

NADIA EBANI

Il brivido *nell'officina dei metri brevi*

Il brivido *in the short metres workshop*

ABSTRACT

La sensibilità nuova con cui il Pascoli costruisce i suoi metri brevi «musicalissimi», più che nei modelli classici o nella tradizione italiana, ha un ascendente suggestivo nella tecnica versale del Verlaine, caratterizzata da cesure mobili e da assonanze, sia interne al verso – pur breve –, sia tra verso e verso. Breve lirica, testimone di una stagione relevantissima di sperimentazione di moduli ternari, per lo più confluiti in *Myricae*, ma fondamentali alla pratica del novenario di Castelvecchio.

The new sensibility with which Pascoli assembles his «musicalissimi» short metres may owe more to Verlaine's verse technique than to classical models or the Italian tradition for his use of mobile caesuras and assonances within verses and between them. The short lyric form, bearing witness to a notable period of experimentation with ternary models, while important for *Myricae*, was fundamental for the novenary metres in *Canti di Castelvecchio*.

Il brivido nell'officina dei metri brevi

Nella raccolta dei *Canti di Castelvecchio*, *Il brivido* rappresenta il primo e raro esperimento in senari e ternari (seguirà unicamente *Il croco*).

Il tema di questa lirica risulta annotato fin dagli anni '95-'96, oltre che in alcuni fogli sparsi, in un'agenda utilizzata a più riprese e disordinatamente dal poeta tra il 1894 e il 1897, dove *il brivido* figura in due elenchi di testi destinati alla quarta edizione di *Myricae* con diversi titoli collettivi: *Canzoni delle aie e delle strade* a p. 49¹ e, a p. 60, *Cantilene*². Inoltre il titolo compare tra le carte di *Befana*³, in un elenco con titolo *Canzoni avanzate alle myricae*.

Pur nella variabilità delle denominazioni, risulta dunque evidente che all'altezza del 1896 la fedeltà del Pascoli a un'idea di poesia lirica come canto era ormai stabilmente acquisita.

In questa prospettiva poetica, certamente era stato relevantissimo il Victor Hugo delle *Chansons des rues et des bois*, che quasi dettava il titolo alla prima ipotesi; certamente, in relazione alle cantilene, – specie dopo il Carducci di *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali* del 1870 – si era verificato tutto un fiorire di raccolte di canti popolari, ben presenti all'interesse pascoliano. C'erano stati, soprattutto, i *Canti* di Leopardi, che a partire da quest'altezza cronologica, saranno costante termine di confronto, se non dal punto di vista metrico, sul piano metapoetico, di temi e di pensiero.

Tale proposito di poesia cantabile si traduce immediatamente, nelle pagine attigue della medesima agenda (p. 50) in una precisa ipotesi di soluzione versificatoria, come risulta da un prezioso appuntino, già più volte citato dalla critica⁴:

1 Insieme a *Il tempo lontano*, *Carrettieri*, *Vergine madre*, *Campo di lino*, *Canzone di marzo*, *Ceppo*, *Cuculo*, *Sì sì*, *La sorella*, *Gloria*, *Campanellini d'oro*, *Manina chiusa*, *uh uh...*, per cui si veda G. Pascoli, *Myricae*, edizione critica a cura di Giuseppe Nava, Firenze, Sansoni, 1974, tomo I, p. CXCVIII.

2 Insieme a *Scarpe d'avvio*, *Patria*, *Paranze*, *Il tempo lontano*, *Sì sì*, *Cuculo*, *Gloria*, *La morte*, cfr. G. Pascoli, cit., tomo I, p. CXCIX.

3 Cfr. *La befana*, *Racconto inedito «per ragazzi e per grandi»*, a cura di N. Ebani, Verona, Fiorini, 1989, p. 44.

4 Cfr. l'edizione critica di *Myricae* curata da Giuseppe Nava, tomo I, cit., p. LXXXV e l'edizione critica dei *Canti di Castelvecchio*, da me curata per l'edizione Nazionale delle opere di Giovanni Pascoli, Firenze, La Nuova Italia, 2001, p. XI. Giuseppe Nava data queste pagine di agenda al 1894; ma il fatto che le poesie siano non solo qui ci-

«Piccoli canti // Metri musicalissimi – Sospiri, effluvi, aspirazioni, dolcezze, palpiti, baci». Segue subito sotto e nella parte inferiore della pagina, un abbozzo in senari e ternari di *Allora* (nel testo definitivo, con passaggio paradigmatico, sarà in novenari): così, a una materia che si direbbe immateriale, sul piano della verificazione veniva associata immediatamente la scelta di metri brevi, il senario e il ternario, cioè un senario articolato nei suoi moduli minimi, di ternario replicantesi sia entro, sia oltre la misura versale, a figurare un andamento ondulatorio variabile, ora per flussi brevi, ora per onde più lunghe e distese, che legando sintatticamente verso a verso, configurano nel contempo la misura del novenario, come acutamente aveva colto Emilio Bigi in un giudizio unanimemente accolto dalla critica successiva⁵.

Una variabilità di cesure e ritmi che vorrebbe corrispondere alla mutevolezza dell'emozione, all'imprendibilità del respiro della natura oltre che della persona, al fluire della musica e che consente a chi legge la libertà di seguire i nessi immaginativi così come li propone la misura del verso, oppure di avvertirne la molteplicità delle associazioni di pensiero e di ritmo.

Nelle sperimentazioni di metri costruiti sul rapporto multipli / sottomultipli, specificamente nel novenario, come ottimamente hanno segnalato Guido Capovilla e Arnaldo Soldani⁶, il Tommaseo aveva senza dubbio giocato un ruolo significativo. Altre influenze potevano essere state esercitate da Cavallotti, da Praga, dal Boito librettista, soprattutto del *Mefistofele*. E per certo continuava ad incombere come monte da valicare il Carducci del *Jauffré Rudel*, e quindi l'ottonario francese, mentre, relativamente al versante classico, restava come punto di riferimento l'Aristosseno analizzato dal Westphal, cui aggiungerei il *De musica* di Agostino.

Ma del tutto nuova è la sensibilità che genera questo tipo di ricerca. Mai il Pascoli aveva tentato componimenti in metri brevi, senari e ternari, né nelle

tate in programmi da attuare in futuro, ma addirittura siano qui sbizzate in versi e stampate sul «Marzocco», sapendo che il Pascoli per necessità economiche consegnava al più presto alla stampa quello che andava componendo, induce a spostare la composizione ai primi mesi del 1896. (*Allora, Il morticino*, escono sul «Marzocco» tra il gennaio e il febbraio del 1896: *Allora* insieme a *Paranzelle (Speranze e memorie)* sotto il titolo collettivo di *Cantilene* il 23 febbraio).

- 5 E. Bigi, *La metrica delle poesie italiane del Pascoli*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati bel Cinquantenario della morte*, Convegno bolognese, 28-30 marzo 1958, «L'Archiginnasio», Bollettino della Biblioteca Comunale di Bologna, Numero speciale, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1962, vol. II, pp. 29-56.
- 6 Rispettivamente in G. Capovilla, *Appunti sul novenario*, in *Saggi per Franco Fortini*, a cura di R. Luperini, Roma, Editori Riuniti, 1989, pp. 75-88; A. Soldani, *Osservazioni sulla metrica di Tommaseo*, in *Tommaseo poeta e la poesia di medio Ottocento*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2016, pp. 547-87.

precedenti edizioni di *Myrica*, né in testi entrati poi nelle *Varie*. A fare la differenza con la tradizione citata, basterebbe il carattere complessivo di un progetto di poesia, riguardante non un singolo testo, ma un programma di poesie, un insieme di testi in gran parte destinati nientemeno che a costituire la sezione iniziale delle quarte e ‘definitive’ myricae, a fornire, cioè una nuova chiave di lettura dell’intera raccolta. Una virata inedita. Sollecitata da che? Che cosa di nuovo era nell’aria della poesia pascoliana in quei mesi fervidi tra il ’96 e il ’97? I modelli passati antichi o recenti – da Aristosseno a Carducci – potevano fornire strumenti espressivi, che certamente restavano pronti in officina per tutte le applicazioni o verifiche del caso, come dimostra la contemporanea ricerca intorno alla forma dell’inno e alla strofe stesicorea⁷, ma non potevano di per sé promuovere un sentimento nuovo della realtà e in definitiva un’idea e una funzione nuova della poesia.

Sul piano di questa urgenza espressiva, a parer mio, la suggestione muoveva piuttosto che dalla nostra tradizione, italiana o classica, dalla potente fascinazione esercitata dalla recente poesia francese.

Senza dubbio continuava a essere maestro l’Hugo che nell’introduzione delle *Contemplations*, aveva indicato una via poetica relevantissima: «toutes les impressions, tous les souvenirs, toutes les réalités, tous les fantômes, riants ou funèbres qui peut contenir une conscience, revenus et rappelés rayon à rayon, soupir à soupir, et mêlés dans la même nuée sombre. C’est l’existence humaine sortant de l’énigme du berceau et aboutissant à l’énigme du cercueil», così come sul piano simbolico restava acquisizione definitiva *Les Fleurs du mal* di Baudelaire⁸.

Ma dal punto di vista ritmico l’antecedente più seduttivo, a mio parere, è il Verlaine degli innumerevoli componimenti a metri brevi, quantitativamente e qualitativamente rappresentativi, anche in ambito di una poesia d’avanguardia

7 Per cui cfr. G. Capovilla, *Sul ‘pindarismo’ metrico tra Otto e Novecento (Carducci, Pascoli, d’Annunzio)*, «Stilistica e metrica italiana», 1 (2001), pp. 289–306 e in particolare N. Ebani, *Sull’inno «La poesia» di Giovanni Pascoli*, «Strumenti critici», a. XXXV, n. 2 (maggio-agosto 2020), pp. 303–11.

8 Ma al proposito si veda l’illuminante saggio di Carla Chiummo, *Per un Pascoli europeo*, in *Per Giovanni Pascoli nel primo centenario dalla morte*, Atti del Convegno di Studi Pascoliani, Verona, 21–22 marzo 2012, Pisa, ETS, 2013, pp. 93–113, in cui, a p. 105, si legge: «Certo, c’è da restare cauti sulla consistenza di queste letture pascoliane, posto tuttavia che Verlaine e in parte Rimbaud e Mallarmé erano noti e circolanti in Italia tramite articoli e traduzioni, almeno parziali, ad opera delle solite preziose riviste di fine secolo (...) e a una prestigiosa firma su tutte, il Pica autore degli scritti *All’Avanguardia* e traduttore di Rimbaud, Verlaine e Mallarmé già alla fine degli anni ’80. Va tenuto conto, peraltro, che, al di là di *Voyelles* di Rimbaud (cfr. *Il miracolo, Myrica*), dell’«azzurro» mallarmeiano o delle suggestioni stilistiche verlainiane, nella celeberrima *Art poétique* – la *nuance* e il «verso impari», «torcendo il collo all’eloquenza» – e nei malinconici ritmi cantilenati della *Chanson d’automne* – «*Le sanglots longs des violons de l’automne...*» –, non sembra si possa parlare di ascendenze dirette eclatanti».

come quella francese, di uno scatto deciso verso una musicalità più sciolta, varia, immediata, con ternari, tetrasillabi, pentasillabi, esassillabi, dove anche un alessandrino *brisé*⁹, attraverso cesure variabili, cioè attraverso esiti fonici e ritmici, suggerisce apparentamenti di parole collocate in misure versali diverse. Abbondano versi di questo tipo: *Une aube affaiblie / vers par les champs...*; *Pierrot qui d'un sot / de puce*; *La lune blanche / luit dans les bois*; *Briques et tuiles*; *Le vent profond / pleure ...*; *Quoi bruissait / comme des sœurs?* (dunque *sistri* come segnale inquietante, in rima con *sinistres!*)...; *L'allée est sans fin / sous le ciel, divin...*; *L'ortie et l'herbette / au bas du rempart...*; *Un grand sommeil noir / tombe sur ma vie...* ecc.

Ma soprattutto non potevano passare inosservati testi come il terzo delle *Romances sans paroles* «Il pleure dans mon cœur / comme il pleut sur la ville» che Diego Garoglio sulla rivista amica del Pascoli, «Il marzocco», accostava non senza ragioni alla myrica *Il nunzio*, testo per l'appunto programmato negli elenchi succitati e composto in questo torno di tempo, tra il '96 e il '97. Né poteva un orecchio esercitato e all'erta come quello del Pascoli non avvertire la forza suggestiva di *Chanson d'automne* (ancora canzoni...). Qui, nei notissimi versi «Les sanglots longs / des violons / de l'automne / blessent mon cœur / d'une langueur / monotone», il gioco fonico delle assonanze sia interne al verso (pur breve), sia tra verso e verso, moltiplica le cadenze ritmiche, mentre i legami sintattici fra i quattro tetrasillabi della strofa alludono a una fluidità quasi filmica della narrazione, accentuata da una fitta tessitura allitterativa. (E d'altronde, l'*ordo naturalis* della frase risulta di per sé prosastico).

Una così nuova scioltezza della parola difficilmente avrebbe lasciato indifferente l'acutissima sensibilità del Pascoli. Il quale infatti, costruendo il testo di *Il brivido*, forse inconsapevolmente, riproduce alcune analogie: ritma il senario in due onde cadenzate da assonanza (ma anche con imperfetta consonanza, quasi una rima interna), *scosse* : *corse*, mentre attraverso l'inarcatura lega il senario al verso successivo.

La medesima tecnica si ripete all'inizio della strofa seconda, dove la consonanza interna al sintagma *veduta vanita* ritma i due emistichi, mentre sul piano fonico, l'allitterazione della consonante labiodentale *v* li lega. Anche internamente ai versi successivi si susseguono varie assonanze: *ombra / mosca (o-a) nuvola / fosca (o-a), chiedo / era (e-a); serra / era (e-a)*.

Per altro, che il Pascoli trovi soluzioni ritmiche parallele a quelle applicate in alcuni testi dal Verlaine si è già rilevato a proposito dell'uso del contrappunto nel *Gelsomino notturno* come nella lirica *Avant que tu ne t'en ailles*, quinto componimento di *La bonne chanson*¹⁰. Ma tutt'altro che rare sono le convergenze

9 Si veda di J.-Ch. Cavallin, *Verlaine et son mètre (lectures)*, Verona, Fiorini, 2000, p. 31, dove si riferisce il giudizio di Verlaine stesso sui suoi *Poèmes saturniens*: «avoir brisé le vers, l'avoir assez affranchi, si vous préférez, en déplaçant la césure le plus possible».

10 Per cui si veda una mia recente analisi, *Postilla al «Gelsomino notturno» di Giovanni*

anche di tipo tematico, con *topoi* talvolta appartenenti a un immaginario diffuso nel tardo Ottocento, a volte del tutto peculiari: si veda per esempio il testo di *Sagesse V, III, Un grand sommeil noir*, che – mentre nelle linee generali presenta un motivo ricorrente nella poesia coeva che è anche in *Nebbia* e nell’*Or di notte* – il desiderio d’oblio –, per la chiusa (*Silence! Silence!*) è affiancabile all’ultimo verso di *L’or di notte*, «piano! piano! piano! piano!».

Come si diceva, la lirica andrà a implementare la quarta edizione di *Myricae*, che il poeta, alla p. 48 di questa agenda, dichiarava ‘definitiva’: ben otto dei dieci componimenti della nuova e iniziale sezione, *Dall’alba al tramonto*, infatti, sono la realizzazione dell’ipotesi di lavoro di metri ‘musicalissimi’ qui formulata. A parte *Alba festiva*, presente in *Myricae* fin dalla terza edizione (ma, già allora, quale freschezza di usi fonici e ritmici in quei settenari! certo memori di *The bells* del Poe, ma non senza una compresenza, nel sintagma *nota d’oro*, del Verlaine di *La bonne chanson* VIII, 5 «La note d’or que fait entendre / un cor dans les lointain des bois») e a parte *Patria*, pubblicata anch’essa in *My3* col titolo *Estate*, gli altri testi della sezione sono: *Speranze e memorie* (ottonari, con sottomultiplo di quaternario), *Scalpitio* (novenari con ternari), *Il morticino* (senari), *Il rosicchiolo* (novenari e ternario), *Allora* (novenari, risultato finale di sbozzature in senari e ternari), *Il nunzio* (senari), *La cucitrice* (ottonari), *Sera festiva* (novenari e ternari).

Canzone d’aprile, pure in elenco, (senari chiusi da ternario) confluirà invece nella sezione *In campagna*.

Quanto a *Il brivido* (il cui tema è inoltre fissato in un appunto a p. 62 dell’agenda «Il brivido improvviso – È la morte che passa»), insieme ad altri due titoli, *Sì sì (La nonna)* e a *Il lumino che frizza e si spenge (Il sole e la lucerna)* sarà convogliato nella nuova raccolta castelvecchiese.

In altri fogli sparsi, il titolo compare insieme a *Notte d’inverno* e a *La voce*; tutti componimenti che anche nella seconda raccolta lirica compariranno all’inizio del volume, cioè in quella stagione di autunno-inverno che precede il lungo intermezzo del *Ciocco* e che ben si addice al presentimento lugubre del tema.

Del resto, dal punto di vista immaginativo, tutti questi testi, myrice sorelle per concepimento e *Canti di Castelvecchio*, sono accomunati dall’evocazione di passaggi – suoni, voci, immagini – di natura funebre, che o provengono dall’oltretomba, o che invece portano verso la morte, come è per ‘il brivido blando’, con cui trapassa la nonna dell’omonima poesia.

Sul piano poi della forma, si colgono contatti piuttosto precisi con *Scalpitio*, dove – similmente a *Il brivido* – la morte è nominata come soggetto nel verso conclusivo di *refrain (la Morte! la Morte! la Morte!; la morte... / com’era?)* e ancor

più strettamente con *Il nunzio*¹¹, di cui il *Brivido* ripete lo schema sintattico-ritmico di tre *enjambements* chiusi da ritornello.

Occorre tuttavia tener presente che tra le ipotesi programmate nell'agenda e nei vari fogli citati e la fase elaborativa del testo intercorrono vari anni. Il tempo della versificazione infatti giungerà soltanto nel gennaio del 1902, e inizierà sotto un elenco di 'Poesie piccole' – in cui *Il brivido* è incluso – e al lato sinistro di una stesura dell'*Or di notte*: altra poesia 'piccola', in ottonari per altro spesso scanditi in due quadrisillabi («Nelle case dove ancora / si ragiona coi vicini» ecc.), in cui – ancora una volta – si rappresenta il passaggio notturno di voci di morti.

Quanto alla pubblicazione, diversamente dalla maggior parte dei testi succitati che nell'arco del 1896 o sono stati stampati in rivista o sono entrati nel 1897 direttamente nella quarta edizione di *Myricae*, *Il brivido*, 'myrica avanzata', viene invece inserito senza passaggi intermedi nella silloge di Castelvechio: testimone, con la sua storia, di una stagione fervida di ricerca ritmica e musicale, di un'officina nel cui crogiuolo, battendo e forgiando brevi catene di suoni e immagini, si era affinato il metallo di cui si andava a sostanziare il novenario aureo dell'*Assiuolo*, capolavoro che non casualmente entra negli elenchi sopracitati e che, come altre poesie qui comprese, è abbozzato in una pagina dell'agenda di cui s'è detto. Piccoli canti, metri musicalissimi, esercizi di scrittura poetica che concorrono ad approntare il passaggio dalla prima alla seconda serie myricea e al ritmo che la caratterizza.

IL BRIVIDO

Mi scosse, e mi corse
le vene il ribrezzo.
Passata m'è forse
rasente, col rezzo
dell'ombra sua nera,
la morte . . .

Com'era?

Veduta vanita,
com'ombra di mosca:
ma ombra infinita,
di nuvola fosca
che tutto fa sera:
la morte . . .

11 «E cadono l'ore / giù giù, con un lento / gocciare. Nel cuore / lontane risento / parole di morti...».

Com'era?

Tremenda e veloce
 come un uragano
 che senza una voce
 dilegua via vano:
 silenzio e bufera:
 la morte. . .

Com'era?

Chi vede lei, serra
 né apre più gli occhi.
 Lo metton sotterra
 che niuno lo tocchi,
 gli chieda – Com'era?
 rispondi...

com'era? –

Titolo: il tema è ripreso, come dichiara il Pascoli nelle *Note* alla seconda edizione dei *CC*, da una credenza di Romagna: «il brivido che qualche volta ci scuote all'improvviso, è interpretato (in Romagna, che io sappia) come il *passaggio della morte*». Ma già il d'Annunzio, nel *Trionfo della morte* IV, III, p. 873 – cui opportunamente rinvia Francesca Latini (in G. Pascoli, *Opere*, Torino, Utet, 2001, p. 593) – aveva scritto: «d'improvviso ebbe un gran sussulto, come per la scossa d'un brivido straordinario. Ella disse, alludendo alla comune superstizione | – È passata la Morte». Altrettanto opportuno l'aggancio della studiosa a *Il. XXII*, 136 e a Saffò, fr. 42.

1. la virgola evidenzia, insieme alla pausa ritmica, la scansione tra i due emistichi, distinguendo due momenti: l'impatto pauroso e il diffondersi della sensazione per tutto il corpo.

scosse: cfr. il passo citato del *Trionfo della morte*, «per la scossa d'un brivido».

corse: percorse, con uso transitivo di tradizione letteraria.

2. *ribrezzo*: brivido, di paura e di gelo. Per la relazione brivido-morte, si vedano inoltre: *Pace! (Odi e Inni)* 64-66: «O mortali, mortali / ch'al ventilar dell'ali / mie, rabbrividite»; *Lapide (Myrica)* 20: «coi brividi brevi del vento»; *Digitale purpurea (Primi poemetti)* 75: «con un suo lungo brivido...» si muore!», *La nonna (Canti di Castelvecchio)* 29-30: «in un brivido blando, / nell'ultimo sì».

3-4. *forse / rasente col rezzo*: iterazione di consonanti vibranti e sibilanti, a rappresentare fonosimbolicamente la velocità e quasi il sibilo del passaggio.

rezzo: soffio, ma insieme anche oscurità, come dice il complemento di specificazione seguente «dell'ombra». Cfr. Dante, *Inf.* XXXII 75 «io tremava nell'eterno rezzo».

5. *dell'ombra sua nera*: l'immagine della morte, da sempre, è legata al nero e all'ombra, già nell'antico testamento (*Isaia* 9, 2) come nel nuovo, per cui si veda

Luca 1, 79: «in umbra mortis» e *Matteo* 4, 16: «in regione umbrae mortis». Ma si veda anche Carducci, *Mors (Odi barbare)* 3-4: «l'ombra de l'ala che gelida gelida / diffonde intorno lugubre silenzio»; e di Pascoli, *Scalpitio (Myricae)* 7: «qualche ombra d'uccello smarrito».

6. *la morte... / com'era?*: i due emistichi hanno ben tre fonemi in comune, *m*, *o*, *r*, e quasi assuonano per significare l'indecifrabilità del messaggio e l'impossibilità della risposta: durante la vita, la morte è inconoscibile.

7. *veduta vanita*: visione svanita, con la consueta iterazione della *v* per rappresentare fonicamente lo svanire. Cfr. per esempio *Il sogno della vergine (Canti di Castelvecchio)* I, 12: «via via qua e là per il viso». Per *veduta*, Nava rinvia a *Inf. XVII*, 113-114: «e vidi spenta / ogni veduta fuor che de la fera».

8. *ombra di mosca*: cfr. *Il viatico (Canti di Castelvecchio)* 25-26: «piccolo passo, ch'è un volo / di mosca, ch'è un attimo solo», (Latini, cit., che ottimamente rinvia a Simonide: «γὰρ οὐδὲ τανυπερύγου μύιας / οὕτως ἂ μεταστασις» [infatti neppure il volo di una mosca dalle ali tese è altrettanto rapido]). La parola-rima *mosca* ritorna in *La servetta di monte (Canti di Castelvecchio)* 9: «e non ode che qualche mosca» (Nava).

9. *ma*: contro la brevità e piccolezza del volo di mosca, c'è l'infinità del buio, simile a quello di una nuvola che copre totalmente la luce del sole.

13. *tremenda*: secondo il *Requiem*, «in die illa tremenda».

14-17. *uragano... silenzio e bufera*: ciclone che paradossalmente somma i due opposti del silenzio e della distruzione. Cfr. *Il nunzio (Myricae)* 17: «silenzio infinito».

19-24. Diversamente dalla strofa iniziale, nell'ultima strofa la virgola del v. 19 segna una cesura tra le sillabe 1-4 e 5-6, cosicché il bisillabo finale, legandosi attraverso l'incartatura al senario successivo, crea un ritmo di ottonario (metro della lirica precedente, *I due girovaghì*) e modifica il tono in senso più popolare, secondo la tradizione romagnola che aveva suggerito il tema. Allo stesso fine concorre un mutamento di registro linguistico, che nelle strofe precedenti includeva termini di tradizione letteraria. Ora il soggetto non è più l'io, ma un *chi*, quasi da proverbio (*Chi muore giace* ecc.), seguito da una congiunzione *che* finale, di discorso indiretto libero. Anche i molti raddoppiamenti consonantici, in rima e non, sono funzionali a questo nuovo tono della poesia. La rima pressoché equivoca *erra* : *era* e l'assonanza di 23 *chieda* / *era* vogliono dire smarrimento che, in finale di testo, risulta quindi senza possibilità di soluzione.

21-22. cfr. *L'era nuova* VI, p. 116: «Nascondiamo lui sotterra» e VII, p. 117: «I morti non si toccano» (Latini).

24. *rispondi*: come nel precedente abbozzo in prosa lirica, dove si leggeva «Ma tu lo saprai», emerge la seconda persona, un *tu* generico, in cui si riflette l'io del poeta. Ma in questo ultimo passaggio è accantonata l'idea di una risposta certamente acquisibile solo attraverso l'esperienza della morte, per ripetere invece – fino alla fine – il ritornello con il suo interrogativo, a cui neppure chi muore può tornare a rispondere alcunché. Similmente, nell'*Era nuova* X, il poeta aveva

confessato: «Se io potessi descrivervi la sensazione del nulla, io sarei un poeta di quelli non ancora nati o non ancora parlanti. Non so, non so descriverla: perché né anche la mia coscienza (confesso) si è arresa alla scienza. Anche nel mio pensiero la morte è violata».