

Antonella Santoro

1. *Ernesto* è un romanzo di non facile lettura, nonostante brevità e incompiutezza, e rivela tutta la complessità dell'universo sabiano. Innanzitutto è difficile definirlo esattamente in quanto non assume una forma univoca e precisa, come già rilevato da Mario Lavagetto.¹ In secondo luogo la sua storia compositiva si presenta articolata alla luce delle lettere scritte da Saba in quel periodo, che ne svelano la stesura travagliata, dei rimandi al *Canzoniere*, cui è intrinsecamente legato, e della particolare valenza in quanto opera di vecchiaia e dunque di piena maturità.

Si è parlato di *Ernesto* sia come romanzo autobiografico che di formazione, in quanto presenta caratteristiche un po' dell'uno e un po' dell'altro inevitabilmente intrecciate tra loro. È facile infatti che nel Novecento i confini tra romanzo bio-autobiografico e di formazione si assottiglino,² dando vita a forme di scrittura più indefinite e complesse, perché entrambi i generi rivolgono uno sguardo indagatore e riflessivo alle esistenze degli individui. La critica ha ampiamente dimostrato che il romanzo di formazione non si esaurisce nel corso del Novecento, come ha sostenuto Franco Moretti,³ ma sopravvive in forme ibride. Clelia Martignoni ha

¹ *L'altro Saba*, Introduzione a U. SABA, *Tutte le prose*, a c. di A. STARA, Mondadori, Milano 2001, pp. XI-XLVI, p. XXXVIII. Le citazioni di Saba tratte da questa raccolta saranno indicate direttamente nel testo con la sigla TP e il numero di pagina.

² Cfr. V. MASCARETTI, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, Gedit, Bologna 2006, p. 39.

³ Moretti ha parlato di «tardo romanzo di formazione» nel quale entra in crisi il percorso di maturità dell'individuo (il cui «baricentro simbolico si sposta: dalla crescita alla regressione»), e poi di «anti-*Bildungsromane*»,

infatti osservato che «il genere attraversa anche il Novecento con volti continuamente cangianti, tra asimmetrie o dissonanze, incrociandosi con altri generi, o brandelli di generi».⁴ Parimenti Andrea Battistini ha osservato che «le opere autobiografiche diventano una mescolanza» e le «forme sono ormai troppo intrecciate per potere essere rubricate in modo univoco».⁵ Del resto è una prerogativa del Novecento che i generi narrativi tendano a disgregarsi, basti pensare all'uso sempre più ricorrente da parte della critica della categoria di «modo letterario»⁶ per definire forme di narrazioni miste, meno unitarie e totalizzanti, più sfaccettate. È quasi superfluo ricordare quanto la filosofia nietzschiana e la psicoanalisi freudiana abbiano influito sul modo di vedere la realtà, per cui alla visione ottimistica tendente all'organicità e alla costruzione si è sostituita una nuova tendenza relativistica volta all'analisi e alla parcellizzazione delle esperienze. A dirla ancora con Battistini, «la dimensione monolitica del soggetto [...] si

identificando nella nuova «realtà inconscia» un motivo fondamentale della crisi del romanzo di formazione (F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1999 [I ed. 1987], pp. 259-265). Viceversa la critica successiva vedrà proprio nella dottrina freudiana un fattore di trasformazione e di crescita del romanzo di formazione del Novecento.

⁴ C. MARTIGNONI, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano: linee, orientamenti, sviluppi*, in AA. VV., *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, a c. di M. C. PAPINI, D. FIORETTI, T. SPIGNOLI, ETS, Pisa 2007, pp. 57-92, p. 57.

⁵ A. BATTISTINI, *Il riflesso nello «specchio di un'acqua in tempesta»*, in AA. VV., *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, a c. di A. DOLFI, N. TURI, R. PACCHETTINI, ETS, Pisa 2008, pp. 57-75, pp. 61-62.

⁶ Si ricorda che questa categoria è stata adottata da Remo Ceserani per definire il fantastico (R. CESERANI, *Il fantastico*, il Mulino, Bologna 1996, pp. 68-95) e da Margherita Ganeri per inquadrare il romanzo storico contemporaneo (M. GANERI, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al post-moderno*, Manni, Lecce 1999, p. 9).

disgrega e viene meno la presunzione di dare all'esistenza individuale un significato compiuto». ⁷ Di conseguenza, anche le forme narrative perdono la loro organicità in nome di una maggiore frammentazione, di un'organizzazione strutturale che non segue più la linearità diacronica, ma la discontinuità della coscienza.

Quale esempio più calzante di *Ernesto* per rappresentare la complessità delle narrazioni contemporanee, tanto più che Saba ha eletto Nietzsche e Freud a capisaldi fondamentali della sua formazione? E non a caso i due nomi vanno a braccetto, come Saba stesso conferma in diversi punti della sua opera. Parlando di *Scorciatoie e raccontini* nel saggio *Poesia, filosofia e psicanalisi* Saba sottolinea attraverso l'inciso – «(scritto in collaborazione con Nietzsche e Freud)» (TP, 972) – la contemporanea influenza dei due maestri sulla sua scrittura. All'interno della *Scorciatoia 61* Saba definisce Nietzsche «precursore» di Freud (TP, 32), in quanto indagatore dell'animo umano e psicologo, e nella *Scorciatoia 59* parla, inoltre, con un certo trasporto del filosofo tedesco specificando che gli aspetti più interessanti del credo nicciano non sono quelli della teoria superomistica (abusata da D'Annunzio) ma quelli relativi all'introspezione: «il mio Nietzsche, il mio buon Nietzsche (non quello altro e di altri) è così affascinante perché parla all'anima e di cose dell'anima» (TP, 31). ⁸

Saba insomma ha approfondito attraverso la lezione dei due maestri la tendenza già insita in lui a scandagliare il proprio io, a

⁷ BATTISTINI, *Il riflesso nello «specchio di un'acqua in tempesta»*, cit., p. 60.

⁸ Si legga anche il *Ricordo-Racconto* dedicato a D'Annunzio in cui Saba dice: «Era anche il tempo nel quale avevo scoperto Nietzsche; ma il Nietzsche che io amavo non era il suo, era un altro, era la sua perfetta antitesi» (SABA, *Il bianco immacolato signore*, TP, p. 496). A proposito dell'influenza di Nietzsche e Freud sulla formazione di Saba cfr. AA. VV., *Il punto su Saba*, a c. di E. GUAGNINI, Laterza, Roma-Bari 1987, p. 52.

servirsi della scrittura come mezzo di conoscenza e analisi e strumento di ricerca della verità (David ha parlato di «intuizioni anticipatrici», riconoscendo a Saba una naturale predisposizione riflessiva e analitica, definendolo appunto «*naturaliter freudianus*»⁹). L'influenza di Nietzsche e Freud va colta soprattutto nella dialettica costante in Saba tra lo scavo psichico e il bisogno di immergersi nel proprio passato, da un lato, e la tensione verso uno stato di leggerezza e chiarezza, di distanziamento da sé attraverso la scrittura, dall'altro. Detto in estrema sintesi, dialettica tra «introversione» ed «estroversione»/«estrazione».¹⁰

Questi orientamenti si riflettono ovviamente sulla poetica e sullo stile di Saba. Si pensi alla sua scelta di fare – rifacendosi alla poetica esposta in *Quello che resta da fare ai poeti* (1911) – «poesia onesta», ossia «un'opera forse più di selezione e di rifacimento che di novissima creazione» (TP, 681). Vale a dire un'opera vera e sostanziale (d'indole manzoniana) più che formale (dannunziana), o, si potrebbe dire in senso freudiano, esistenziale. Tendenza che si consolida in Saba dopo l'incontro con la psicoanalisi. Lavagetto ha sottolineato tale influenza sulla riscrittura del *Canzoniere* dicendo che «la psicoanalisi offre a Saba una “seconda lettura”, l'osservatorio per ricapitolare la storia e riorganizzarla chiarendogliene il senso latente»¹¹. Ma non meno emblematica è l'adozione in *Scorciatoie e raccontini* dello stile aforistico, in senso nicciano, all'insegna della limpidezza e

⁹ M. DAVID, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Boringhieri, Torino 1990, p. 410. Ma già Contini aveva detto che Saba «nasceva psicanalitico prima della psicanalisi» (G. CONTINI, «*Tre composizioni*», o *la metrica di Saba* (1934), in ID., *Esercizi di lettura*, Einaudi, Torino 1974, pp. 25-33, p. 28).

¹⁰ Cfr. DAVID, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, cit., p. 423; e M. PAINO, *La tentazione della leggerezza. Studio di Umberto Saba*, Olschki, Firenze 2009, p. 229.

¹¹ M. LAVAGETTO, *La gallina di Saba*, Einaudi, Torino 1974, p. 52.

dell'essenzialità. Saba sempre in *Poesia, filosofia e psicanalisi*, sostenendo che «queste ed altre “piccole verità” sono esposte, per la prima volta, nella forma, a noi più vicina, dell'aforisma» (TP, 972), sembra rimarcare lo stretto rapporto tra bisogno di verità e chiarezza espressiva. Pertanto, l'influenza del filosofo tedesco non si limita ad anticipare Freud, ma si rivela molto più distintiva. Come ha osservato Lavagetto, Nietzsche «fu anche, per lui, un esempio di coraggio e di rifiuto opposto a ogni possibile omologazione».¹²

I segnali di tutto questo si ritrovano in *Ernesto*. Di ambito freudiano è il nucleo tematico del romanzo incentrato intorno all'adolescenza del protagonista (*alter ego* dell'autore), in cui l'individuo inizia ad avere coscienza della propria personalità prendendo le distanze dalle figure parentali. Di ascendenza nicciana sono il tentativo di Ernesto di realizzare quel bisogno intrinseco di libertà e affermazione di sé, nonché l'impronta aforistica dello stile, ravvisabile nell'uso di sentenze e massime.

2. Per comprendere la natura e il significato di *Ernesto* come romanzo autobiografico e di formazione sembra particolarmente interessante l'interpretazione di Giovanna Rosa, da cui possono partire una serie di riflessioni: «pseudoautobiografia, mascherata da romanzo di formazione, incline a sfociare in un *Künstlerroman*».¹³

Che *Ernesto* non sia un'autobiografia vera e propria si capisce perché mancano in esso quei presupposti affinché si crei quel «patto autobiografico»¹⁴ che, secondo Philippe Lejeune, è garantito da precisi elementi testuali: il racconto retrospettivo e la

¹² LAVAGETTO, *L'altro Saba*, cit., p. XXIX.

¹³ G. ROSA, *Tre adolescenti nell'Italia del dopoguerra: Agostino Arturo Ernesto*, in AA. VV., *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, cit., pp. 105-121, p. 120.

¹⁴ P. LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna 1986, p. 26.

corrispondenza autore/narratore/personaggio.¹⁵ Si tratta invece di un romanzo autobiografico poiché, sebbene non ci sia identità tra autore e personaggio, forte è la valenza autobiografica del testo rintracciabile negli indizi contenutistici (le vicende esistenziali, i gusti le scelte del personaggio) sfacciatamente corrispondenti alla vita di Saba tanto da costituire delle tracce significative. Solo per fare qualche esempio: l'assenza della figura paterna in contrapposizione alla preponderante figura materna, l'importanza della balia, l'allontanamento prematuro dagli studi sostituiti dall'apprendistato dell'attività commerciale, la passione per il violino, l'amore per determinate letture (*L'Iliade*, *Le mille e una notte*), il possesso di un merlo e di una gallina. Per casi di questo tipo Lejeune parla di «patto fantasmatico», ossia una forma indiretta di patto autobiografico, perché tecnicamente basato su una finzione. Finzione che però, aggiunge lo studioso, corrisponde a «una fantasticheria rivelatrice dell'individuo»,¹⁶ proprio come nel caso di *Ernesto*. Gli indizi così palesi fanno pensare che Saba non abbia fatto molto per nascondere la componente autobiografica del romanzo ma che invece abbia voluto di proposito scrivere un romanzo autobiografico. La qual cosa non desta stupore, anzi è in linea con tutta la sua opera, dalle prose al *Canzoniere*, in cui egli non fa che riflettere e ritornare continuamente sul proprio vissuto. Del resto aveva già scritto nel 1924 una *suite* di tredici sonetti intitolati *Autobiografia*. Il bisogno continuo di ripercorrere attraverso l'arte la propria vita tormentata dà a tutta l'opera del poeta triestino un valore terapeutico e compensatorio, cosa che egli stesso sottolinea apertamente in *Storia e cronistoria del Canzoniere* parlando di *Autobiografia*: «Essa doveva dargli, attraverso l'arte, l'assoluzione della sua tormentata esistenza; [...] Un'opera insomma – per quanto riguardava la persona dell'autore –

¹⁵ *Ivi*, p 25.

¹⁶ *Ibid.*

“catartica”» (TP, 208). Anche la continua riscrittura del *Canzoniere* non risponde ad un’esigenza meramente filologica ma ad una necessità più profondamente psicologica di ripercorrere certe tappe esistenziali per fare chiarezza su di sé attraverso lo strumento catartico della poesia.¹⁷

Leggendo le lettere che Saba scrive durante la stesura di *Ernesto* non si può non notare l’ansia e la paura ossessivamente ribadite a Linuccia di non riuscire a portare a termine il romanzo:

Ma potrò finire *Ernesto*? È sommamente improbabile: basta un niente a portarmi in un clima che non è il suo. *Tremo*»; «E dopo? Arriverò a finirlo? C’è come una gara fra la mia stanchezza, mancanza di agi ecc. [...] e il terribile desiderio che il libro sia compiuto [...] No, non ce la faccio»; «Ma arriverò a finirlo? Basta un niente per ucciderlo; vuol dire, per mutare (in me) lo stato d’animo necessario al suo sviluppo [...] Anche ieri ho lavorato un poco; ma mi diventa sempre più difficile.¹⁸

Viene fuori insomma l’attaccamento alla scrittura come ancora di salvezza, il bisogno di esorcizzare le sue nevrosi, il travaglio che accompagna la stesura del libro a causa della perdita continua di equilibrio interiore. Il rapporto tra nevrosi e scrittura, per cui l’una non potrebbe fare a meno dell’altra (la scrittura senza la nevrosi non avrebbe ragione di essere e la nevrosi senza la scrittura non godrebbe di una valvola di sfogo) è chiarito in *Poesia, filosofia e psicanalisi*: «Una persona che, attraverso un’esperienza psicanalitica condotta fino in fondo e completamente riuscita, avesse superati in se stessa tutti i propri “complessi e, con quelli, la

¹⁷ A. FIOCCHI, *Costanti tematico-narrative di Saba (a proposito di Ernesto)*, in «Cultura neolatina», 41, 1981, pp. 105-115, p. 106.

¹⁸ *Tredici lettere di Umberto Saba in cui si parla di Ernesto*, con una nota di SERGIO MINIUSI, in appendice a SABA, *Ernesto*, Einaudi, Torino 1976 (I ed. 1975), pp. 139-162, pp. 146, 47, 50.

propria infanzia, non scriverebbe più poesie» (TP, 966). Sempre nello stesso saggio Saba, riportando un'opinione di Freud, rivela (svevianamente) tutto il suo attaccamento alla malattia, condizione indispensabile per l'ispirazione poetica: «Ma, se è un vero poeta, la poesia rappresenta per lui un compenso troppo forte alla nevrosi, perché possa interamente rinunciare ai benefici della malattia» (TP, 967).

Tra l'altro Saba in *Storia e cronistoria* così introduce il discorso su *Autobiografia*: «Ogni Autobiografia è, necessariamente, un bagno di narcisismo. Immaginate quindi cosa possono essere le autobiografie dei poeti! Non c'è da meravigliarsi che Saba abbia scritto la sua» (TP, 206). È un'affermazione provocatoria con la quale lo scrittore sembra alludere al fatto che attraverso l'autobiografia ogni autore tende ad auto-mascherarsi e a trincerarsi dietro un discorso più attenuato e sfumato, mai completamente sciolto dai freni inibitori. Ma, allo stesso tempo, Saba più avanti sembra contraddirsi quando difende la sua scelta di scrivere un'autobiografia in versi, sostenendo l'autenticità della sua scrittura sia in prosa che in poesia: «Saba ha sempre sentito che, dove l'intima necessità si presenti, tutto può essere detto, in versi come in prosa» (TP, 207).

Tuttavia *Ernesto* è un testo senza veli e più marcatamente autobiografico proprio perché non è un'autobiografia vera e propria, ma un romanzo in cui inevitabilmente si crea quel meccanismo di dissimulazione e interposta persona proprio di ogni *fiction*. Ragion per cui in esso affiorano molto più facilmente gli aspetti più intimi e scottanti: come ha scritto Lavagetto, «Ernesto rappresenta invece la scommessa di dire, se non tutto, almeno l'indicibile»¹⁹. È quanto Saba rivela nella lettera a Bruno Pincherle del 30 giugno 1953 nel parlare del protagonista del suo romanzo: «Ed Ernesto non aveva inibizioni [...] (Non era un

¹⁹ LAVAGETTO, *L'altro Saba*, cit., p. XL.

decadente, era un primitivo)»,²⁰ espressione in cui si può leggere la valenza disinibitoria del romanzo. Sempre nella stessa lettera egli allude ad un'urgenza interiore di liberazione sopraggiunta in tarda età: «La gente, Bruno mio, ha un bisogno, un bisogno urgente di “mettersi in libertà”, di essere insomma liberata dalle sue inibizioni. Questo sarebbe il mestiere della mia vecchiaia». ²¹ Pertanto se Saba ha definito *Autobiografia* «una pubblica confessione del confessabile» (TP, 208), viceversa *Ernesto* si potrebbe definire una rivelazione dell'«inconfessabile».

Ernesto è dunque motivato da un'esigenza di verità ancora più forte sopraggiunta in vecchiaia, quando l'autore riesce ad avere uno sguardo retrospettivo sulla propria giovinezza più consapevole e distaccato, come si evince dall'epigrafe del romanzo: «Mi piacerebbe, adesso che sono vecchio, dipingere, con tranquilla innocenza, il mondo meraviglioso» (*E*, 515).²²

In questo cortocircuito tra retrospezione e crescita si incrociano gli elementi del romanzo autobiografico e quelli del romanzo di formazione. Tale operazione di chiarificazione e messa a fuoco di sé non può che compiersi attraversando la fase problematica e formativa dell'adolescenza, in cui il poeta torna a fare i conti con il proprio rapporto difficile con i genitori, fondato sull'asimmetria tra una madre troppo presente e, di contro, un padre completamente assente.

L'adolescenza è di riflesso vissuta nel romanzo come momento di crescita, di passaggio tra l'infanzia e l'età adulta, in cui Ernesto fa le sue prime esperienze, soprattutto sessuali. È una fase

²⁰ *Tredici lettere di Umberto Saba*, cit., p. 145.

²¹ *Ibid.*

²² L'epigrafe è tratta dall'inizio de *Il bianco immacolato signore*, uno dei *Tre ricordi del mondo meraviglioso (1946-1946)*, TP, p. 491. Le citazioni del romanzo saranno d'ora in poi indicate direttamente nel testo con la sigla *E* seguita dal numero di pagina (SABA, *Ernesto*, in ID., TP, cit., pp. 513-626).

cruciale in cui il protagonista cerca di autodefinirsi. Si tratta dunque di un percorso introspettivo più che fattuale (come dimostra anche il titolo originariamente scelto, *Intimità*) che pone *Ernesto* sulla stessa falsariga del romanzo di formazione del Novecento, in cui «infanzia e crescita vengono riformulate secondo dinamiche inedite e in gran parte sconvolgenti». ²³ In sintesi, la formazione non sta più nel raggiungimento di uno stato sociale determinato o in una svolta concreta nella vita dell'individuo ma in un percorso di maturazione interiore che mira alla presa di coscienza di sé, ²⁴ evidenziando in ciò l'influenza della psicoanalisi sugli sviluppi del *Bildungsroman*. Ecco perché l'adolescenza nel genere di formazione contemporaneo diventa l'età prediletta, momento di superamento dei conflitti edipici, in cui prende forma l'identità dell'individuo (oltre ad *Ernesto*, si pensi ad *Agostino* e a *L'isola di Arturo*). ²⁵ Tra l'altro, sempre sulle orme del *Bildungsroman*, *Ernesto* nel quinto episodio assume le sembianze del *Künstlerroman*, per l'accenno alla vocazione artistica del protagonista.

3. Non è poco rilevante che Saba, proprio negli anni in cui scrive *Ernesto*, recuperi due raccolte di epoca remota, sia in prosa che in poesia: *I ricordi raccontati*, le cui tematiche ambientazioni atmosfere e finanche la struttura confluiscono nel romanzo ²⁶ e *Le poesie dell'adolescenza*, riprese nel '53, che testimoniano il bisogno di Saba di tornare sul proprio vissuto, riproposto poi

²³ MARTIGNONI, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano*, cit., p. 62.

²⁴ Cfr. ROSA, *Tre adolescenti nell'Italia del dopoguerra: Agostino Arturo Ernesto*, cit., p. 107.

²⁵ *Ivi*, pp. 105-121.

²⁶ A. CINQUEGRANI, *Solitudine di Umberto Saba da «Ernesto» al «Canzoniere»*, Marsilio, Venezia 2007, pp. 33-40.

all'interno del romanzo.²⁷ A determinare il cortocircuito tra prosa e poesia è la circolazione delle stesse riflessioni esistenziali e dello stesso bagaglio tematico fortemente autobiografico in ogni parte dell'opera. Questi rimandi e collegamenti, detto altrimenti con le parole di Adelaide Focchi, costituiscono «una sorta di 'rete segnaletica' orientativa del suo intero percorso».²⁸

Del resto si trovano nel romanzo continue allusioni e riferimenti all'universo poetico, sia a livello tematico che stilistico. Martino Marazzi ha individuato alcune poesie in cui determinati motivi sull'adolescenza sono poi recuperati nel romanzo: dall'*Uomo*, dove è rappresentato il disagio dell'adolescente, oppresso dal lavoro e desideroso di evasione, che anticipa l'auto-licenziamento di Ernesto; a *Intorno ad una fontana* e a *La fonte*, che costituiscono dei veri e propri «cartoni preparatori»²⁹ della sequenza in cui Ernesto si ferma a bere ad una fontana pubblica dopo l'incontro con la prostituta, provando una sensazione d'imbarazzo di fronte alle risate di alcune fanciulle. E ancora, si pensi ai numerosi testi che Saba ha dedicato alle figure di fanciulli come *Glauco*, *Il giovanetto*, il sonetto 6 di *Autobiografia*, «*Frutta erbaggi*», e così via, che sembrano anticipare l'esperienza omosessuale vissuta da Ernesto col bracciante e la sua ammirazione per Ilio. Anzi, si potrebbe dire che *Ernesto* con la franchezza con cui affronta certe tematiche restituisca maggiore chiarezza a quei testi poetici.

²⁷ Revisionando *Poesie dell'adolescenza* Saba riscrive un nucleo essenziale del *Canzoniere*, che, come Lavagetto ha dimostrato, ha in nuce gli sviluppi di tutta la sua poesia successiva (LAVAGETTO, *La gallina di Saba*, cit., pp. 44-45).

²⁸ FIOCCHI, *Costanti tematico-narrative di Saba (a proposito di Ernesto)*, cit., p. 105.

²⁹ M. MARAZZI, *L'Ernesto di Saba «su ali di colomba»*, in «Belfagor», 49, 1994, pp. 171-183, pp. 176, 178.

Anche i racconti mostrano dei forti punti di raccordo con il romanzo. Come ha detto Cinquegrani, gli *Ebrei*, «rappresentano insomma la preistoria di Saba, il bagaglio che egli si porta dietro da un tempo immemorabile». ³⁰ Si ripresenta in essi il rifiuto dell'ebraismo come visione della vita che soffoca l'individualità del singolo a discapito del gruppo; il forte motivo della ribellione e dell'insofferenza dei personaggi verso la figura materna e in generale verso l'istituzione familiare, insomma tutti nodi tematici cruciali che saranno affrontati nuovamente nel romanzo. E ovviamente Odone Guasti, protagonista de *La gallina*, resta «il precedente più illustre di Ernesto nell'opera sabiana». ³¹

Ma la storia compositiva di *Poesie dell'adolescenza* può essere di particolare aiuto per capire le ragioni che hanno spinto Saba a scrivere *Ernesto*. Questo primo nucleo delle sue poesie è stato ripreso ad ogni revisione del *Canzoniere*. Ciò dimostra che per Saba le *Poesie dell'adolescenza* costituiscono un problema irrisolto, come forse lo è il suo rapporto con l'adolescenza (Lavagetto fa significativamente notare che la poesia *A mamma*, continuamente rivista nella forma, rappresenta un tentativo «per arrivare a una riconciliazione, per liberarsi dal peso di una “colpevole” ostilità» ³²). Saba nella *Prefazione* del 1953 a *Poesie dell'adolescenza* – testimonianza dell'ultimo tentativo di restauro di questo gruppo di poesie – esprime il suo attaccamento a quest'età in un passo che vale la pena analizzare: «L'adolescenza è l'età della vita in cui credo di essere stato “quasi” felice; e va da sé che metto un forte accento sul “quasi” e sul “credo”» (TP, 1147). Affermazione interessante che rivela il carattere ambivalente della sua scrittura, caratterizzata sempre da rivelazioni e smentite. Saba,

³⁰ CINQUEGRANI, *Solitudine di Umberto Saba da «Ernesto» al «Canzoniere»*, cit., p. 42.

³¹ *Ivi*, p. 38.

³² LAVAGETTO, *La gallina di Saba*, cit., p. 141.

infatti, se da un lato mette l'accento sulla positività di una fase della sua vita, dall'altro, pare voler attenuare quest'idea contraddicendosi. E probabilmente allude alle ombre che hanno sempre offuscato la sua esistenza. Tanto è vero che in *Storia e cronistoria*, parlando dei testi di *Poesie dell'adolescenza*, egli mette l'accento sui toni meno felici e più cupi, riflesso della sua condizione esistenziale: «Tutti rendono, quale più quale meno, quello stato di diffusa, in parte beata, in parte angosciata, malinconia, propria all'età nella quale furono scritti» (TP, 124).

Tale lavoro di restauro mira al desiderio di ricostruire le liriche in forma originale, sfrondandole di tutte le varianti che – secondo la visione retrospettiva di Saba – col passare del tempo ne avrebbero minato l'autenticità. Nella *Prefazione* del '53 egli dice di non essersi pentito di averle scritte ma, dopo averle nel corso del tempo alterate, di volerle riportare alla loro originalità di partenza: «Compilai, per prima cosa, il testo dattiloscritto delle poesie, cercando di essere, quanto più possibile, fedele alla forma originale dei componimenti, senza tener conto delle diverse varianti apportate in epoche diverse [...] È solo sul tardi che ho accettato, con animo sereno, e magari divertito, certe imperfezioni formali o ingenuità sentimentali» (TP, 1148). Il bisogno di autenticità e chiarezza intorno a questo periodo della sua vita, bisogno, parafrasando Lavagetto, di far tornare a galla quella verità che dà l'esatta misura del giovane Saba³³, rende l'idea di come egli sia animato da un'unica esigenza di fondo, che si ripercuote su tutta la sua opera. *Ernesto* infatti nasce nello stesso ambiente della clinica romana ed è mosso dallo stesso bisogno interiore di liberazione da

³³ LAVAGETTO, *Introduzione* a SABA, *Tutte le poesie*, a c. di A. STARA, Mondadori, Milano 1988, pp. XI-LXIX, p. XVI. Le citazioni delle poesie di Saba saranno indicate direttamente nel testo con la sigla TP e il numero di pagina.

ogni sorta di mascheramento in nome della verità, anche quella più nuda e cruda.

Ecco perché tra *Ernesto* e il *Canzoniere* c'è un forte rapporto di continuità, dove finisce l'uno comincia l'altro e viceversa, in un unico percorso di scrittura autobiografica. Paradossalmente con l'ultima sua opera Saba ricostruisce la fase della sua vita precedente a quella di poeta, in cui scriverà il *Canzoniere*. Lavagetto a questo proposito ha detto che *Ernesto* può essere letto «come il primo capitolo del *Canzoniere*». ³⁴

Le forti corrispondenze tra *Ernesto*, *Ricordi raccontati* e *Poesie dell'adolescenza* dimostrano tra l'altro che l'idea del romanzo sedimenta da tempo nel poeta ma si manifesta in maniera prepotente solo a distanza di anni. Non è un caso allora che Saba, parlando della genesi del testo nelle corrispondenze epistolari, usi spesso espressioni metaforiche appartenenti al mondo gestazionale («io stesso ho avuto mentre lo scrivevo, la netta impressione di essere incinta»; «ho Ernesto, Ernesto mio, che vuol venire alla luce»; «un romanzo è un parto»; «è stato come se si fosse rotta in me una diga, e tutto affluisce spontaneamente») ³⁵ che rendono l'idea di come il disegno del romanzo sia cresciuto pian piano nel poeta fino a diventare un'urgenza fisiologica, un qualcosa che doveva prendere assolutamente forma.

4. *Ernesto* è costituito non da capitoli ma da *episodi*, che conferiscono alla narrazione un carattere tematico e aperto, tipicamente novecentesco (si potrebbe dire sulla stessa falsariga della *Coscienza di Zeno*). Saba stesso nelle sue corrispondenze epistolari evidenzia il carattere frammentario del suo racconto, che si costruisce sull'accumulo di sequenze, le quali possono interrompersi o continuare senza necessariamente giungere ad una

³⁴ *Ivi*, p. LXVII.

³⁵ *Tredici lettere di Umberto Saba*, cit., pp. 143, 147, 152, 142.

conclusione precisa: «Questo potrebbe fermarsi anche al terzo episodio (che ho finito); così potrebbe continuare».³⁶ Dalla lettura di *Ernesto* non emerge la successione lineare dei fatti, pur essendo questi raccontati in ordine consequenziale, ma spiccano i singoli momenti tematici che Lavagetto ha così schematizzato³⁷: l'incontro tra Ernesto e il bracciante; il taglio di capelli; l'incontro con la prostituta; il licenziamento; la confessione alla madre; l'incontro con Ilio.

Gli indizi, che invece Saba fornisce sull'arco temporale ristretto in cui si svolgono gli avvenimenti narrati («Nel primo caso lo intitolerei *Un mese*, nel secondo *Un anno*»; «È la storia di un ragazzo – Ernesto si chiamava – che aveva 16 anni a Trieste nel 1898»)³⁸, danno al testo l'impronta del romanzo di formazione contemporaneo, il cui svolgimento è notoriamente racchiuso in brevi periodi temporali, proprio perché si concentra intorno ad una fase di passaggio dell'esistenza. E nel romanzo stesso si trovano delle riflessioni che evidenziano tutta la divaricazione tra il grande valore formativo delle esperienze vissute da Ernesto e il periodo circoscritto, in cui esse avvengono, mostrando che la formazione risiede nel valore soggettivo delle esperienze e non nella durata temporale:

Un'intera epoca poi lo divideva da quando aveva iniziata quella strana amicizia con un bracciante avventizio, che – di questo almeno era sicuro – l'aveva (a modo suo) amato; e, forse (se egli l'avesse voluto) l'avrebbe amato ancora ... E non era passato che un mese» (*E*, 572); «Troppe cose gli erano accadute in quelli ultimi mesi; più – credeva – che in tutto il resto della sua vita. (*E*, 594)

³⁶ *Ivi*, p. 143.

³⁷ LAVAGETTO, *L'altro Saba*, cit., p. XLI.

³⁸ *Tredici lettere di Umberto Saba*, cit., pp. 143, 152.

I primi quattro episodi manifestano una maggiore coerenza e compattezza e ruotano intorno alle esperienze erotiche, «banco di prova dell'esistenza»,³⁹ e al confronto con la madre. Il quinto, lasciato in sospeso (in cui si parla del concerto e dell'incontro con Ilio), appare come un'appendice slegata dal resto e non a caso preceduto da *Quasi una conclusione*, una sorta di spartiacque tra il periodo più problematico e faticoso in cui Ernesto si affaccia alle nuove esperienze e quello in cui egli cerca di affermare se stesso, inseguendo i propri desideri artistici.

Quasi una conclusione è infatti una paginetta molto densa e illuminante che già nel titolo rivela ancora una volta la complessità dell'universo interiore di questo scrittore. In essa, da un lato Saba ritiene conclusa la storia di Ernesto con la confessione alla madre che chiude il quarto episodio, dando senso anche ai primi tre;⁴⁰ dall'altro, come già quel «Quasi» anticipa, Saba non sente conclusa la storia adolescenziale di Ernesto senza quel tassello importante della nascita della sua vocazione artistica. E infatti così esordisce:

Questa non è – è chiaro – tutta la storia del giovane Ernesto. [...] Quello che segue – l'incontro “fatale” che egli fa a quel concerto e che, a sua volta, ne genera uno ancora più “fatale”, darebbe argomento per, almeno, altre cento pagine; colle quali e con lo scoppio della vocazione di Ernesto, terminerebbe di fatto la vera storia della sua adolescenza. (*E*, 614)

Tuttavia, se si coglie l'intenzione di scrivere un quinto episodio, alludendo a una vocazione di cui fino ad ora non si è

³⁹ L. MANCINELLI, *Ernesto nell'ottica del “Bildungsroman”*, in AA. VV., *Atti del convegno di studi internazionale. Saba, Trieste e la cultura mitteleuropea*, Mondadori, Milano 1986, pp. 217-223, p. 218.

⁴⁰ Per MINIUSI, *Quasi una conclusione* «diventa una dolorosa certezza e in Saba nasconde l'addio (imposto da una *fatalità interna*) al suo Ernesto» (*Tredici lettere di Umberto Saba*, cit., p. 155).

parlato, si coglie anche tra le righe il proposito di non dargli il respiro da romanzo che invece meriterebbe. Un'altra conferma di come le parole di Saba alludano a qualcos'altro e abbiano un doppio fondo da scoprire o, come ha detto Lavagetto, «sono sempre da prendere con cautela e possono essere il risultato di un calcolo retroattivo».⁴¹ Dunque, quando subito dopo egli dice «Disgraziatamente, l'autore è troppo vecchio, troppo stanco ed esasperato per sentire la forza di scriverle» (*E*, 614), solo in parte è assalito dai dubbi e dall'ansietà che hanno accompagnato la stesura del testo, perché in realtà egli mette in campo una serie di scuse e giustificazioni per non svelare il vero timore, e cioè che *Ernesto* diventi un'opera più importante del *Canzoniere*, solo all'interno del quale va ricercata l'ideale continuazione di Ernesto/Saba poeta. E non a caso lo scrittore aveva già detto in forma epistolare: «Ernesto deve restare un "libretto" se no quel mascalzone mi ammazza il *Canzoniere*»,⁴² espressione in cui si coglie la preminenza apertamente attribuita alla poesia.

Ma la conclusione mancata nulla toglie al percorso di formazione di Ernesto per cui, nonostante il romanzo resti sospeso, la formazione del protagonista s'intravede attraverso la progressiva presa di coscienza di sé. Piuttosto, la mancanza di una conclusione è un indizio significativo su cui vale la pena interrogarsi. Saba scrive a Quarantotto Gambini: «Per ora ho sospeso *Ernesto*: del quale ho scritto i primi quattro episodi, e tre capitoletti del quinto: per continuarlo mi sarebbe occorsa, oltre a una maggiore pace [...] troppa crudeltà».⁴³ Saba allude alla mancanza di tranquillità e serenità interiore di cui si è già lamentato in corso d'opera, ma perché poi parla di crudeltà? Una risposta potrebbe rintracciarsi

⁴¹ LAVAGETTO, *Conferme da Ernesto*, in appendice a *La gallina di Saba. Nuova edizione ampliata*, Einaudi, Torino 1989, p. 206.

⁴² *Tredici lettere di Umberto Saba*, cit., p. 151.

⁴³ *Ivi*, p. 156.

all'interno della *Lettera di Ernesto a Tullio Mogno* (1953), testo significativo per molti aspetti ed emblematicamente definito da Miniussi «una riprova d'amore, l'ultimo sorriso adolescente di Umberto Saba»⁴⁴. Lettera che, tra l'altro, per il forte legame con *Ernesto*, non a caso Grignani ha pubblicato in appendice all'edizione Einaudi del romanzo. La lettera scritta dal personaggio Ernesto e indirizzata al critico Tullio Mogno – che, a detta di *Storia e cronistoria*, è considerato da Saba uno dei massimi conoscitori della sua poesia – è una contaminazione di realtà e finzione, in cui, parafrasando le parole di Paino, Saba guarda a quelle stesse profonde verità da un'ottica straniata,⁴⁵ ma non meno dolorosa e profonda, a mio avviso. Accanto ad Ernesto e Mogno compare come personaggio anche la figura di Saba vecchio, il quale, leggendo ad Ernesto uno scritto di Mogno sulle sue future poesie (le stesse di Saba realmente analizzate dal critico), gli predice il suo destino di poeta. In sintesi, si crea un cortocircuito tra il vecchio Saba e il giovane Ernesto (ravvisabile anche attraverso il cortocircuito delle date 1953/1899, che indicano rispettivamente l'anno in cui è stata scritta la lettera e l'anno in cui è ambientata), questa volta non solo dal punto di vista esistenziale ma più specificamente della vocazione letteraria. Nella lettera inoltre Ernesto accenna all'incontro con Ilio durante il concerto del violinista Ondricek, richiamando appunto il quinto episodio di *Ernesto*, anche se da una prospettiva mutata. Nel romanzo il protagonista è animato dal desiderio di essere un grande violinista, desiderio che mentre si scontra con la frustrante consapevolezza di non esserne all'altezza, riesce ancora ad assumere la leggerezza del sogno attraverso l'ammirazione per il giovane Ilio, nel quale Ernesto s'identifica: «I sentimenti che si agitavano nel suo animo

⁴⁴ *Ivi*, p. 157.

⁴⁵ Sulla lettera cfr. PAINO, *La tentazione della leggerezza. Studio di Umberto Saba* cit., pp. 320, 316 e ss.

erano vari e complessi [...] Prima di tutto era invidia. Non un'invidia cattiva [...] ma nata dal desiderio, altrettanto appassionato quanto disperato, di assomigliare al proprio oggetto» (*E*, 618). Nella lettera, viceversa, Ernesto è posto di fronte all'amara delusione della verità, alla triste ineluttabilità del suo destino di poeta, perdendo così ogni tipo di illusione. Egli infatti confida al suo destinatario:

Se vuol sapere perché ho pianto, Le dirò che ho capito dal Suo scritto che non diventerò mai capufficio in una grande ditta in Coloniali, né concertista di violino; che il mio destino è invece quello di diventare poeta. Non può avere un'idea di quanto la cosa mi sia dispiaciuta, specialmente per il violino che oggi, dopo che il signor Saba mi ha letto quel Suo scritto, ho deciso di lasciare per sempre. (TP, 1052)⁴⁶

A questa mancata realizzazione di Ernesto si trova un cenno anche nel quarto episodio del romanzo ma senza alcun riferimento al suo futuro di poeta, che resta un dettaglio non esplicitato (*E*, 574). Nella lettera a Ernesto non resta che proiettare i suoi desideri e sogni su Ilio: «Le perdono di avermi tolto, con esso, l'illusione di diventare un grande violinista. (Del resto lo avevo già capito da solo). Spero che lo divenga invece Ilio, il mio nuovo amico. [...] I suoi successi mi consoleranno del mio "fiasco"» (TP, 1057). Ilio diventa allora una figura compensatoria e consolatoria, incarnando il valore della poesia per Saba, sorta di risarcimento alla sua sofferenza. Si capisce allora la ragione per cui Saba abbia parlato di bisogno di crudeltà per continuare *Ernesto*, perché avrebbe dovuto

⁴⁶ L'accostamento tra il lavoro borghese e la passione artistica per il violino permette di avvicinare ancora una volta Saba a Svevo. Questa dicotomia, tipicamente sveviana, è ugualmente sentita da Saba, che fa sua la condizione un po' inetta e un po' alienata dell'intellettuale contemporaneo.

affrontare i motivi di fondo che lo hanno spinto verso la poesia, ossia quel perenne bisogno di compensare una lacuna, a dirla con Aymone, quella propria «condizione morale alienata».⁴⁷ La poesia (come si evince dal sonetto 11 di *Autobiografia*: «Me stesso ritrovai tra i miei soldati. / Nacque tra essi la mia Musa schietta», TPs, 265) nasce in Saba dal desiderio di sentirsi accomunato agli altri uomini, da un destino di solitudine o, citando ancora Aymone, dal suo «ritrovarsi 'per contrasto'».⁴⁸ E allora Saba, sottolineando ciò che ha preferito tacere, in qualche modo riesce ugualmente a comunicare, per antifrasi, quella profonda verità che sta in lui e che viene fuori ancora una volta attraverso le parole schiette di Ernesto, anche se non nelle pagine del romanzo ma nella forma alternativa della lettera.

5. La scelta di far raccontare la storia di *Ernesto* a un narratore in terza persona manifesta l'intenzione di Saba di non dare palesemente un volto autobiografico al suo romanzo. Tuttavia, nonostante questo tentativo di distanziamento, il narratore non riesce ad essere un'istanza completamente estranea alla vicenda raccontata, tradendo in vari modi la corrispondenza tra lui e il personaggio e a monte tra Saba ed Ernesto. Ciò che infatti lo accomuna ad un narratore in prima persona (coincidente con il protagonista della storia) è la lucidità di chi guarda a distanza di tempo il proprio vissuto con una maturità estranea al personaggio che, invece, è colto nel divenire delle esperienze. Saba è scisso tra l'intento di narrare in terza persona e l'istinto che lo porta ad assumere in sostanza le caratteristiche di un narratore in prima persona, interponendo continue riflessioni, analessi e prolessi. Viene fuori così una forma di narrazione mista, che esprime l'oscillazione e il sovrapporsi di due istanze narranti tendenti a

⁴⁷ R. AYMONE, *Saba e la psicoanalisi*, Guida, Napoli 1971, p. 14.

⁴⁸ *Ibid.*

fondersi in un risultato singolare, riflesso della complessità interiore dello scrittore. Già nella prima pagina del romanzo il narratore, mentre sta parlando in terza persona, inserisce tra parentesi una considerazione in prima persona, come a voler abbandonare temporaneamente il ruolo di semplice espositore dei fatti per cedere la parola direttamente a Saba: «Questo dialogo (che riporto, come i seguenti, in dialetto; un dialetto un po' ammorbidito e con l'ortografia il più possibile italianizzata, nella speranza che il lettore – se questo racconto avrà mai un lettore – possa tradurlo da sé) si svolgeva a Trieste, negli ultimissimi anni dell'Ottocento» (*E*, 515). L'inciso esprime la preoccupazione dello scrittore (già nota attraverso l'epistolario) che la lingua dialettale possa diventare un ostacolo per il lettore. La presenza di frasi incidentali e riflessioni tra parentesi (come la critica ha puntualmente mostrato) caratterizza lo stile del racconto di *Ernesto*, costituendo un fattore di grande interesse. Il discorso indiretto si presenta stratificato e articolato, per cui si può riconoscere, in particolare sulle tracce delle proposizioni parentetiche, un livello profondo che rivela il punto di vista superiore ma coinvolto del narratore. Pertanto, l'intonazione del racconto a volte ironica o ammiccante, a volte accorata e dolorosa svela l'intensa e faticosa meditazione di Saba su se stesso e la sua acquisita consapevolezza rispetto al proprio vissuto. Dunque una narrazione a due voci, quella tecnica a cui è affidato il racconto della storia e quella intima che svela e reinterpretava, facendo spesso da illuminante controcanto.

Il carattere multiforme e complesso dell'istanza narrante è facilmente verificabile ad una più diretta analisi testuale. Significativo è il caso in cui il narratore occhieggia al lettore, sulla scia del narratore manzoniano: «(l'inverosimile lettore di questo racconto è pregato di ricordarsi che siamo nel 1898 a Trieste)» (*E*, 541). E ancora il narratore talvolta fa delle riflessioni che danno un valore sentenzioso alla prosa di Ernesto, sullo stile delle

Scorciatoie, come ha già puntualmente notato Grignani:⁴⁹ «Un rimorso è la visione errata di un avvenimento lontano: si ricorda l'atto, e si dimenticano i sentimenti dai quali quell'atto è sorto» (*E*, 600). Oppure si lascia andare a delle considerazioni particolarmente accurate che rivelano tutto il suo trasporto interiore: «Nessuno faceva caso ad Ernesto (oh, la fortuna di quell'altro ragazzo!)» (*E*, 583); l'esclamativa tra parentesi tradisce il dispiacere di Saba/Ernesto, il cui destino è meno felice di quello del fanciullo – nel quale entrambi s'identificano –, protagonista della favola di *Mille e una notte* (libro di lettura amato tanto dall'autore quanto dal personaggio).

Più spesso, invece, il narratore non riesce ad evitare d'insinuarsi nel racconto con chiose riflessive, emblematiche di tutta la distanza che intercorre tra la sua saggezza e l'inconsapevolezza del personaggio. Nell'esempio seguente, il commento del narratore assume una connotazione di amara ironia: «"Trieste" si disse, per la prima volta, Ernesto, "è davvero una bella città, ed io ho fatto bene a nascervi." (quasi avesse potuto scegliere ...))» (*E*, 579). A proposito del tipo di infatuazione ancora incerta e tipicamente adolescenziale vissuta da Ernesto, il narratore così interviene tra parentesi: «(C'erano, naturalmente, altre cause, e più profonde, ma il ragazzo le ignorava)» (*E*, 564); oppure sottolinea l'incapacità della madre a capire l'angoscia del figlio dopo il taglio dei capelli e della barba: «La madre, che non capì l'angoscia del figlio, non pensò né di dirgli una parola d'augurio, né – meglio ancora – di dargli un bacio sulla guancia rasata per la prima volta» (*E*, 561); e ancora lo sguardo disincantato del narratore inquadra il destino di Ernesto per contrasto a quello brillante del suo concorrente in ufficio: «Se Ernesto fosse stato più esperto fisionomista, avrebbe capito subito che aveva da fare con

⁴⁹ Cfr. M. A. GRIGNANI, *Introduzione* a SABA, *Ernesto*, Einaudi, Torino 1975, p. XIII.

una di quelle persone destinate a “vincere nella vita”; a diventare cioè, davvero e non in sogno, e per di più con loro piena soddisfazione, capouffici a quarant’anni.» (*E*, 575). L’allusione alla mancata carriera professionale di Ernesto, in antitesi a quella brillante del suo rivale, suggerisce inoltre l’idea che Ernesto/Saba si caratterizzi come inetto, ovviamente alla stessa stregua dei personaggi sveviani. Questa sfumatura d’inettitudine (che viene fuori anche in altri passaggi del romanzo)⁵⁰ diventa un dettaglio caratteriale significativo non solo per capire l’articolato processo di formazione del giovane Ernesto, scisso tra spinta e incapacità di realizzarsi, ma anche per inquadrare le sue scelte (dall’omosessualità, al licenziamento, all’attitudine all’arte) in senso anticonformista e antiborghese, come soggetto fuori dal coro.

Le riflessioni più intense e chiarificatrici si trovano disseminate soprattutto nel quarto episodio, durante la conversazione tra Ernesto e la madre. Parafrasando le parole di Paino, nel solco dell’incomprensione madre/figlio si insinua drasticamente il narratore con la propria verità.⁵¹ Nel rievocare la severità della signora Celestina nei confronti di Ernesto, il narratore, smascherando l’inadeguatezza materna, commenta amaramente: «(a fin di bene, s’intende; quante cose non fanno le madri a fin di bene!)» (*E*, 593); e ancora più avanti il narratore si sofferma sui sentimenti e sulla freddezza della donna, non celando il proprio dispiacere: «Amava molto (forse troppo) suo figlio; ma pensava che fosse suo dovere non farglielo capire ... Era un altro sbaglio; ma la povera donna non lo sapeva» (*E*, 594). Ma la

⁵⁰ Altre caratteristiche indicative dell’inettitudine di Ernesto sono: la passione per il violino, non sostenuta da un adeguato talento; il disinteresse per l’attività commerciale; l’irrisolutezza caratteriale; l’attitudine da sognatore (Cfr. *E*, 558, 559, 564 e anche la già citata *Lettera di Ernesto a Tullio Mogno*, p. 1052).

⁵¹ PAINO, *La tentazione della leggerezza. Studio di Umberto Saba*, cit., p. 306.

considerazione più lucida e dolorosa segue la confessione di Ernesto alla madre sulla propria avventura omosessuale, attraverso cui si coglie la chiarezza interpretativa di Saba:

La signora Celestina non vedeva che il lato materiale del fatto, che gli sembrava, più che altro, incomprensibile. Le sfuggiva del tutto il suo significato – la sua determinante – psicologica. Se no, avrebbe dovuto anche capire che il suo matrimonio sbagliato, la totale assenza di un padre, la sua severità eccessiva ci avevano la loro parte ... Senza contare, bene inteso, l'età; e, più ancora, la "grazia" particolare di Ernesto, che forse traeva le sue origini proprio da quella assenza (*E*, 608-609).

È una notazione molto forte che conferma come per Saba la scrittura abbia avuto valore autoanalitico e funzione catartica. Anche certe sfumature stilistico/espressive, come ad esempio il corsivo per evidenziare le parole, rispecchiano un narratore che riflette e induce allo stesso tempo il lettore a fare lo stesso. Nella sequenza in cui Ernesto beve alla fontanella, attraverso il corsivo è sottolineato lo scarto tra il punto di vista soggettivo del personaggio che vive la situazione, e quello superiore di chi ha rielaborato nel tempo quell'esperienza: «Il suo turbamento era così grande che non s'accorse che quasi tutte le donne che ridevano (non *di* lui, ma *per* lui) erano molto giovani» (*E*, 571).

Particolarmente interessanti sono i passaggi in cui il narratore assume più marcatamente una posizione antifrastica, di smascheramento rispetto alle parole dei personaggi e svelamento del vero senso delle cose. Indicative sono infatti le riflessioni introdotte dalla locuzione disvelatrice «in realtà», o anche i commenti avversativi inseriti tra parentesi. E a questo proposito diversi sono gli esempi che si possono chiamare in causa. «L'uomo rise; ma di un riso che ad Ernesto parve cattivo. In realtà era il riso di una persona imbarazzata» (*E*, 538), dove si nota nell'ultima frase il punto di vista onnisciente del narratore che interpreta più

acutamente gli atteggiamenti dei personaggi; e ancora il narratore puntualizza, sempre tra parentesi, alcuni dettagli che vengono omessi dai personaggi, aggiungendo maggiori informazioni rispetto al sommario: «Ernesto tagliò corto, malgrado sua madre volesse spiegare all'uomo la malattia di cui aveva sofferto [...] (In realtà, Ernesto aveva sofferto di forti disturbi intestinali, con febbre nei primi giorni, così alta, da far temere, per un momento, che avesse il tifo)» (*E*, 541). Nell'esempio successivo, invece, il narratore smentisce il punto di vista del signor Wilder, inserendosi più volte tra parentesi nel discorso del titolare della ditta. Così dopo che quest'ultimo accusa Ernesto di essere un «giovane stordito e pretenzioso», il narratore replica: «(Non era vero: Ernesto non era affatto pretenzioso; e rendeva – malgrado il nativo disordine – più di quanto avrebbe reso, dopo anni di applicazione, Stefano» (*E*, 589). Rilevante è la pagina in cui Ernesto, vedendo Ilio, fantastica sul personaggio, la sua vita, le sue abitudini. In tal caso le parole del narratore, incrociandosi in modo complementare con i pensieri del personaggio in indiretto libero, svelano dei dettagli su Ilio, smentendo ancora una volta le supposizioni del protagonista: «Guarda – continuava a tormentarsi – come veste! Tanto i suoi genitori l'hanno caro che vorrebbero conservarlo sempre fanciullo, e non si decidono ancora a metterlo in calzoncini lunghi. (Il giovanetto li portava corti suo malgrado, per economia di stoffa.)» (*E*, 619).

In definitiva, la caratteristica più marcata del narratore di *Ernesto* è la tendenza a reinterpretare o contraddire il senso delle esperienze del personaggio, ostentando, come ha detto Grignani, una «spietatezza analitica».⁵²

Ci vuole poco allora a riconoscere lo stile tipicamente sabiano, utilizzato già nelle diverse pagine in prosa, e a cogliere in questa continua tendenza a ritornare e soffermarsi sulle cose dette,

⁵² GRIGNANI, «*Ernesto*» tra Umberto Saba e Linuccia, in «Allegoria», IV, 12, pp. 7-24, p. 10.

l'inclinazione psichica di Saba a riesaminare continuamente il proprio vissuto, con l'intento di fare chiarezza su se stesso. Antonio Daniele ha infatti colto nel carattere specifico dello stile sabiano «un processo psichico (per non dire psicanalitico) di appropriazione della verità, secondo un graduale (e a volte nevrotico) inseguimento della esattezza espositiva».⁵³

6. Che la lingua di *Ernesto* costituisca un elemento su cui riflettere e un nodo cruciale del romanzo è suggerito dallo stesso Saba quando nella lettera a Lina, dopo aver terminato il primo episodio, dice: «Disgraziatamente è impubblicabile: per una questione di linguaggio. [...] la non pubblicabilità del racconto non sta tanto nei fatti narrati quanto nel linguaggio che parlano i personaggi. E tutta la novità, tutta l'arte, tutto lo stile del racconto [...] sta proprio qui».⁵⁴

A rendere ostico il romanzo per Saba non è allora la tematica erotica (iniziazione sessuale, sia omo che etero), come potrebbe sembrare ovvio, ma il linguaggio, che allo stesso tempo egli considera la novità del libro. E ovviamente Saba non si riferisce solo all'uso del dialetto triestino. Superfluo ricordare infatti che siamo negli anni '50, periodo in cui i dialetti imperversano nella letteratura neorealista, per cui non è certamente una novità la presenza in sé e per sé del dialetto in *Ernesto* (anche perché, com'è stato sottolineato dalla critica, non essendoci varietà di registri nell'uso dialettale, non è attribuita alla lingua alcun valore sociologico). Piuttosto è il significato che assume il dialetto a costituire una novità. Dialetto come lingua istintiva, schietta che rimanda a quella ricerca di verità, che «giace al fondo» di tutta la letteratura sabiana. Quando infatti *Ernesto*, in taluni casi, si esprime

⁵³ A. DANIELE, *Lingua e dialetto nell'Ernesto di Saba*, in «Studi novecenteschi», 16, marzo 1977, pp. 95-108, p. 101.

⁵⁴ *Tredici lettere di Umberto Saba*, cit., p. 141.

Ilio si scambiano dei commenti ammiccanti su una ragazza vista per strada, alla domanda di Ilio «"La te piasi?"» Ernesto replica con l'espressione colorita «"Sé la guerra di Troia"», «parte in lingua parte in dialetto», come commenta il narratore (*E*, 622). Si capisce allora che a rendere impubblicabile il romanzo non è solo il dialetto *stricto sensu*, ma più ampiamente lo stile, il modo di parlare di Ernesto spontaneo, irriverente e sboccato.

Sul significato che assumono il linguaggio e lo stile di Ernesto è ancora una volta Saba ad illuminarci attraverso le parole del narratore, che non hanno bisogno di commento e che rivelano ancora una volta l'autobiografismo del romanzo e la circolazione in esso di motivi presenti anche in poesia:

Con quella frase netta e precisa, il ragazzo rivelava, senza saperlo, quello che, molti anni più tardi, dopo molte esperienze e molto dolore, sarebbe stato il suo "stile": quel giungere al cuore delle cose, al centro arroventato della vita, superando resistenze e inibizioni, senza perifrasi e giri inutili di parole; si trattasse di cose considerate basse e volgari (magari proibite) o di altre considerate "sublimi", e situandole tutte – come fa la Natura – sullo stesso piano. (*E*, 525)

Si capisce allora che la schiettezza di Ernesto non mira gratuitamente a scandalizzare ma è un'anticipazione della poetica che Saba maturerà nel corso del tempo e cioè quella tendenza a fare poesia onesta, veritiera. A dirla con Lavagetto, Saba ricava dall'episodio «una "morale" poetica». ⁵⁶ Tra l'altro nel cortocircuito tra l'elemento basso/volgare e alto/sublime sembra vedersi in controtuce sia *Città vecchia* che *A mia moglie*. Dai rispettivi versi finali («Qui degli umili sento in compagnia / il mio pensiero farsi / più puro dove più turpe è la via» (TPs, 91); «E così nella pecchia / ti ritrovo, ed in tutte / le femmine di tutti / i sereni animali / che

⁵⁶ LAVAGETTO, *Conferme da Ernesto*, cit., p. 204.

avvicinano a Dio; / e in nessun'altra donna» (TPs, 76) si evince che per Saba è proprio ciò che secondo il comune senso borghese si caratterizza come indegno o indecente a ricondurre ad uno stato di purezza naturale e a possedere un valore catartico.⁵⁷ Ritornando al romanzo, Ernesto parla con estrema naturalezza e libertà soprattutto dell'esperienza omosessuale, facilmente considerabile scandalosa e immorale dal perbenismo borghese, la cui depositaria è proprio la madre («aveva solo un'idea vaga di “quelle cose” che considerava, come il dialetto, appannaggio esclusivo degli infimi strati della popolazione, del “basso ceto”» *E*, 608). Ne risulta un personaggio che riesce ad essere in determinati momenti «primitivo» (come l'ha definito Saba), disinibito, capace di chiamare le cose col loro nome. In tal senso il linguaggio schietto e immediato, di cui il dialetto costituisce la punta massima espressiva, diventa la misura dell'autenticità del personaggio. Questo non vuol dire che Ernesto alterni rigorosamente il dialetto all'italiano a seconda delle situazioni, naturalmente la sua parlata è mista come quella degli altri personaggi; tuttavia la schiettezza di certe battute diventa un segnale forte di come Ernesto riesca veramente ad essere se stesso. Non a caso ritroviamo qualche espressione più icastica soprattutto nelle sue conversazioni con il bracciante, con la prostituta, nonché con Ilio, vale a dire quando il protagonista, inseguendo i propri impulsi e desideri, si sente più libero di essere se stesso. Pertanto, il linguaggio diventa sintomatico di questa realizzata libertà interiore del personaggio.

⁵⁷ Renzi nella sua analisi di *A mia moglie* ha mostrato che per Saba la violazione della comune mentalità borghese corrisponde al valore catartico della poesia: «La violazione di *Tabù* sociali è conforme alla funzione che Saba attribuisce alla poesia, come forza liberatoria: liberatoria dal “malessere della civiltà”» (L. RENZI, *Lettura di «A mia moglie» di Saba*, in ID., *Come leggere la poesia*, Il Mulino, Bologna 1985, pp. 65-78, p. 73).

Durante i momenti che Ernesto trascorre con l'uomo si può constatare la sua disinvoltura – sorprendente data la sua inesperienza e la minore età rispetto all'altro – al punto da smentire l'idea della madre che lo credeva «innocente come un colombino». Ciò è evidente quando Ernesto si lascia andare a delle richieste capricciose («"Ghe lo cavo fora mi" disse. "Posso?" "Certo che el pol." Ernesto volle fare secondo il suo capriccio.» *E*, 526; «Ernesto ebbe un nuovo capriccio. "Mi ghe sbasso a lei" disse "e lei a mi. Posso?" L'uomo accettò tutto.» *E*, 528); nonché quando, in presenza della madre, assume un comportamento provocatorio verso l'uomo, alludendo ai loro intimi incontri («Era già alla porta, quando Ernesto, che si era messo ritto a sedere sul letto, alzò le braccia e, ridendo, gridò, urlò forte (come chi espelle un'esclamazione a lungo trattenuta): "... ma senza cono"» *E*, 544). Anche in un'altra occasione d'incontro con l'uomo si può rilevare la rilassatezza comportamentale ed espressiva del protagonista: «"El gà provà piazer?" chiese [Ernesto]. "In paradiso iero. Ma anca lei el se gà divertì; el confessi." "Miga tanto! In principio un poco; dopo gò sentì anche mal. Gò anche zigà." "Zigà?" "Nol gà sentì quando gò zigà ahi?... E lei perché el me gà ciamà angiolo?" "I angeli no fa de ste robe" disse, quasi severo, Ernesto. "No i gà gnanca corpo."» (*E*, 530). La licenziosa leggerezza di Ernesto diventa finanche ironica e canzonatoria di fronte alla proposta dell'uomo di fare uso di coni di burro di cacao per rendere meno invasivi i rapporti sessuali:

“De burro de cacao, de burro de cacao” cominciò a ripetere il ragazzo. E scoppiò a ridere, a ridere così forte che dovette sedersi, e gli vennero le lacrime agli occhi. Pareva non potesse più calmarsi. “Burro de cacao, e in culo. El le sa tute lei!” E continuava a ridere così di gusto, che quel riso fresco e giovanile liberò l'atmosfera di quel tanto di pesante che vi si era addensato. (*E*, 534-535)

Nella sequenza in cui Ernesto si trova in casa della prostituta l'esperienza sessuale è descritta con un linguaggio altrettanto esplicito anche se meno sfacciato e provocatorio, filtrato per lo più dal discorso del narratore («Intanto la donna incominciò, per eccitarlo, a fargli delle carezze. Gli sembrava così nudo, poco più di un bambino; e la sua mano gli accarezzò come ad un bambino le natiche. Erano così lisce e gentili che v'indugiò un momento.» *E*, 568). Poche sono le battute dialogiche e pronunciate soprattutto dalla prostituta. Ma va ricordata una frase ad effetto, e per di più in dialetto, che rispecchia i pensieri di Ernesto, il quale associa questo momento all'esperienza già vissuta con l'uomo: «“Che la gabi anche ela col mio culo?” pensò.» (*E*, 568). In questa situazione l'autenticità di Ernesto, oltre che nelle parole, si coglie anche nel suo porsi di fronte alla sua “prima volta” con una donna, in maniera timida ma non meno semplice e naturale. Atteggiamento che persino a Tanda non sfugge: «Gli parve un bel ragazzo, e poi così diverso dai soliti clienti che venivano da lei la sera! Certo non capì tutto; ma qualcosa intuì: sentì che, quel pomeriggio, il destino le faceva uno strano inaspettato regalo.» (*E*, 567). E la percezione della donna è avvalorata dal commento del narratore, che attribuisce la spontaneità del protagonista ad un autentico modo di essere: «La sua forza e la sua debolezza stavano nel mostrarsi, fin dove possibile, quale veramente era. Non si trattava di un calcolo, ma di un modo di essere – di difendersi – che valeva quanto, o più, dell'altro» (*E*, 567).

Ma la complessità linguistica del romanzo sta anche nella sovrapposizione del dialetto e l'italiano. A questo proposito Grignani ha osservato che i registri linguistici del narratore e del personaggio si aprono a forbice,⁵⁸ sottolineando anche attraverso il diverso linguaggio usato la divaricazione tra impulsività del personaggio e lungimiranza del narratore.

⁵⁸ GRIGNANI, *Introduzione a Ernesto*, cit., p. XI.

Se dunque non è il dialetto a rendere ostico il romanzo, è piuttosto l'incrocio tra italiano e dialetto e il suo valore simbolico a preoccupare Saba. Rifacendoci ancora all'analisi di Grignani, si potrebbe dire che a spaventare il pubblico per Saba sarebbe stato «il rapporto di *intimità* e al tempo stesso di contraddanza tra quei due piani linguistici». ⁵⁹ Vale a dire il legame indissolubile e allo stesso tempo lo scarto tra il dialetto e l'italiano. Alle istintive battute dialettali di Ernesto s'intrecciano inevitabilmente le ponderate riflessioni in italiano del narratore. Negli esempi seguenti la contrapposizione dialetto/italiano corrisponde allo scarto/legame tra narratore e personaggio: «Volevo solo scherzar, come sono sicuro che el voleva scherzar lei». (Non ne era affatto sicuro; anzi era sicuro del contrario)» (E, 554), «el paron sé proprio un strozin; anca mi lo odio (ma, a guardare bene il ragazzo, pareva improbabile che egli potesse davvero odiare qualcuno)» (E, 516).

Ma l'italiano assume anche un altro particolare valore nelle sequenze dialogiche in cui Ernesto parla con la madre, ovvero nelle situazioni in cui egli, sentendosi a disagio, non riesce a parlare liberamente. L'uso della lingua italiana riflette uno stile di conversazione formale e poco naturale, divenendo così simbolo di freddezza e distanza. La parlata dialettale assume allora un significato antimaterno, divenendo un'infrazione alla rigidità e all'intransigenza della madre. ⁶⁰

Non a caso l'imbarazzo di Ernesto, in procinto di confessarsi con lei, è dovuto anche alla difficoltà di trovare le parole. E subito il narratore evidenzia l'atteggiamento impacciato del personaggio rispetto alla scioltezza espressiva mostrata col bracciante: «Come dire *quella* cosa? Come dirla a sua madre? Con l'uomo, un ragazzo che, come Ernesto, non aveva peli sulla lingua, poteva parlar

⁵⁹ *Ivi*, pp. VIII-IX.

⁶⁰ PAINO, *La tentazione della leggerezza. Studio di Umberto Saba*, cit., p. 307.

franco, ma con lei ...» (E, 606). La difficoltà di Ernesto a mostrarsi autentico con lei si può già notare in qualche pagina precedente quando egli, cercando di parlarle del suo licenziamento, inizia spontaneamente a conversare in dialetto ma poi, inibito dall'atteggiamento censorante della madre, passa all'italiano. Ma, come si diceva, l'uso dell'italiano rivela anche la freddezza della signora Celestina, che si esprime sempre correttamente disprezzando il dialetto (a detta di Pedullà «lingua di troppo forti impulsi del cuore»⁶¹) e rivelando in questo autocontrollo linguistico la sua incapacità a lasciarsi andare alle emozioni. Il narratore sottolinea infatti, per la seconda volta, il punto di vista sdegnoso della madre sul dialetto: «(La signora Celestina era davvero una *wohlgeborene Frau* – una signora nata bene, di distinta famiglia – e, sebbene qualche volta lo parlasse, disprezzava il dialetto, come cosa appartenente al “basso cetto”, ai bassi strati della popolazione.)» (E, 592). Solo in un'occasione la donna usa il dialetto, tra l'altro inconsapevolmente, nel momento di maggiore trasporto emotivo verso il figlio dopo la confessione: «”No pensarghe più, fio mio” disse, passando all'improvviso, e senza accorgersene, al dialetto: cosa anche questa che le accadeva di raro “quel che te sé nato sé assai brutto, ma no gà, se nessun viera saverlo, tanta importanza. No ti sé, grazie a Dio, una putela.”» (E, 611). E tra l'altro, ci sono due indizi che testimoniano il suo eccezionale slancio affettivo: l'uso dello pseudonimo/vezzeggiativo Pimpo, con cui raramente chiamava Ernesto, e il bacio, come manifestazione del suo perdono. Pertanto, l'inusuale dialetto è il vertice linguistico di un momentaneo impeto emotivo, che manifesta, secondo Cinquegrani, «una corrispondenza tra il detto e

⁶¹ W. PEDULLÀ, *Il “giallo” di Ernesto*, in *Atti del convegno di studi internazionale: Saba, Trieste e la cultura mitteleuropea*, cit., p. 231.

l'agito». ⁶² È dunque questa l'ennesima prova di come la lingua rifletta sempre una condizione psicologica, anche se temporanea. Non a caso dopo la seconda confessione, al perdono della madre non segue né un altro bacio (seppure desiderato da Ernesto) né alcuna battuta in dialetto, la mancanza dei quali segnala il riacquisito autocontrollo materno linguistico/emotivo. Pedullà ⁶³ ha rilevato che la distinzione dicotomica tra l'italiano, lingua del buon senso borghese, e il dialetto, lingua del proibito, si riflette significativamente anche sulle azioni e i comportamenti dei personaggi. In tal senso l'italiano parlato dalla madre di Ernesto è la lingua dell'ipocrisia del perbenismo borghese.

7. Come si è detto, la sessualità diventa per il protagonista un'occasione di verità, in cui riesce ad esprimersi in modo istintivo e autentico. La sessualità dunque va intesa come fase significativa nella formazione del giovane Ernesto nonché del vecchio Saba, il quale parlandone scioglie i propri nodi interiori (si noterà che proprio alla più 'scabrosa' esperienza omosessuale è dedicato un maggior numero di pagine con dettagli molto chiari e piccanti).

È ben noto, tra l'altro, che l'eros è una tematica ricorrente nei romanzi di formazione e soprattutto in quelli contemporanei si lega al desiderio di conoscenza dei protagonisti adolescenti. ⁶⁴ A questo proposito Massimiliano Jattoni ha scritto: «l'iniziazione all'amore è anche iniziazione alla vita, definizione di sé e allo stesso tempo allontanamento dal proprio passato e affermazione, come individuo autonomo, nel proprio presente». ⁶⁵ Un riscontro del valore

⁶² CINQUEGRANI, *Solitudine di Umberto Saba da «Ernesto» al «Canzoniere»*, cit., p. 59.

⁶³ PEDULLÀ, *Il "giallo" di Ernesto*, cit., p. 233.

⁶⁴ Cfr. MASCARETTI, *La speranza violenta. Alberto Moravia e il romanzo di formazione*, cit., p. 65.

⁶⁵ M. JATTONI, *Gli umani amori. La tematica omoerotica nell'opera di Umberto Saba*, in «The italianist», 24, 2004, pp. 31-46, p. 37.

formativo dell'esperienza sessuale per Ernesto si trova direttamente nel testo quando egli stesso, auto-convincendosi dell'opportunità di andare da una prostituta, riflette: «la vita, in questo senso, incominciava il giorno nel quale un ragazzo andava per la prima volta con una donna» (*E*, 563). Il pensiero ingenuo di Ernesto rispecchia la mentalità comune borghese del tempo, per cui andare con una donna significava diventare uomo. Tant'è vero che egli non dà lo stesso peso all'avventura omosessuale («Quello che aveva fatto con l'uomo non contava» *E*, 563). Ma è ovvio che entrambe le esperienze sono importanti ai fini della sua maturazione: anzi, è l'oscillazione quasi inconsapevole e indifferenziata dall'uomo alla donna ad essere significativa del suo percorso di formazione, in quanto, a dirla con Campailla, «tra il polo maschile e quello femminile Ernesto cammina incerto, cercando di trovare se stesso». ⁶⁶ Oscillazione che rimanda ai suoi rapporti conflittuali con i genitori e che testimonia come Ernesto sia ancora in una fase di ricerca e definizione di sé. Tale instabilità è confermata dal narratore quando dice: «le sue preferenze gli erano dettate unicamente dalla sensualità del momento; ed era una sensualità molto variabile, incerta perfino – come si è visto – per quanto riguardava la mèta» (*E*, 564).

Ecco che, come la critica ha già sottolineato, nei rapporti con l'uomo e poi con la prostituta Ernesto proietta inconsciamente i suoi desideri profondi, vale a dire compensare il vuoto della figura paterna e liberarsi dal peso opprimente della madre. Naturalmente questi meccanismi di compensazione ancora ignoti al personaggio vengono smascherati dal narratore/Saba, che ha ormai la maturità per guardare consapevolmente alla propria esistenza. Si possono rintracciare comunque degli indizi testuali significativi che fanno del bracciante agli occhi di Ernesto un sostituto del padre.

⁶⁶ S. CAMPAILLA, *Il testamento di Saba nella terapia preventiva di "Ernesto"*, in *Scrittori giuliani*, Patron, Bologna 1980, p. 242.

Innanzitutto lo pseudonimo «uomo», con cui è da lui soprannominato, sottolinea l'esigenza del ragazzo di sentirsi ancora bambino e di relazionarsi con una persona adulta;⁶⁷ poi il comportamento capriccioso e infantile di Ernesto, segnale del suo bisogno di affetto e protezione e del suo desiderio di protrarre l'età infantile, come si arguisce in più punti del testo: «Ernesto si sentiva, in quel momento, come un piccolo bambino. Ma anche, come un piccolo bambino, disorientato e confuso» (*E*, 529); «Non si era mai chiesto, per esempio, se l'uomo era bello o brutto; lo aveva ascoltato per ragioni estranee all'estetica: desiderava di essere amato, e l'uomo l'amava» (*E*, 564). Inoltre proprio col bracciante Ernesto lamenta la mancanza di affettuosità da parte della madre: «"No me ricordo che la me gabi mai dado un baso, né fata una careza. La diseva sempre, e la disi ancora, che i fioi no bisogna viziarli." "E a lei ghe gavessi piasso che sua mama la basi?" "Sì, quando che iero putel. Adesso no me importa più. Ma vorio almeno che la me disessi qualche volta una bona parola."» (*E*, 517).

Tuttavia, il bracciante si rivela una figura fallimentare agli occhi di Ernesto, come si evince da una riflessione palesemente rivelatrice: «Forse il povero ragazzo non aveva trovato in quella relazione quel po' di protezione paterna, che egli, rimasto più bambino della sua età e virtualmente senza padre (lo zio tutore contava solo per le sberle e il fiorino settimanale) inconsciamente cercava.» (*E*, 537). Fallimentari risultano anche le altre figure maschili che ruotano intorno ad Ernesto (insieme allo zio tutore si può includere anche il barbiere Bernardo, il quale col taglio della barba, ha assunto agli occhi di Ernesto un atteggiamento castrante, lo stesso signor Wilder, più volte soprannominato «strozin»), tutti personaggi incapaci di dargli quell'affetto paterno mancatogli da bambino e agli occhi di Ernesto vere e proprie proiezioni della

⁶⁷ *Ivi*, p. 237.

incombente figura materna. Non meraviglia dunque che a un certo punto il narratore, parlando delle premure forse eccessive del bracciante nei confronti del ragazzo, lo definisca «quasi materno» (E, 534).⁶⁸ Dunque anche nelle relazioni extra-familiari Ernesto sembra non riuscire a sfuggire allo scempenso di un soffocante modello materno. E ciò dipende anche dal fatto che la madre non ha risparmiato al figlio il peso della propria esistenza, segnata dalla solitudine e dal dolore («"Quando eri piccolo" disse "ed abitavi dalla tua balia, io passavo le notti in questa stanza, sola e molto ammalata. Vedi lì quell'orologio?" [...] "Lo ascoltavo tutte le notti – *dovevo* ascoltarlo – e mi pareva che il suo tic tac mi ripetesse continuamente: Sola – sola – sempre sola. [...]» E, 613⁶⁹), trasmettendogli inconsciamente un inevitabile senso di colpa. Si pensi che per ben due volte nel romanzo ella definisce il marito «assassino» – sostantivo che Saba ha già usato nel sonetto 3 di *Autobiografia* –, assimilando a questa idea anche il figlio: «"Sei" gli disse "un cattivo figlio ed un cattivo soggetto; hai deciso, come tuo padre, di farmi morire a forza di dispiaceri."» (E, 605). La Paino, ribadendo l'idea che la figura materna puntualmente ritorna a inibire Ernesto, ha sottolineato che anche attraverso il rapporto omosessuale vissuto da Ernesto il bisogno di recuperare una figura paterna s'intreccia ambivalentemente col bisogno di restare fedele alla madre.⁷⁰ Fedeltà che s'infrange nel momento in cui il ragazzo decide di andare dalla prostituta, tant'è vero che la seconda

⁶⁸ Cfr. PAINO, *La tentazione della leggerezza. Studio di Umberto Saba*, cit., pp. 290-292.

⁶⁹ Evidenti sono le corrispondenze tra queste pagine di *Ernesto* e i sonetti di *Autobiografia*, in cui si coglie la stessa sofferenza di Saba, in particolare nei seguenti versi del sonetto 2: «Quando nacqui mia madre ne piangeva, / sola, la notte, nel deserto letto. / [...] Ma di malinconia fui tosto esperto; / unico figlio che ha lontano il padre» (TPs, 256).

⁷⁰ PAINO, *La tentazione della leggerezza. Studio di Umberto Saba*, cit., p. 287. Cfr. anche W. PEDULLÀ, *Il "giallo" di Ernesto*, cit., p. 231.

confessione di Ernesto sulla sua relazione eterosessuale provocherà nella madre una sofferenza maggiore: «Questa seconda confessione – colla quale Ernesto credeva forse di lavarsi dalla prima – ferì più profondamente l'anima gelosa di sua madre.» (E, 611). Ma anche la figura di Tanda, anziché allontanarlo dall'orbita familiare, lo rimanda al mondo dell'infanzia, seppure alla dimensione accogliente della sua amata balia (chiamata non a caso «la sua "seconda madre"» E, 566), lasciando emergere un altro tassello della vita di Ernesto/Saba, l'ultimo vertice del triangolo che ha segnato la sua esistenza (madre, padre, balia). E dunque, come ha detto Paino, anche l'incontro con la prostituta si rivela per Ernesto l'ennesimo «duplicato della genitrice»,⁷¹ anche se, bisogna dire, di segno contrario dal momento che la balia è per lui un punto di riferimento positivo. Ernesto infatti coglie delle affinità tra Tanda e la balia che naturalmente da un lato gli creano imbarazzo, ma dall'altro gli procurano una sensazione di piacevole rassicurazione. Tra le diverse associazioni c'è una riflessione in particolare che svela l'intensità e la complessità delle emozioni provate dal personaggio: «Ernesto provò un grande piacere, ma che non gli riuscì nuovo. Gli parve di averlo provato già altre volte, di saperlo da sempre, da prima ancora della sua nascita. Si sentiva come un uomo che, dopo un viaggio avventuroso, ritorna nella sua casa, di cui conosce e ritrova tutto» (E, 568). Sembra che il piacere fisico si mescoli al piacere più profondo di aver recuperato un mondo di calore e affetto (tanto soddisfacente da restituirlo alla condizione prenatale di sicurezza intrauterina), nel quale Ernesto ritrova completamente se stesso. Insomma le esperienze in cui s'imbatte ribadiscono lo sfasato equilibrio familiare che Ernesto non può cambiare ma, col passare del tempo, soltanto riconoscere e accettare.

⁷¹ PAINO, *La tentazione della leggerezza. Studio di Umberto Saba*, cit., p. 299.

Da tutti questi dettagli si capisce che non è facile inquadrare in maniera netta il percorso adolescenziale di Ernesto. La sua formazione va considerata dunque come un cammino di crescita, di maturazione non conclusa, dalla quale non ci si può aspettare un risultato finale definitivo, tanto più che il romanzo resta interrotto. Come ha evidenziato Davide De Camilli, «la ragione più profonda dell'identificazione di Ernesto con Umberto sta paradossalmente nella sua mancata conclusione»,⁷² ovvero come il personaggio non porta a termine il suo percorso di formazione così il suo autore non porta (e non avrebbe portato) a termine il romanzo. Se la compiutezza non esiste, la formazione va colta nella capacità di Ernesto di fare delle esperienze individuali, di andare avanti, di interiorizzare l'idea di autonomia. Ma la ricerca dell'identità è una meta difficile da raggiungere per cui, nonostante egli sia sulla strada, alla fine non sembra del tutto liberato dalle maglie condizionanti dei suoi rapporti familiari.

Ernesto, dunque, incarna la contraddittorietà e l'inquietudine tipiche della sua età, apprendendo a tratti determinato e capace di dare senso alle esperienze, a tratti insicuro, non del tutto consapevole. Sorprende la determinazione con cui affronta certe situazioni (si pensi alla lettera di accuse che scrive di proposito al signor Wilder per farsi licenziare); la spavalderia che ostenta con l'uomo (nella capacità di esplicitare i suoi capricci sessuali); la naturalezza mostrata con la prostituta (ad esempio, il modo disinvolto con cui paga la donna adattandosi al meccanismo di scambio sesso/denaro). Verso entrambi tra l'altro egli riesce a restare distaccato, dando il giusto valore di provvisorietà alle rispettive esperienze, a non avere incertezze né quando decide di troncare la relazione con l'uomo («“Come che el disi lei” gli rispose, grave [Ernesto]; se no adesso, dopopranzo. Ma che sia per l'ultima volta”. Ernesto mantenne,

⁷² D. DE CAMILLI, *Da Umberto ad Ernesto*, in «Rivista di letteratura italiana», 1, 26, 2008, pp. 23-29, p. 23.

come usava, la promessa», *E*, 585); né quando decide di lasciare la casa della prostituta («E – come desiderava andarsene (pensare in pace a quanto gli era accaduto) – mise la mano in tasca per prendere fuori il denaro e pagare la donna», *E*, 569). Persino la madre resta colpita dalla risolutezza con cui il figlio s'impone a non voler ritornare dal signor Wilder («La signora Celestina rimase un po' impressionata dall'accento risoluto del figlio.» *E*, 605). E infine si pensi all'ostinazione con cui s'impegna a richiedere alla madre i soldi per il concerto a cui teneva molto. Tutti atteggiamenti che lo fanno apparire padrone delle proprie scelte e desideri, seppure momentanei.

In altri momenti tuttavia Ernesto si mostra alquanto impacciato e incapace di prendere posizione. Innanzitutto, come si diceva, egli arriva un po' casualmente al sesso, portato dalle circostanze più che da una sua precisa volontà. Il narratore sottolinea infatti la sua indeterminazione: «Questa della scelta (o meglio della non scelta) era una grossa difficoltà, ancorata al suo carattere. Ma il destino doveva essergli, anche questa volta, favorevole.» (*E*, 564). L'ultima frase si riferisce alle circostanze che hanno favorito la sua visita alla prostituta e allude al ruolo determinante del destino in prossimità dell'incontro con il bracciante, quasi a voler scaricare Ernesto da una propria diretta responsabilità (questo naturalmente potrebbe essere una sorta di auto-giustificazione da parte di Saba). L'idea di andare da una prostituta viene ad Ernesto dopo il primo taglio della barba (simbolo di castrazione), vissuto come un passaggio forzoso e traumatico dall'infanzia all'età adulta e a cui è stato sottoposto da Bernardo «a tradimento». Anche in questa circostanza la casualità sembra prendere il posto della decisionalità del ragazzo: «Fra il sì e il no, fra il desiderio di provare che involontariamente gli aveva messo addosso Bernardo, facendogli quella barba intempestiva e precoce: Ernesto decise di abbandonarsi al caso» (*E*, 565). A rendere Ernesto ancora meno spavaldo è la paura di essere scoperto

dallo zio tutore e poi dalla madre, timore che rivela la sua non superata dipendenza dal punto di vista genitoriale e dunque una individualità ancora acerba e *in fieri*. Varie volte è ribadito questo timore provato da Ernesto, ma nella citazione seguente il narratore pare addirittura considerarlo una causa del suo allontanamento dall'uomo: «Ma quelle parole dello zio, e più ancora quello sguardo fisso su di lui (quasi avesse saputo, o sospettato ogni cosa) rimasero impressi nella memoria del giovanetto, e non furono forse una delle ultime cause dell'inevitabile, ma precipitata, rottura con l'uomo.» (*E*, 596).

Vanno ricordati ancora due episodi in cui Ernesto si sente a disagio, privo di quella sfrontatezza che aveva mostrato invece rispetto all'uomo. Il primo, quando si trova appunto da Bernardo vivendo una situazione estremamente angosciosa. E non mancano indizi testuali sullo stato d'animo turbato del protagonista («A Ernesto mancò il coraggio di ribellarsi» *E*, 560; «Nessuno si accorse che aveva le lacrime agli occhi»; «Gli pareva di essere rimasto nudo, e non vedeva l'ora di essere a casa» *E*, 561). La sua sofferenza è accentuata dal bisogno disperato di trovare rifugio nella comprensione materna: «Sperava – pur sapendo che la sua speranza era vana – che sua madre avrebbe saputo confortarlo» (*E*, 561). Il secondo, quando presso la fontana travisa il senso delle risate delle fanciulle, come se la sua postura inclinata in avanti per bere potesse in qualche modo rivelare una certa predisposizione all'omosessualità e ispirare quindi la derisione femminile («si allontanò arrossendo»; «Fissavano Ernesto, che teneva gli occhi a terra, e cercava di allontanarsi il più presto possibile dalla disgraziata fontanella», *E*, 571). In entrambi i casi le situazioni oggettivamente banali assumono una gravità tutta soggettiva, ingigantite dalla facile vulnerabilità di Ernesto, sintomo del suo smarrimento interiore di fronte alle novità che stanno segnando la sua vita.

Che Ernesto sia allo stesso tempo risoluto ma anche fragile è confermato tra l'altro da una riflessione che lascia trasparire tutto il carattere approssimativo di una personalità ancora in formazione e in balia di emozioni contrastanti: «sentì [...] come un intimo compiacimento per il proprio “potere” sopra una persona che aveva tanti anni più di lui e, al tempo stesso, una smentita alla sua fissazione di essere troppo “brutto” per poter essere amato; poi provò anche un senso di pena, quasi di colpa, per l'uomo. Infine, gli venne da ridere» (*E*, 581).

8. L'epilogo del romanzo, segnato dalla doppia confessione alla madre prima, e dall'andata al concerto e l'incontro con Ilio poi, racchiude tutta l'ambiguità e la complessità del percorso di crescita di Ernesto, sulla falsariga dei romanzi di formazione del Novecento, che, secondo quanto ha ribadito Martignoni, «si chiudono in modi ambigui, su differimenti e sospensioni». ⁷³ La confessione assume una doppia valenza. Da un lato, ha un valore liberatorio per Ernesto, il quale, scaricandosi di un peso interiore, può chiudere un capitolo della sua vita e andare avanti. E infatti subito dopo, la sua preoccupazione è di ottenere dalla madre i soldi per il concerto, sequenza che aprirà il quinto episodio e che segnerà un'altra tappa significativa nella sua esistenza. Dunque sembra che Ernesto, avendo avuto il coraggio di mostrarsi alla madre come un individuo capace di fare delle scelte autonomamente, abbia in un certo senso compiuto un rito di passaggio verso l'età adulta, stabilendo così una distanza tra sé e l'immagine che la madre aveva di lui. E ci sono dei punti chiave in cui Ernesto rivela la sua risolutezza. Pur sapendo di poter incorrere nella totale incomprensione della madre, piena di pregiudizi intorno all'omosessualità, egli non si tira indietro nelle sue rivelazioni:

⁷³ MARTIGNONI, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano*, cit., p. 68.

«Temeva di averle inferto un colpo mortale, di vederla, da un momento all'altro stramazze dalla sedia, morta per colpa sua ...» (*E*, 608). Di fronte al tentativo materno di salvaguardare la purezza del figlio attribuendo tutta la colpa al bracciante, da lei tacciato come «mascalzone», Ernesto non nega il proprio consapevole coinvolgimento nella relazione: «"Non sono più per bene, e non sono più un ragazzo" disse, suo malgrado, Ernesto "o almeno non lo sono più per la Legge. E se io non avessi voluto ..." "Non mi dirai, adesso, che sei stato tu a pregarlo?" "No, mamma, a pregarlo no; ma, ... Ma gli sono andato incontro a più di mezza strada.» (*E*, 609). E ovviamente, la fermezza di Ernesto è dettata non tanto dal desiderio di difendere il bracciante quanto dalla volontà di ribellione di fronte all'idea infantile che la madre ha ancora di lui.

D'altro canto però, esaminando attentamente le pagine sulla conversazione tra Ernesto e la madre, si possono cogliere delle sfumature, attraverso le quali si legge la non ancora acquisita autonomia interiore di Ernesto, i suoi sensi di colpa, ovvero il mancato superamento dei conflitti con le figure genitoriali. Innanzitutto Ernesto arriva a confessare perché messo alle strette, essendo l'unica strada per non ritornare dal signor Wilder, presso il quale la madre aveva intercesso per farlo riassumere. Dunque, è un atto impulsivo provocato e non dettato da un'intima esigenza. Subito dopo la confessione, il timore di Ernesto si sposta sullo zio (*alter ego* materno), provocandogli una forte angoscia, che attenua la sua spavalderia esponendolo alla parte infantile di sé: «"Giurami" continuò "che non dirai nulla allo zio; giurami, mamma. Se no ..." E si mise a piangere.» (*E*, 610). Con la seconda confessione, anche questa suscitata dall'affermazione provocatoria della madre («"No ti sé, grazie a Dio, una putela."»), Ernesto, si scioglie in lacrime come un bambino, subendo una regressione infantile ancora più marcata: «E scoppiò in singhiozzi, come quando – fanciullo di dieci anni – aveva letto, la prima volta, il *Cuore* di Edmondo de Amicis. Singhiozzava proprio di gusto»

(*E*, 611). Ernesto inoltre sia nell'interrogativa rivolta alla madre, «davvero mi perdoni?», e sia nell'uso del diminutivo «mamma», ribadito più volte, rivela un bisogno tutto puerile di ricevere il consenso materno. Anche l'atteggiamento di coprirsi il volto con le mani, come a voler nascondere la vergogna, è un sintomo di disagio e senso di colpa rivelatore del suo bisogno di approvazione materna. Atteggiamento avvalorato da una notazione del narratore: «uno dei tratti del carattere di Ernesto era il bisogno di essere approvato ed amato» (*E*, 558). E infine, l'interrogativa sul padre («"Mio padre" chiese timidamente Ernesto "era proprio *tanto* cattivo?"» *E*, 613) svela come il ragazzo non sia riuscito ancora ad accettare il vuoto paterno, cercando inutilmente nelle parole materne uno spiraglio per farsi di lui un'idea migliore. E il nodo irrisolto della sua esistenza consiste proprio in questo desiderio di recuperare una figura paterna – la cui nostalgia alla fine di questo percorso sembra ancora assillare Ernesto – e di liberarsi dall'incombenza materna.

Nella seconda parte dell'epilogo, il concerto e l'incontro con Ilio segnano un altro momento importante nella formazione di Ernesto, in cui egli insegue più consapevolmente i propri desideri intellettuali. Andare al concerto rappresenta per Ernesto un modo per perseguire la sua passione per la musica e per il violino, strumento da lui studiato anche se con esiti non sempre positivi e dunque «odiato-amato», ma che non gli aveva impedito di sognare a occhi aperti («qualche volta sognava perfino di diventare concertista» *E*, 559). Iniziativa ancor più significativa perché non condivisa e approvata dalla madre, nonché dallo zio («Sua madre, quando se lo vide arrivare a casa col violino sotto il braccio, alzò le spalle, ed espresse la sua disapprovazione [...] Lo zio poi odiava in linea generale i violini e, in modo particolare, quello del nipote» *E*, 559). Come dice Paino, «l'infrazione rappresentata dal concerto è dunque un'infrazione antimaterna concepita sotto il segno di Eros e

della leggerezza».⁷⁴ Ma anche in questo caso da un lato Ernesto appare determinato a fare qualcosa che lo realizzi, dall'altro la possibilità di inseguire il suo obiettivo è indissolubilmente legata al consenso della madre, dalla quale ha appena ottenuto l'assoluzione e i soldi. Quindi anche l'andata al concerto assume una valenza ambigua tra spinta alla libertà individuale e salvaguardia di un legame non ancora sciolto dal meccanismo della dipendenza materiale e psicologica.

Dopo il concerto ancora più significativa nella formazione di Ernesto è la conoscenza e la frequentazione di Ilio, rapporto che si può scandire in due fasi evolutive. Dapprima (come già accennato) Ilio è idealizzato da Ernesto come modello nel quale identificarsi, poi diventa l'amico con cui condividere delle esperienze e col quale realizzare un rapporto alla pari («Il fanciullo dio [...] si era umanizzato [...] e piacque ancora di più ad Ernesto», *E*, 622). Dunque, come fa notare Jattoni, il percorso di formazione di Ernesto non si limita all'iniziazione sessuale ma continua con l'incontro di Ilio, rapporto in cui Ernesto cerca una più completa realizzazione di sé. Si passa così da relazioni momentanee, puramente fisiche con persone adulte (l'uomo e la prostituta) ad un rapporto paritario insieme al giovane violinista molto più complesso, «dove il desiderio dell'altro è anche identificazione e, allo stesso tempo, riconoscimento di sé».⁷⁵ Detto altrimenti dal corpo alla mente, da un coinvolgimento esclusivamente fisico ad un pieno coinvolgimento intellettuale, tappe ugualmente indispensabili nel processo formativo di Ernesto. E in tale ottica si può intravedere un'equivalenza funzionale tra l'uomo ed Ilio, tramite indispensabili per la crescita del personaggio.

⁷⁴ PAINO, *La tentazione della leggerezza. Studio di Umberto Saba*, cit., p. 308.

⁷⁵ JATTONI, *Gli umani amori. La tematica omoerotica nell'opera di Umberto Saba*, cit., p. 37.

Durante il concerto però convivono in Ernesto ancora sensazioni contraddittorie. L'ammirazione per Ilio e la voglia di conoscerlo, che rappresentano il desiderio di stabilire un legame diverso dai precedenti, si mescola ai sensi di colpa per i propri trascorsi sessuali che lo rendono insicuro e svelano ancora una volta l'influenza materna:

“Mai più” si rimproverava Ernesto “quel fanciullo si sarebbe trovato nella necessità di confessare a sua madre quello che ho dovuto confessarle io, oggi. Basta guardarlo per capire che mai si è abbandonato a fare quelle cose, né con donne, né con uomini. [...] Egli non mi considererebbe degno” pensò “nemmeno di rivolgermi la parola. [...] A questa svalutazione di sé medesimo [...] si aggiungeva il desiderio di conoscerlo, di farsi, com'egli l'ammirava, ammirare da lui. (E, 619)

La conoscenza di Ilio costituisce comunque il proseguimento, lo sviluppo di diversi tentativi già attuati da Ernesto di evasione dall'orbita materna in cerca di una definizione di sé attraverso il recupero di un'immagine paterna positiva.⁷⁶ Basti pensare alla perseveranza di Ernesto nel perseguire i suoi obiettivi come il licenziamento, da lui tanto voluto perché in fondo poco portato per l'attività commerciale, lo studio protratto per il violino e la passione per la musica, la lettura di *Mille e una notte*. Anche Ilio rientra in questa serie di simboli antimaterni, che allontanano Ernesto dalla sua influenza, avvicinandolo in queste spinte

⁷⁶ La contrapposizione tra un'immagine materna all'insegna della gravità e una paterna all'insegna della levità è resa molto esplicitamente nel sonetto 3 di *Autobiografia*: «Egli era gaio e leggero; mia madre / tutti sentiva della vita i pesi» (TPs, 257).

centrifughe alla figura del padre latitante dalla famiglia.⁷⁷ Non a caso Ernesto è attratto proprio da quelle caratteristiche che a lui mancano e che lo renderebbero del tutto autonomo e compiuto: «"Com'era bello! Sicuro di sé poi, superbo addirittura ... anche troppo. Da dove poteva venire, come poteva chiamarsi quello strano, quel meraviglioso fanciullo?...» (E, 621). Alla domanda del protagonista è il lungimirante narratore fornire la risposta, richiamando la favola di *Mille e una notte* che tanto aveva affascinato Ernesto in cui il fanciullo protagonista ritrova dopo tanto tempo e casualmente il padre mai conosciuto:

Non s'accorse che l'aveva già conosciuto, ed invidiato forte, quattro anni prima, disteso sul letto di ottone, in un'altra più felice, meno movimentata estate ... Quello strano, quel meraviglioso fanciullo era – comunque si chiamasse allora e a Trieste – il figlio del pasticciere di Bagdad (o di Bassora), quello che aggradiva, sì, l'offerta di uno, anche due, sorbetti; ma rifiutando le carezze dell'offerente, gli intimava, allontanandolo col gesto: "Restate tranquillo al vostro posto. Accontentatevi di guardarmi e di servirmi". (E, 621)

Ma attenzione, non viene richiamato l'epilogo felice della favola, ma il punto in cui il fanciullo ostenta freddezza verso colui che non sa essere suo padre. Il narratore prospetta allora una possibile soluzione di crescita per Ernesto nel raggiungimento di una condizione di distanziamento dalle sue sofferenze e dai suoi squilibri familiari, nel superamento insomma del desiderio

⁷⁷ Sull'idea libertaria (e libertina) che Ernesto ha del padre sono illuminanti alcuni versi tratti ancora dal sonetto 3: «Andò sempre pel mondo pellegrino; / più d'una donna l'ha amato e pasciuto» (TPs, 257).

impossibile di fuggire dalla madre e di compensare l'assenza del padre, identificandosi in lui.⁷⁸

Pertanto, se Ernesto non può recuperare un rapporto sano ed equilibrato con le figure genitoriali può però imparare a guardare con distacco la propria esistenza, (secondo l'atteggiamento del fanciullo/Ilio), costruire rapporti più consapevoli. La sua amicizia con Ilio, di cui si parla nelle ultime pagine e che resta appena accennata, potrebbe rappresentare una tappa più matura, questa volta di maggiore consapevolezza, in cui Ernesto, solo vivendo e provando dei sentimenti, può crescere e continuare il suo percorso di formazione. Tra l'altro, a parte i sentimenti di amore-ammirazione per Ilio si accenna anche all'attrazione per una ragazza che potrebbe alludere a nuovi sviluppi sentimentali. L'importanza dell'incontro con Ilio per il futuro di Ernesto è ribadito nel finale ancora una volta dallo sguardo acuto del narratore: «Due ragazzi che, sulle scale del loro maestro di violino, s'intrattengono a parlare dei loro studi, e si stringono, congedandosi, la mano, sarebbe parso, a chiunque l'avesse osservato, un fatto banale della vita d'ogni ora. Invece – per la particolare costellazione sotto cui nacque, e per le sue conseguenze remote – era (ogni altra considerazione a parte) un avvenimento raro, quale può prodursi, sì e no, una volta sola in un secolo e in un solo paese» (*E*, 626).

In tal senso come ha detto Laura Mancinelli, «La “Bildung” di Ernesto consiste nell'aver aperto gli occhi sulla realtà esterna, sulle persone, sugli altri, nell'aver instaurato un rapporto sentimentale con gli altri».⁷⁹ Dunque, il romanzo si conclude

⁷⁸ Sempre nello stesso sonetto si può cogliere analogamente quest'identificazione tra Saba e il padre: «Aveva in volto il mio sguardo azzurrino, /un sorriso, in miseria, dolce e astuto» (TPs, 257).

⁷⁹ MANCINELLI, *Ernesto nell'ottica del “Bildungsroman”*, cit., p. 224.

laddove inizia per Ernesto/Saba un percorso di maggiore autocoscienza.