamente, si sentì sollevata in aria come portata in volo da quella candida mongolfiera che la depose sana e salva sul prato davanti alla casa, ma da allora non ha voluto più saperne né di nuotare né soltanto di bagnarsi i piedi stando in riva al mare".

Il vaporetto dette uno scossone piuttosto violento attraccando a San Marco; le cime subito avvolte strette alle bitte dell'imbarcadero cigolarono penosamente; sbarcati in Riva degli Schiavoni, superato il ponte della Paglia, si avviarono attraverso la piazza San Marco verso le Mercerie, diretti a Rialto; volevano sbrigarsi per salire sul motoscafo della "diretta" che li avrebbe portati alla fermata della stazione, vicino al loro albergo. Giotti si appoggiava al braccio della nipote; le luci della piazza, dei caffè, dei negozi splendevano, sembrava di vivere nella magia di un prezioso carillon; un violino e un pianoforte dialogavano all'aperto per i clienti del caffè Quadri; il poeta rallentò il passo e si fermò ad ascoltare una melodia molto nota - pochi istanti soltanto; con una breve pressione delle dita sul braccio della nipote l'avvertì che potevano proseguire. Per un po' rimase in silenzio poi, e negli occhi gli danzava il diavolino dell'arguzia: "non è stata un'esecuzione molto felice - disse - ma ce ne vuole per rovinare Ciaikowskij, povero Piotr! Non voleva ammettere la propria omosessualità e così, chissà per quale contorta idea, si sposò con un'allieva del conservatorio, sua fanatica ammiratrice: fu un disastro; poche settimane e se ne fuggì via orripilato, né poteva andare diversamente. Lo sapevi che con Ciaikowskij siamo stati, per così dire, parenti? Chiedilo alla nonna e ti dirà che la bisnonna Adelaide diceva di essere la prima cugina della Miliukova: Antonina Ivanovna Miljukova, proprio lei, la ragazza di quell'infelicissimo matrimonio; è il caso di dire che il mondo è proprio piccolo".

GIOTTI TRADUTTORE DELLE FIABE DEI GRIMM

di Lorenzo Tommasini

Quando, nel 1919 dopo la fine della Prima guerra mondiale, Virgilio Giotti decide di tornare a Trieste dal volontario esilio toscano che aveva scelto per non prestare il servizio militare nelle fila dell'esercito austro-ungarico, pur non essendo ancora un poeta affermato ha già al suo attivo il piccolo ma significativo volumetto di poesie *Piccolo canzoniere in dialetto triestino*. Il suo rientro inaugura un nuovo periodo, intenso e felice, per la vena creativa di Giotti che si accinge a pubblicare il secondo libro, questa volta in italiano, composto in gran parte durante il soggiorno a San Felice in Val d'Ema intitolato *Il mio cuore e la mia casa* che vedrà la luce nel capoluogo giuliano nel 1920. In questi anni matura più esplicitamente una importante «attenzione ai ragazzi e la sincera partecipazione alla loro esistenza, specie se tribolata, fino a farne i protagonisti della sua poesia» (A. Modena, *Virgilio Giotti*, Pordenone 1992, p. 31). In qualche misura legato a ciò è probabilmente lo sviluppo dell'interesse di Giotti per le fiabe, collocabile in un arco temporale compreso tra il 1919 e il 1922. Se infatti l'emersione di elementi a vario titolo ascrivibili alla dimensione fiabesca è riscontrabile in diversi punti dell'opera giottiana, anche distanti nel tempo, è nel momento del rientro a Trieste che troviamo testimoniata un'attenzione più diretta, dovuta con ogni probabilità anche alla passione per questi racconti dimostrata dalla moglie Nina, di origine moscovita e grande conoscitrice del patrimonio folcloristico russo e tedesco; e forse collegabile anche alla tenera età dei figli (Tanda nasce nel 1913, Paolo nel 1915 e Franco nel 1919) e al ricongiungimento con l'ambiente della città natale, più direttamente in contatto con il clima culturale d'oltralpe. Ma al di là di tutte le supposizioni che si possono avanzare il dato di fatto importante da rilevare è che in questi anni egli ritorna a più riprese a questo genere, che dovette sentire particolarmente vicino alla propria inclinazione ad un'espressione semplice dei grandi motivi che stanno alla base dell'esistenza umana.

Non è un caso che già nelle pagine de *Il mio cuore e la mia casa* troviamo per la prima volta una esplicita attestazione di un diretto interesse del nostro autore per la narrazione fiabesca. A concludere il volume viene posta infatti una *Fiaba rinarrata* che riprende evidentemente la trama di *Biancaneve* rielaborandola con molteplici spunti personali. L'attenzione verso tale genere narrativo non dovette essere del tutto peregrina se ancora nella seconda raccolta di poesie in lingua italiana, *Liriche e idilli*, che vede la luce nel 1931, egli decide di inserirvi una sorta di appendice fiabesca nella sezione *Commenti*, dove troviamo tre poemetti che elaborano in

Il suo rientro inaugura un nuovo periodo, intenso e felice, per la vena creativa di Giotti che si accinge a pubblicare il secondo libro

maniera personale altrettanti nuclei tematici ricavati dai testi dei Grimm. Tuttavia anche tali composizioni, pur testimoniando un perdurare dell'interesse per questo genere in Giotti, vanno ascritte all'inizio degli anni Venti.

Frutto di questo breve periodo, particolarmente felice e fecondo sia per la produzione di testi che per l'affinamento stilistico che questi permettono preludendo ad alcune delle maggiori realizzazioni poetiche successive, sono anche alcune interessanti traduzioni. Al Centro studi Virgilio Giotti sono conservati, all'interno di una cartellina dal titolo «Trad. Maerchen dei Grimm. 1922» (cfr. V. Giotti, *Opere*, Trieste 1986 – d'ora in poi citato come OP –, p. 508), i dattiloscritti con lievi interventi autografi di otto fiabe: due sono tradotte dal russo (probabilmente con l'aiuto della moglie) e sei sono tratte proprio dalla celebre raccolta dei *Kinder- und Hausmärchen* dei fratelli Grimm. Si tratta dei testi intitolati, secondo la versione giottiana, *Il tarabuso e la bubbola* (*Rohrdommel und Wiedehopf*), *La volpe e le oche* (*Der Fuchs und die Gänse*), *La camicina da morto* (*Das Totenhemdchen*), *Gentaccia* (*Das Lumpengesindel*), *Il nonno e il nepotino* (*Der alte Großvater und der Enkel*) e *I messi della morte* (*Die Boten des Todes*).

Sono brani in genere piuttosto brevi che raccontano vicende fantastiche d'animali, storie d'astuzia, novelline eziologiche, piccole trame morali che nella loro elementarità narrativa toccano con naturalezza anche i temi capitali dell'invecchiamento e del rapporto con la morte. Probabilmente è proprio questo aspetto ad affascinare il nostro autore, a spingerlo in questo suo interesse e ad ispirarlo nella traduzione. In tutte le composizioni infatti la semplicità della trama si accompagna alla felicità della resa espressiva, nella quale vengono sperimentati consapevolmente alcuni strumenti stilistici e retorici anche di grande efficacia. Siamo senza dubbio lontani dalle vette toccate da Giotti nelle liriche più riuscite, ma anche qui si può intravvedere in controluce una visione poetica pienamente formata che rende tali scritti una parte peculiare ma non isolata della sua produzione letteraria.

Per rendersi pienamente conto di ciò risulta utile ed interessante concentrarsi, almeno brevemente, sulle modalità con cui viene condotta la traduzione. A tal proposito risulta particolarmente significativo l'esempio di *Rohrdommel und Wiedehopf* (OP, p. 412) sul quale soprattutto punteremo la nostra attenzione, limitandoci a brevi riscontri da altri testi.

Rispetto all'originale tedesco si possono rilevare diversi interventi ascrivibili a più ambiti. Innanzitutto Giotti cerca di dare un movimento diverso al dettato tendenzialmente semplice del testo grimmiano, grazie ad alcuni artifici intensivi tipici del parlato e a sapienti inversioni. Tale effetto si nota ancora meglio se si confronta il testo giottiano con la classica traduzione che Clara Bovero compose per la collana dei Millenni Einaudi, pubblicata per la prima volta nel 1951. Per esempio la semplice domanda iniziale «Wo weidet Ihr Eure Herde am liebsten?», tradotto letteralmente dalla Bovero con «Dove preferite pascolare la vostra mandra?», viene rafforzato nella traduzione giottiana con «Dov'è che pascolate più volentieri le vostre bestie?» in cui risulta evidente il tentativo di discostarsi dall'ordine lessicale tedesco donando al discorso in italiano una maggior forza e vitalità. Un intervento simile lo troviamo quando, nello spiegare la scelta dell'erba da dare alla mandria, il pastore dichiara «es tut sonst kein gut», reso pianamente dalla Bovero con «se no non fa bene» e che viene invece complicato da Giotti con la locuzione «altrimenti la non giova». Nella stessa direzione espressiva va anche il sapiente uso di alcuni deittici di cui però, volendo, si potrebbe fare anche a meno come nella traduzione di «Hört Ihr dort von der Wiese her den dumpfen Ruf?» che diventa «Ella ode questo richiamo cupo che giunge *là* dai prati?» (trad. Bovero: «Sentite quel grido roco, che vien dal prato?») o in quella di «Das ist der Rohrdommel, der war sonst ein Hirte» reso con «È il tarabuso, che fu *già* pastore» (trad. Bovero: «è il tarabuso; una volta era un pastore»), dove la frase

È inoltre rilevabile la preferenza di alcuni termini intensivi tesi a una maggior resa espressiva nella traduzione

acquista naturalezza grazie anche al mantenimento del nesso relativo che garantisce l'unità del periodo. La stessa funzione intensificante colpisce anche nella traduzione della sentenza della volpe nella fiaba *La volpe e le oche* «ihr müβt sterben», che diventa «*vi* bisogna morire» (OP, p. 413 – trad. Bovero: «Dovete morire»).

Va però rilevato che questa tendenza è parzialmente smentita – ma contemporaneamente anche enfatizzata per opposizione nella sua dimensione microtestuale – laddove l'inversione delle due intere frasi iniziali porta Giotti a rinunciare ad una sorta di avvio della vicenda *in medias res*, pur presente nell'originale, per privilegiare uno sviluppo meno accelerato. Così «"Wo weidet Ihr Eure Herde am liebsten?" fragte einer einen alten Kuhhirten» diviene «Un tale domandò a un vecchio muccaro: "Dov'è che pascolate più volentieri le vostre bestie?"» (trad. Bovero: «"Dove preferite pascolare la vostra mandra?" domandò un tale a un vecchio bovaro»).

Per quanto riguarda gli aspetti più propriamente lessicali si nota la presenza di diversi toscanismi, favoriti probabilmente dal soggiorno del poeta prima a Firenze e poi a San Felice tra il 1907 e il 1919. È questo il caso, in *Il nonno e il nepotino*, della domanda «Was machst du da?» resa con la forte ed efficace espressione dal sapore toscano «Che è che fai costì?» (OP, p. 417) che contrasta con l'asettica lezione della Bovero che recita semplicemente: «Cosa fai?»; oppure, per tornare al *Tarabuso*, dello stesso titolo dove al più comune "upupa" viene preferito il fiorentino "bubbola" che mantiene inalterato tutto il valore onomatopeico, ed anzi lo accresce con il rafforzamento del gioco fonico delle consonanti. Ma non mancano anche latinismi e arcaismi, come nella traduzione di «davon wurden seine Kühe mutig und wild» resa con «e *però* le sue mucche diventaron fiere e selvagge» (trad. Bovero: «e perciò le sue mucche diventavano forti e selvagge») dove il "però" assume un ricercato valore consecutivo anziché un più comune concessivo. Stesso discorso per un passo de *I messi della morte* dove «daβ sie nicht mehr Platz haben» è tradotto con «che gli uomini non vi *capiranno* più» (OP, p. 418) privilegiando il significato meno comune e più desueto del verbo "capire" (trad. Bovero: «che non avranno più posto»).

Ad un altro livello è ancora utile notare come Giotti tenda a sostituire o eliminare alcuni termini superflui per concentrare maggiormente il dettato, così il termine "bestiame" scompare nella frase dedicata all'upupa sostituito dal possessivo: «Der Wiedehopf aber trieb das Vieh auf hohe dürre Berge» viene tradotto con «La bubbola invece menò il *suo* sui monti alti, tra l'arido», dove va sottolineata anche la resa dell'aggettivo con un sostantivo, tesa a dargli una maggior concretezza (trad. Bovero: «Invece l'upupa menava il bestiame su alte montagne brulle»). Un intervento

In un particolare momento della sua vita egli si sentì rappresentato da tali fiabe e dai temi da esse toccati e decise di impegnarvisi a fondo

analogo troviamo anche nella frase successiva «Wiedehopf aber konnte sein Vieh nicht auf die Beine bringen» resa con «La bubbola per contro non riuscì a far rizzare le *sue*» (trad. Bovero: «L'upupa invece non riusciva a far alzar le sue bestie»).

È inoltre rilevabile la preferenza di alcuni termini intensivi tesi a una maggior resa espressiva nella traduzione. Si tratta di «sprangen ihm davon» reso efficacemente e letteralmente con «gli si slontanarono saltando» (trad. Bovero: «gli scappavano via») oppure, in *Gentaccia*, di «endlich hackte es mit seinen Sporn so gewaltig auf sie los» che diviene «e la spunzonò così sodo con i suoi speroni» (OP, p. 415 – trad. Bovero: «e alla fine le si avventò contro con gli sproni con tanta violenza») dov'è riscontrabile anche un significativo gioco di riflessi, sia a livello semantico che fonico, tra verbo e sostantivo, seppur divisi dallo spostamento del sintagma avverbiale. Sempre in questa scelta forse non ha giocato un ruolo ininfluente il richiamo dovuto alla vicinanza del nesso consonantico fricativa palatale+occlusiva bilabiale presente nel testo tedesco con quello, ripetuto, fricativa alveolare+occlusiva bilabiale della traduzione. Analogo a quanto appena evidenziato è anche il caso, per tornare nuovamente a *Il tarabuso*, della scelta del termine «imbrancare» per «zusammenbringen» (trad. Bovero: «radunar») con la concordanza fonica tra originale e traduzione data dalla ripresa del nesso occlusiva bilabiale+vibrante.

Infine, per passare a vedere i diretti interventi autoriali nel testo, sembra utile porre l'attenzione su un deciso, per quanto isolato, esempio in cui Giotti sfrutta un inciso tra parentesi per porvi la traduzione del testo tedesco e poter di conseguenza mantenere l'originale e il relativo effetto onomatopeico. Si tratta della traduzione della formula «Er rief "bunt, herüm" (bunte Kuh, herum)» che diviene «Egli gridò: Bunt, herum! (ciò che vuol dire: variopinte girate)» laddove la Bovero preferisce invece eliminare completamente la precisazione mettendo a testo: «Egli gridava: "Oh, oh, la Rossa!"».

Per motivi di spazio poniamo termine qui alla nostra ricognizione, che pure potrebbe continuare esaminando più nel dettaglio anche altri testi. Già a questo punto però ci si può rendere conto dell'impegno, tutt'altro che occasionale, che Giotti impiegò nel lavoro di traduttore.

In un particolare momento della sua vita egli si sentì rappresentato da tali fiabe e dai temi da esse toccati e decise di impegnarvisi a fondo, mettendoci molto della propria sensibilità linguistica e della sua esperienza di poeta. In questa maniera Giotti va oltre una semplice traduzione: tende piuttosto già a una rielaborazione letteraria personale. Questi testi, in genere finora ignorati dalla critica, andrebbero dunque riletti e riconsiderati, oltre che per la loro intrinseca compiutezza espressiva e vitalità, anche per una piena comprensione del percorso letterario giottiano di questi anni.

UNA VERSIONE D'AUTORE

Miroslav Košuta

Problema a prima vista irresolubile quello di tradurre poesia; quando i versi tradotti sono fedeli all'originale riportano di norma il senso letterale, perdendo tuttavia la patina di sonorità e rispondenze interne che fanno di un testo una pagina di poesia. È il caso allora di affidarsi alla sensibilità di un altro poeta che interviene con sicura competenza non soltanto linguistica, dovendo veicolare l'originale nella propria madrelingua con la sensibilità che gli è propria in quanto anch'egli risponde a un ordine di valori - quello della poesia - che in qualche modo trascende il trasferimento letterale.

A Trieste, e per Saba, c'è una persona che più di altri è adatta a maneggiare con sicura competenza ed assonanza di pensiero i versi del Canzoniere sabiano, autore lui stesso di una memorabile poesia dedicata a una capra: Il Ponte rosso è orgoglioso di presentare qui di seguito una traduzione di Miroslav Košuta.

CONFINE

Parla a lungo con me la mia compagna
di cose tristi, gravi, che sul cuore
pesano come una pietra; viluppo
di mali inestricabile, che alcuna
mano, e la mia, non può sciogliere.

Un passero
della casa di faccia sulla gronda
posa un attimo, al sol brilla, ritorna
al cielo azzurro che gli è sopra.
O lui
tra i beati beato! Ha l'ali, ignora
la mia pena secreta, il mio dolore
d'uomo giunto a un confine: alla certezza
di non poter soccorrere chi s'ama.

MEJA

Na dolgo z mano govori tovarišica
o bridkih, žalostnih stvareh, ki mi srce
težijo kakor kamen; nerešljivi
splet hudega, ki ga nobena roka,
niti moja, ne more razvozlati.
Vrabec
na žlebu hiše na nasprotni strani
za hip postane, blisne v soncu, se vrne
v sinje nebo, ki se pne nad njim.
Ah, on,
med blaženimi blažen! Krila ima, ne ve
za mojo skrivno muko, za bolečino
človeka, ki je dosegel mejo: zavest,
da ne moreš pomôči temu, ki ga ljubiš.

LE TRADUZIONI DI GIOTTI

di Liliana Bamboshek

A sessant'anni dalla morte di Virgilio Giotti è opportuno fare una riflessione sui riconoscimenti che la sua poesia ha avuto, soprattutto negli ultimi tempi, all'estero e sulla diffusione delle sue opere attraverso numerose traduzioni. Ma l'attenzione verso questo scrittore che per esprimersi aveva scelto il suo dialetto come "lingua di poesia" nasce già prima e, qua e là, ne troviamo degli interessanti esempi.

Nel 1975 è stata pubblicata un'antologia dal Dipartimento di Lingue Moderne dell'Università di Brown, Inghilterra, in cui vengono tradotte in inglese liriche di vari autori (cinesi, russi, il tedesco Rilke) e un gruppo di sette poesie di Giotti (*Ai mii fioi morti*, *Autunno*, *A la sorte*, *El Paradiso* ecc.). Traduttore è il professor Anthony Odcorn, docente all'Hispanic Italian Studies Dipartment che dimostra una sensibilità particolare nell'aver reso l'espressiva sinteticità del linguaggio originale mantenendone in qualche modo la freschezza e il ritmo.

UTUNO
No' più sul bianco, in tola,
i raspi de veludo
de la ùltima ua;
no' el vin novo bevudo
tra i viseti d'i fioi;

ma le lagrime longhe
de piova su le lastre,
ma el lamento del vento;
e l'inverno za in noi.

AUTUMN
No more on the white of the table
the velvet clusters
of de last grapes,
no new vine now
drunk among children's faces,

only the long tears
of rain on the windowpanes,
and the wind moaning,
and winter already in us.

A LA SORTE
Insègnime ti, sorte,
come che go de far
a morir e restar
l'istesso qua nel mondo;

come che posso far,
insègnime, a finir
senza dover tradir
chi che ghe vòio ben,

che no' sa, che no' pol
viver senza de mi:
l'impossibile, ti
sorte, insègnime a far.

TO FATE
Teach me, fate,
what I have to do
to die and to stay on
here in the world like now;

teach me what I can do
so I can come to an end
without having to betray
the people I care about

who can't, who don't yet know how
to live without me there:
you, fate, show me how
to do what cannot be done.

Una pubblicazione importante esce nel 1986 prodotta dalla Wayne State University Press Detroit: *A bilingual Edition of italian dialect poetry* di Hermann W. Haller, in cui i maggiori poeti dialettali italiani risultano tradotti regione per regione (Carlo Porta per la Lombardia, Biagio Marin e Giotti per il Veneto, Pasolini per il Friuli). Vi figura una scelta di poesie del nostro tratte dalle diverse raccolte.

VECIA MOGLIE
La xe in leto, nel scuro, svea un poco;
e la senti el respiro del marì
che queto dormi, vècio anca lui 'desso.
E la pensa: xe bel sintirse arente

Citiamo come curiosità una traduzione in lingua olandese di sei componimenti giottiani, con testo a fronte, ad opera del professor Jan Louter

'sto respiro de lui, sintir nel scuro
ch'el xe là, no èsser soli ne la vita.
La pensa: el scuro fa paura, forsi
perchè morir xe andar 'n un grando scuro.
'Sto qua la pensa; e la scolta quel quieto
respiro ancora, e no' la ga paura
nò del scuro, nò de la vita, gnanca
no del morir, quel che tuti ghe 'riva.

OLD WIFE
She is in bed, in the dark, barely awake;
and she hears the breathing of her husband
who is sleeping quietly, an hold man himself, now.
And she thinks: it's nice to feel
his breath close by, to feel in the dark
that he's there, to feel that one is not alone in life.
She thinks: the darkness is frightening, maybe
because dying is going to a vast darkness.
That is what she things, and she listens again
to the calm breathing, and she isn't afraid
of the darkness, of life, not even
of dying, which happens to everyone.

Anche questa lirica mantiene intatta tutta la sua suggestione, nell'atmosfera rarefatta che si sprigiona da ogni singola parola.

Citiamo come curiosità una traduzione in lingua olandese di sei componimenti giottiani, con testo a fronte, ad opera del professor Jan Louter che è stato docente alla Scuola Interpreti e Traduttori di Trieste. Figurano nella rivista di studi italo-nederlandesi *Incontri* (anno IV n.4, 1989) edita dall'Università di Amsterdam. È una bella sorpresa che delle persone di elevata cultura non abbiano saputo resistere alla tentazione di rendere nella propria lingua una scrittura tanto particolare come quella del poeta triestino, colpiti nello stesso tempo dalla universale umanità e dalla semplicità francescana dei suoi versi.

Ma per noi triestini c'è ancora una chicca da gustare: nel 1991 Natalia Belli, la figlia di Giotti, ricevette un volumetto scritto a mano con dieci poesie del padre tradotte in friulano da Giorgio Faggin, studioso di lingue e letterature ladine, nato a Isola Vicentina nel 1939. Più tardi ne furono pubblicate tre nel volume *Il Mandolâr. Poeti triestini tradotti in friulano* (edito nel 2007 da Biblioteca Civica, Pordenone).

Ecco una versione più vicina a noi della stessa *Vecia moglie*

Muîr viele
A iè tal jet, a scûr, miege dismote;
e a scolte il respirâ di so marît
ch'al duâr cujet, vieli anche lui cumò.
E a pense ch'al è biel sintî donghe
il sfladâ dal so omp, sintî tal scûr
che lui al è dacîs, no sèi bessole.
Il scûr al scaturiš: forsi parcè
che cui ch'al mûr al va t'un scûr grandon.
Cussì a pense; e po a torne scoltâ
chel cujet respirâ, e no à paùre
ni tal scûr, ni te vite, nanche nò
tal murî: chel che a duch cuanch ur toche.

Completano l'orizzonte le traduzioni più ampie e artisticamente impegnate degli ultimi anni di cui ho già dato notizia *(Il Ponte rosso* aprile 2015): l'antologia spagnola *Colores* di Herrera e Perez Carrasco (Editorial Pre-Textos, Madrid 2010), settanta liriche con testo a fronte; l'antologia tedesca *Kleine Töne, meine Töne - Pice note, mie note* di Hans Raimund (Drava, Klagenfurt, 2013), cinquanta liriche e gli *Appunti inutili*. Splendidi lavori che offrono ai lettori un'immagine ben meditata e approfondita della scrittura giottiana collocando l'autore e la sua tormentata vicenda umana in una dimensione sovranazionale.

Ringrazio di cuore la signora Vittorina Vianello, nipote di Giotti, per il materiale prezioso fornitomi dal Centro Studi Virgilio Giotti-Archivio Natalia Belli di Trieste.

UNA STRANA BOTTEGA D'ANTIQUARIO

di Marco Menato

Nel 1919, Umberto Saba acquista insieme all'amico Giorgio Fano la libreria in via San Nicolò a Trieste, attiva dal 1898, dal 1904 di proprietà di Giuseppe Maylander, che con il trasferimento a Bologna si rivelerà imprenditore di vaglia nel settore editoriale. Per sgombrare il campo dalla mitologia creata da Saba stesso, bisogna specificare che all'epoca, Saba, pur dedicandosi alla poesia, aveva già maturato una certa esperienza nell'ambito commerciale e che è improbabile che l'acquisto sia avvenuto di getto, all'improvviso, quasi rapito da un destino, ma che invece i conttati con il libraio ed editore Maylander siano stati più costanti di quanto sia emerso finora dalle carte. Altrimenti non è facile giustificare, per esempio, lo sconto non indifferente praticato da Maylander. Purtroppo su tutta la prima fase della vita della libreria, fino agli anni Trenta, non esiste una adeguata documentazione amministrativa, dato che non è più reperibile il fascicolo intestato alla libreria che doveva essere conservato nell'archivio della Camera di Commercio triestina (mentre invece è posseduto il secondo fascicolo, meno interessante, dal 1933 al 1958).

Dopo una prima idea di rivendere lo spazio vuoto (così scrive più tardi Saba), pensa che il mestiere di libraio possa essere finalmente la soluzione della sua vita. Libera dal contratto l'amico Fano, che sembra non avere le medesime idee di gestione, e fino alla morte (a Gorizia, nella clinica Villa san Giusto, il 25 agosto del 1957) gestisce con successo la libreria nella quale si potevano trovare manoscritti, carte geografiche, libri d'antiquariato ma soprattutto buon usato, quello che oggi è definito con un brutto termine "modernariato", e che in una città come Trieste appena entrata nel nuovo Regno

Dal 1924, dopo alcune sfortunate esperienze femminili, Saba assume un commesso, Carlo Cerne, di appena diciassette anni.

d'Italia, mancava del tutto.

Imparò il mestiere frequentando i maggiori antiquari del tempo, a Firenze Tammaro De Marinis e a Milano Mario Armanni, che furono anche i suoi rifornitori privilegiati di libri antichi, ma non è escluso che anche Maylander gli abbia fatta un po' di scuola. Dal 1924, dopo alcune sfortunate esperienze femminili, Saba assume un commesso, Carlo Cerne, di appena diciassette anni. Il Carletto, ricordato con affetto e stima in molti versi e prose, diventerà per stessa ammissione di Saba "un bravissimo libraio" e continuerà a gestire la libreria fino al 1981, quando gli succederà il figlio Mario.

La Libreria, per incrementare le vendite e per farsi conoscere oltre Trieste, dal settembre 1923 e fino alla fine del 1982 pubblicò, generalmente con cadenza trimestrale, 240 cataloghi di vendita (dei quali 150 curati da Saba). Le raccolte maggiori di tali cataloghi, ora rari (specie la serie compilata da Saba), sono conservate dalla Libreria Saba e dalla Biblioteca Statale Isontina di Gorizia, ma ad ambedue manca il primo numero, noto fino ad ora in due collezioni private. Per questo motivo, il primo catalogo con un adeguato apparato critico-bibliografico è stato ristampato dalla casa editrice Biblohaus nel 2011.

I cataloghi furono compilati sempre da Saba ed in seguito da Carletto e poi da Mario, che dopo la morte del padre decise però di interrompere la illustre tradizione dei cataloghi a stampa, che sono in effetti l'unica testimonianza fisica di una lunga e proficua attività bibliografica e commerciale. Ma non si sa per quale motivo gli studiosi (da ultimo anche Stefano Carrai nella monografia sabiana appena edita da Salerno) abbiamo sempre messo sotto una luce tenue le capacità bibliografiche e imprenditoriali di Saba, che invece risultano ben evidenti e dal carteggio con l'amico Aldo Fortuna, avvocato a Firenze, e dall'esame complessivo dei cataloghi: "Senza intendermi affatto, e nella città più refrattaria a questo genere di affari, sono riuscito a mettere su un'azienda. Proprio dal nulla. Sono più fiero di questo che del Canzoniere" (e questo Saba lo scriveva già nel 1924 a Giacomo Debenedetti!). Solo Fulvio Senardi ha definitivamente compreso tra le opere del poeta anche i cataloghi della libreria (*Saba*, Il Mulino, 2012), che ovviamente andrebbero studiati e valorizzati più di quanto si possa fare scorrendoli qua e là. Si tratta infatti di quasi 95 mila schede che, inserite in un data-base, potrebbero essere analizzate per autore, anno di stampa, editore, materia, lingua (per es. i libri in tedesco sono pochi, frequenti i francesi), allo scopo di scoprire eventuali percorsi bibliografici preferenziali, edizioni effettivamente rare e tasso di rotazione dei volumi (sicuro indicatore di vendita). La presenza di un'edizione può essere casuale, certo, ma alle volte è una spia critica. In proposito Senardi sul numero di marzo 2012 di *Trieste Arteculturа*, aveva scritto: "Trovare [nel primo catalogo], per esempio, tra i libri offerti, le opere complete di Heine (Hamburg, 1867-1872), proprio di quell'Heine su cui Muscetta aveva richiamato l'attenzione come probabile ispiratore della

I cataloghi furono compilati sempre da Saba ed in seguito da Carletto e poi da Mario

titolazione di *Canzoniere*... Può dirci qualcosa a proposito un Heine tenuto in magazzino? Probabilmente no, ma certo suggerire qualche tramite di aggiornamento, avendo la pazienza di scavare più a fondo, nell'edizione di Amburgo e nel *Canzoniere*".

Sulla scena di Saba libraio entra prepotentemente, dopo Fano e prima di Alberto Stock e di Emanuele Almansi (ma tutti sono dei puri finanziatori, l'anima è Saba), Virgilio Giotti, ideatore del formato dei cataloghi, della grafica e del logo. La Biblioteca Nazionale Centrale di Roma ha di recente acquisito la bozza del primo catalogo disegnata da Giotti e alcune plaquette (delle quali si dirà fra poche righe), ora esposte nell'area museale denominata "Spazi900" voluta dal direttore Andrea De Pasquale. Nel panorama della letteratura e della bibliografia italiana il sodalizio umano e professionale tra i due poeti non ha eguali. In tredici anni di assidua frequentazione, tra il 1919 e il 1932, questo duo, così diverso per temperamento ma non per vicende di vita, crea una delle più stupefacenti *private press* del Novecento, pubblicando, manoscritte o dattiloscritte, una serie di plaquette, consci dell'estremo valore filologico e della rarità. Si divertono come fanciulli a creare giocattoli librari, uno scegliendo le poesie e battendole a macchina, l'altro a creare legature speciali, a impreziosire le antiche carte con disegni, tutto sotto il segno di Bodoni, il loro maestro spirituale (non a caso specie nei primi numeri dei cataloghi, le offerte di bodoniane sono numerose e di qualità). Giocano circondati da altri personaggi come Svevo, il giovanissimo Bazlen, Giani Stuparich, Romanellis, Pittoni, Pagnini, Pincherle e molti altri che potremmo trovare ricordati nell'unico quaderno degli acquisti rimasto. Ma quanti erano i quaderni, che cosa si ricava da quello gelosamente custodito da un collezionista? Tutte domande alle quali non c'è per ora risposta. Libri e carte passano di mano in mano, dal Caffè Walter alla Libreria e da questa nella piccola biblioteca di Giotti, studiata ora con sicuro metodo bibliografico da Simone Volpato.

Gli opuscoli poetici, insieme alle letture pubbliche di poesia (oggi si chiamerebbero "reading") per le quali vigeva un prezziario, sono considerati un sistema alternativo di finanziamento, oltre che una evidente pubblicità per la libreria, insieme ai giornali locali e a riviste nazionali, quale la prestigiosa *L'Italia che scrive*, nella quale Saba fin dai primi numeri compare come poeta e come libraio antiquario. Già nel 1920 e 1921 Saba aveva utilizzato la libreria come editore di *Cose leggere e vaganti* e *Il Canzoniere*, e di *Il mio cuore e la mia casa* di Virgilio Giotti: l'esperimento tuttavia si esaurisce probabilmente per motivi finanziari ma anche per motivi banalmente tecnici, dato che un libretto di Enrico Elia, *Tentativi d'arte*, forse del 1921, viene mandato al macero per "indegnità tipografica". Di qui il ripiegamento sul più sicuro smercio delle plaquette.

Da questi pochi cenni, si capisce che l'attività di Saba libraio, collocata nella più ampia storia del commercio librario a Trieste e in Italia, deve essere ancora approfondita, servendosi della vasta mole di carteggi, letterari ed amministrativi, di archivi privati (per esempio quelli di Anita Pittoni e di Virgilio Giotti hanno riservato sorprese, ma ce ne saranno sicuramente degli altri), di riviste professionali, quindi difficilmente reperibili, ecc. Molti passi avanti sono stati fatti con due pubblicazioni alle quali rimando per approfondimenti critici e bibliografici: *La libreria antiquaria Umberto Saba. Il poeta libraio* edito dal Comune di Trieste nel dicembre del 2016 (in distribuzione gratuita, interessante notare che il formato scelto, cm 12x16, è più o meno quello dei cataloghi), di Patrizia Bevilacqua (che scrive sulla catalogazione in SBN del fondo a stampa cd. "sabiano" conservato nella Libreria Saba) e Marco Menato, e *La biblioteca di Virgilio Giotti e il suo sodalizio con la libreria di Umberto Saba* di Simone Volpato e Marco Menato, prossimamente edito da Biblohaus.

Elena Bizjak Vinci, Stelio Vinci

LA LIBRERIA DEL POETA UMBERTO SABA

Hammerle Editori in Trieste

www.hammerle.it