

Ancora su Pascoli e l'uso del novenario. Analisi de *La Voce*

Aurora CONDE MUÑOZ

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Filología Italiana
rori.conde@teleline.es

RIASSUNTO

Gli studi di poesia e metrica italiana continuano a porre l'opera di Pascoli come fondamentale non solo per l'evoluzione del genere ma soprattutto per gli inesauribili contenuti interni al suo lavoro. Questo studio ritorna sull'uso particolare che il poeta fece del novenario e si propone come un'analisi del poema *La Voce*, tratto da *I Canti di Castelvecchio*, sia dalla prospettiva metrica sia da quella tematica per sottolineare la complessità dei livelli di cooccorrenza allestiti da Pascoli.

Parole chiave: Metrica, novenario, pascoli, poesia, XX secolo.

More about Pascoli and his use of «novenario». *La Voce's* analysis

ABSTRACT

Poetical and metrical Italian studies still pay attention to Pascoli's works not only as an essential contribution to XXth century poetry, but even and overall for their unexhaustible contents. This study is a new contribution which analyzes the Pascoli's use of *novenario* in *La Voce*, one of the poems of his *Canti di Castelvecchio*, so much from the metrical perspective as the thematic in order to underline the complexity of Pascoli's structures.

Key words: Metric, *novenario*, pascoli, poetry, XX century.

SOMMARIO: 1. Considerazioni generali. 2. *I Canti di Castelvecchio*. 3. «*La Voce*». 4. Analisi del testo.

1. CONSIDERAZIONI GENERALI

È banale sottolineare l'importanza che Pascoli (P. sin d'ora) ha per chiunque si occupi di poesia del Novecento, lo è forse meno ribadire l'inesauribile interesse che ha sempre suscitato la sua personalità, la densità dell'opera che lo colloca ormai, quasi senza discrepanze, tra i maggiori poeti non solo italiani.

Tralasciando considerazioni più ampie, che implicherebbero una riflessione sulla complessa psicologia e vita dell'autore e sull'influenza che entrambe hanno avuto ed hanno ancora su certe impostazioni della critica, non c'è alcun dubbio riguardo al fatto che P. è davvero «croce e delizia» di qualsiasi studio che voglia

avvicinarsi al sistema poetico italiano del XX secolo, sia dalla prospettiva delle tematiche sia, specialmente, da quella formale e metrica. Certamente i lavori del poeta, anche quelli a prima vista più semplici, rappresentano quasi sempre complessi labirinti teorici ed in lui sono rappresentati non solo la totalità dei versi e delle strofe, ma quasi tutti i fenomeni che un manuale di metrica può elencare, dato che il suo curatissimo sistema significante si eleva a modello paradigmatico di sperimentazione in una enorme proporzione di testi.

A tutto questo va aggiunto che nel poeta il recupero cosciente e continuo dei metri antichi, delle forme arcaiche e «barbare», l'ossessione nei confronti della forma, si sviluppano paralleli alla sua speculazione teorica sia nei confronti della metrica stessa, sia della lingua poetica ed italiana, e finiscono per porci davanti ad un metalinguaggio lirico che nasconde, dietro l'innegabile artificialità di certe soluzioni, ricercate scelte formali che a volte occultano il senso più profondo dei loro significati, altre ne isolano gli elementi essenziali.

Forse è per questo che tutta la critica italiana (a partire com'è noto da Croce, responsabile della sua temporale esclusione dal gruppo dei grandi) ha lavorato su P. e non c'è nome di prestigio che non abbia, spesso in modo magistrale, apportato qualcosa sull'autore. Se è dunque difficile dire qualcosa di nuovo su di lui, ancor di più lo è tentare una sintesi di tanta critica e impossibile ed inutile offrire nomi dato che quest'esercizio equivarrebbe ad un infinito elenco di autori e di testi.

Senza porre in dubbio l'importanza di molti di questi contributi (e tra essi certamente vanno sempre ricordati quelli di Contini), certo oggi appare sempre più necessario ricorrere a vedute d'insieme che scelgano parti dei molti e a volte contraddittori studi, dato che solo un approccio ampio e variato chiarisce certi punti dell'oscuro intreccio del testo pascoliano. L'autore sembra di fatto incitare a letture critiche che raramente riescono a liberarsi dalla sua presenza in quanto «soggetto psichico», dall'influenza che nella lettura esercita la sua complicata e inapprensibile personalità, la vita stessa, marcata da un dolore che sgomenta e, contraddittoriamente, attrae. Così, proprio in P., e nonostante la sua rigida impalcatura significativa, si fa palese l'impossibilità in poesia di rendere davvero autonomo l'assunto formale e proprio in lui non si riesce a svincolare tutta l'autonomia del significante che Beccaria ha coniato come termine d'uso per tutti noi, da un significato più profondo, da una poetica in quanto concezione del mondo, che in P. coincide, con un nichilismo radicale, psicotico si potrebbe aggiungere. Anche in questo senso il poema «La Voce» acquista un valore speciale, come si avrà modo di approfondire oltre.¹

Il profilo teorico di P., quello vincolato alla sua fisionomia da specialista e metricologo prima ancora che poeta, sorge naturalmente all'ombra di Carducci, dal quale P. apprende non solo l'atteggiamento mentale che esige un duro esercizio di erudi-

¹ Le versioni del poema che ho riprodotto nei diversi schemi contenuti in questo contributo, così come il lavoro d'analisi sul testo e tutti i riferimenti ai versi ecc. ecc., si basano sulla versione che di esso si dà nell'edizione nazionale delle opere di Pascoli dei *Canti di Castelvecchio*, curata da Nadia Ebani, pubblicata nel dicembre 2001 presso la Nuova Italia che ha restaurato tutti i testi sulla base delle prime edizioni approvate e corrette da Pascoli stesso.

zione tecnica, ma anche la necessità del dominio della lingua e letteratura latina e greca, non solo come parti essenziali della formazione specifica, ma soprattutto in quanto «modelli» di un determinato ordine formale.

La formazione classica è del tutto evidente nel P. poeta; soprattutto per quanto riguarda il suo riuso (che potrebbe definirsi una «reinvenzione» per la lingua italiana) dell'andamento ritmico e gli andamenti tonali del verso. A questo potente sostrato garantito dalla formazione classica, si aggiunge, dalla prospettiva metrica, la non meno intensa formazione in italianistica, la sua devozione per Dante e gli ampi e sensibili studi di letteratura italiana tra i quali vanno segnalati quelli dedicati a Leopardi, non a caso, il fantasma referenziale (dalla prospettiva intellettuale) che si aggira tra i *Canti di Castelvecchio* (esplicita è l'intertestualità raccolta nel titolo *Canti*, fatto questo più volte annotato dalla critica).

Dante invece è per P. un'esperienza profonda, e lo è non solo dalla prospettiva dell'esegesi dei contenuti² ma anche per ciò che riguarda la concezione della lingua poetica «italiana» e dunque la propria poetica. Da Dante egli estrae un modo minuzioso di impostazione dello studio che punta ad teorizzazione generale della lingua e della forma. Ma P. certamente, dopo aver appreso questa impostazione e soprattutto i suoi risultati globali, ne sovverte e ricostruisce il senso, con l'abilità che gli garantisce la sua profonda conoscenza della fonte. Non è banale, ci pare, enfatizzare questo fatto perché certe scelte metriche, concretamente il novenario, il verso che struttura il testo che ci occupa, potrebbero in realtà sembrare in polemica con le opinioni dantesche, ma ne sono invece una sublimazione ed una chiave d'interpretazione dell'intera opera pascoliana. E' infatti proprio la condanna dantesca ai metri rigidi, a quelli non adatti ad esprimere i concetti aulici e sublimi che sorreggono l'essenza del poetico (il novenario è tra i versi censurati dal fiorentino, per la sua condizione di «rigidità» implicita al suo sistema di accenti fissi, anche se, come si sa, Dante lo usò nella versione giambica in testi notevoli), ciò che porta P. ad usarli, dato che in fondo è del tutto d'accordo con Dante.

P. infatti non vuole fare una poesia concettuale, rinnega il sublime, l'elevato, fugge da qualsiasi tentazione di trascendenza, e la cadenza «cantilenante» dei suoi versi, la scelta dei metri ad apparente scansione rigida (il novenario, l'ottonario), rafforzano appunto la sua idea di poesia come suono.

E' importante insistere sul come «suono», come suono inquietante, rintocco spesso destrutturato, che crea una sequenza di note sostenuta dal silenzio, come un'eco di frammenti spettrali che vagano nella profondità abissale dell'anima. «Il ricordo è poesia, e la poesia non è se non ricordo» afferma P. nella prefazione alla prima edizione dei *Primi Poemetti*, ed il ricordo come si sa è in se stesso parte di un passato, è scampolo di un tempo morto, perso. Questo ricordo è per P. il fantasma che implacabilmente pone se stesso di fronte alla propria disgregazione, che avverte della vita in quanto perdita, sono i suoni, la voce, le voci irrecuperabili se non attraverso l'atto rituale della loro riproduzione fonetica. In questo senso va intesa la

² Maurizio Perugi nell'introduzione, ma soprattutto nei commenti ai testi da lui curati per l'edizione Ricciardi delle *Opere* di Pascoli ne ricostruisce ed interpreta addirittura tutto l'itinerario poetico come una specie di colloquio stabilito con l'opera dantesca.

ricerca di una lingua «morta» come lingua poetica, intendendo per morta il fatto che P. farcisce i testi di coltismi in disuso, di tecnicismi da lingue speciali, di stranierismi, di onomatopoeie, di rumori... insomma dei noti e più volte segnalati elementi «espressionisti» che certo non appartengono alla sfera della lingua viva, del parlato, ma soprattutto sono molto lontani dai costrutti psichici di quella che chiamiamo (e fa molto comodo in questa sede utilizzare nel senso più vasto il termine) la lingua *materna* in quanto lingua legata allo stadio primigenio, inesperto e immemore della vita.

Queste osservazioni sono, parzialmente al meno, in contraddizione con l'opinione di Contini sul valore delle scelte linguistiche di P., e questo non è certo facile da giustificare. Nei suoi saggi su P., come già segnalato «mitici» ormai, indispensabili per chiunque voglia addentrarsi in una lettura pascoliana in profondità, Contini parlava di una lingua pregrammaticale (per esempio nell'uso dell'onomatopoea) o postgrammaticale (ad esempio nelle elezioni lessiche coltissime o tecniche), ma colloca P. nell'ambito dell'espressionismo poetico: «Certo il poeta introduce spesso le cose a discorrere, e in quanto siano fatte parlare le cose, per definizione si rientra nell'ambito del cosiddetto espressionismo. Espressionismo vale una forma di antropomorfismo per cui sono delegate a discorrere un linguaggio umano le cose. Questo ci dà ragione delle onomatopoeie, del fonosimbolismo e delle altre esperienze affini che abbiamo rintracciato in P.» (1979: 219/246).

A nostro molto modesto avviso invece, parrebbe che in P. le cose non parlino affatto, al contrario che siano smarrite in un agghiacciante silenzio, se intendiamo per «parlare» comunicare, e per silenzio una forma di suono vuoto, che sottolinea l'angoscia della irriproducibilità, la desolazione del poter solo «nominare» ciò che è irrecuperabile dall'esperienza di un «io» in continuo disfacimento.

Anche in questo senso potrebbe essere riletta la celeberrima teoria poetica de *Il Fanciullino*, testo nel quale la digressione è centrata appunto nel sottolineare il senso della poesia in bivio tra suono e parola con una chiara indicazione della difesa di una poetica affatto espressionista (nel senso dato da Contini al termine), ma piuttosto rivolta appunto a negare la possibilità di una coscienza poetica in quanto esperienza, e di una lingua che non riproduce nè scopre un linguaggio delle cose, ma ne isola un ritmo contraddittoriamente, e tragicamente, irriproducibile perchè eterno e «sordo»: «Fai come tutti i bambini (...) i quali giocano e saltano con certe loro cantilene ben rimate (...) e anche quando sono poppanti e fanno la boschereccia, con misura e cadenza balbettano tra sé e sé le loro fila di pa pa e ma ma (...) E in ciò è ragione perché è la natura, Tu sei ancora in presenza del mondo novello, e adoperi a significarlo la novella parola. Il mondo nasce per ognuno che nasce al mondo. Tu sei antichissimo o fanciullo e vecchissimo è il mondo che tu vedi nuovamente. E primitivo è il ritmo, non questo o quello ma il ritmo in generale».

Nel *Fanciullino* la capacità e funzionalità del poetico perde qualsiasi carattere espressionista, in favore di una affabulazione sensoriale costruita sul ricordo e, significativamente, sul sogno, sulla zona psichica cioè in cui presente e passato si fondono in un tempo unico, universalmente riconoscibile: «Se tu conoscessi Platone io ti direi che i poeti facciano mythous e non logous, favole e non ragionamenti (...) Ecco tutti i fanciullini alla finestra dell'anima, illuminati da un sorriso o asper-

si da una lagrima che brillano negli occhi de' loro ospiti inconsapevoli: eccoli i fanciullini che si riconoscono (...) contemplando un ricordo e un sogno comune».

A nostro avviso la difesa di un orizzonte referenziale nel quale è l'irrealtà (questo «mythous» appena citato) l'unico fattore che riesce a penetrare in una zona profonda dell'incosciente fino a provocare l'emozione poetica (i sorrisi o le lacrime che sorgono nei loro *inconsapevoli* ospiti), è la chiave per interpretare l'intera opera pascoliana, e la pone, come si ripeterà oltre, in un luogo centrale dell'esperienza lirica del XX secolo.

Da questa prospettiva, quella adottata in questo contributo, acquista un particolare rilievo la raccolta dei *Canti di Castelvecchio* perché, unita alla ricerca di questa costruzione di un universo significativo «mitico» (nel senso appena riprodotto dal *Fanciullino*), si afferma l'efficacia della metrica. Ma soprattutto è proprio nei *Canti* dove P. stabilisce uno sviluppo tematico al proprio lavoro, una sorta di dialogo intertestuale che identifica l'asse della speculazione poetica nel tema del dolore e della morte nella loro paralizzante nudità e che si propone una ricerca di superazione ontologica, e certo non descrittiva o espressiva, dell'angoscia derivata dall'esperienza di entrambi. La natura (fiori, alberi, uccelli...) i ben noti e puntigliosamente nominati caratteri tecnici che riempiono le poesie pascoliane sono, nella raccolta, cornici fonetiche in movimento attorno ad un immenso vuoto (l'unico veramente significativo) dal quale, in fine, vengono inghiottiti. Questo vale per ciò che riguarda la ricostruzione lirica del reale che ammette la possibilità di ri-dire in nuovo il già detto (attraverso appunto le forme arcaiche della metrica e lo specifico della terminologia). Ma l'universo di P. non ha il proprio asse stabilito sulla contemplazione o ricostruzione del mondo in quanto natura, né del reale in quanto esperienza. Il suo tentativo di «dare ordine al caos attraverso la parola» notato dalla critica, si frantuma inesorabilmente sull'orizzonte dell'impossibilità. Ed è forse per questo che la sua poesia è faticosa, singhiozzante, e dietro l'apparente semplicità e l'artificiale allegria «fanciullina», genera un senso di sgomento e vuoto, un senso di lontananza spettrale che sottolinea tutto sommato il fallimento della forma come anticipo del globale fallimento che l'esistenza rappresenta.

Al ricordo reale infatti, al recupero di quelle voci e ritmi primigeni, non quelli della natura ma quelli del vissuto, quello biografico che sorregge la vera poetica dei testi, si accede solo attraverso la perdita della lucidità anche verbale, rinnegando della capacità strumentale della lingua per descrivere o apprendere una qualsiasi verità, cioè attraverso l'immersione nel caos doloroso di un passato perso non solo nell'esperienza e nella memoria ma soprattutto nella possibilità reale di ricrearlo attraverso la parola. La parola, quella fisica e foneticamente oggettiva, non serve di fatto a far rivivere il passato (i propri morti) se non cercando una forma di convivenza onirica con essi che continuamente segnala l'assurdo quando non il grottesco di tale tentativo. Sarà solo la trasformazione di questa parola-voce in una parola-sogno (o memoria) cioè in vera poesia a permettere l'espressione profonda della realtà del'io. E' riguardo a tale affermazione che va intesa a nostro avviso la continua e puntigliosa trasgressione che P. opera sulla forma, giocando dall'interno di essa con un dominio assoluto di tutte le sue strutture. E' ovvio che quanto si è affermato finora si riscontra molto chiaramente nel poema «La Voce», di grande signifi-

cato e valore nell'opera pascoliana, ma è anche ovvio che rilette in questa chiave le raccolte pascoliane si pongono certamente come soglia tra due periodi dell'intera poesia italiana, e aprono ad una nuova poeticità non solo formale³.

2. I CANTI DI CASTELVECCHIO

E' noto che è difficile stabilire la datazione corretta delle singole poesie pascoliane, apparse quasi sempre su pubblicazioni periodiche, composte di solito (come sapeva molto bene Montale) per celebrare certe «occasioni» ma quasi mai datate in modo autografico dall'autore. Riguardo ai *Canti di Castelvecchio*, possediamo oggi non solo le notevoli indicazioni raccolte ora nell'edizione nazionale (riguardanti soprattutto le moltissime varianti) ma una «cronostoria» esplicita, basata tra l'altro sugli scritti dello stesso P., che prospettano la raccolta con indubbia coerenza⁴.

I *Canti*, posteriori a *Primi Poemetti* la raccolta considerata per anni dalla critica la maggiore del poeta, opinione oggi in dubbio e da chi scrive non condivisa, si allacciano programmaticamente a *Myricae* (cioè «scavalcano») i *Primi Poemetti*, che vengono di fatto isolati) per tracciare una linea evolutiva cosciente e volontaria che stabilisce un rapporto esplicito tra le due opere. Questa volontà è evidente in tutta la raccolta, in cui sarebbe relativamente semplice trovare poemi che riprendono dialogicamente certe tematiche di *Myricae*.

D'altra parte, P. stesso volle sottolineare questa volontà di unione intertestuale nel ben noto inizio della *Prefazione* alla raccolta (è la prima frase), che ne evidenzia il rapporto diretto con *Myricae* con la strategica presenza della congiunzione «e» e dell'indefinito «altri» in funzione di marcato nesso semantico, creando una sorta di continuità discorsiva tra le due opere: «E sulla tomba di mia madre rimangano questi altri canti...!»

In più *Myricae* e i *Canti di Castelvecchio* come si sa presentano entrambi lo stesso epigrafe latino («arbusta iuvanti humilisque myricae»), e la critica ha molto lavorato sul valore di questa citazione) e sono le raccolte dedicate rispettivamente al

³ Giuseppe Nava, tra molti altri, ha colto in modo incisivo il viraggio della poetica pascoliana rispetto ai modelli ottocenteschi, e ne segnala con grande acutezza alcune di quelle che potrebbero essere le conseguenze liriche molto più ampie: «P. sperimenta architetture più complesse, affidate ad una fitta trama di rimandi interni: una serie di passaggi analogici che si succedono, quasi cerchi concentrici o anelli, per via appositiva, associando impressioni sensoriali diverse, così da dar vita a una costruzione a catena del testo» (1999: 635).

⁴ I *Canti* vennero pubblicati come si sa nella primavera del 1903. Alla prima edizione ne seguirono altre fino ad un totale di cinque, se ne escludiamo una sesta avvenuta dopo la morte di P., curata dalla sorella Maria che aggiunse alla raccolta un poema. Riguardo alla storia delle diverse pubblicazioni rimandiamo certamente alla lettura dell'introduzione di N. Ebani all'edizione nazionale. In questa sede va solo segnalato che le differenze più notevoli delle edizioni riguardano quella del 1910, in cui il poeta aggiunse l'intero gruppo dei poemi di *Diario Autunnale*, quella del 1905 in cui si aggiungono i tre poemi delle chiamate «poesie uccelline» e quella del 1907 in cui P. trasferì «Il Viatico» e «L'Imbrunire» da *Odi ed inni* ai *Canti*. Queste varianti comunque (salvo forse per quanto riguarda l'inclusione delle «canzoni uccelline») non trasformano sostanzialmente la raccolta, ma semmai ne rafforzano il senso globale, che il poeta aveva ben chiaramente stabilito come progetto chiuso. Oggi si considera definitiva l'edizione del 1910, che includeva come le altre il famoso gruppo di poesie *Il Ritorno a San Mauro*, di grande interesse metrico e poetico.

padre ed alla madre cioè i lavori sostenuti più direttamente dall'elemento nucleare del vissuto pascoliano.

Ma nonostante questi stratagemmi formali, e nonostante l'inegabile vincolo biografico che unisce le raccolte, le somiglianze tra entrambe sono molto discutibili e l'una è semmai il punto d'inizio di una traiettoria poetica e personale che culmina, piuttosto cambiata, nell'altra. Non solo gli aspetti formali, ma anche la narrazione e soluzione esistenziali, come si appuntava poc'anzi, vengono trattate infatti nelle due raccolte attraverso prospettive molto diverse. Ad esempio, va subito evidenziato che entrambe le raccolte hanno come centro di riflessione il tema del ricordo, il tentativo di un recupero sentimentale e sensoriale del passato la cui funzione è quella di lenire un dolore assoluto che il poeta individua perfettamente come centro della propria esistenza. *Myricae* apre in questo senso con la celebre «Il giorno dei morti», cioè attraverso quello che potremmo definire una specie di omaggio ad un elemento «esterno» affrontato in quanto tale, come è ovvio dalla scelta semantica del verbo dei primi tre versi: «Io vedo (...) vedo nel cuore, vedo un camposanto/ con un fosco cipresso alto sul muro...»; ed in perfetta simmetria formale (e bisogna ancora sottolineare quanto P. giuochi con tutte le *forme*) è proprio nella prima delle poesie delle due raccolte dove il bivio esistente tra entrambe viene appunto stabilito. La prima dei *Canti* è infatti «La poesia», dove il rapporto stabilito linguisticamente con elementi esterni «descrittibili» si è completamente invertito ed al centro dell'esperienza e della lingua stessa si pone un discorso metapoetico sulla poesia in quanto tale, che la trasforma nell'unico cammino per narrare (non descrivere) un'esteriorità affatto oggettiva. Nella lirica, com'è ben noto, la poesia (ormai a livello profondamente simbolico) diviene una lampada (e la critica ha più volte inciso nell'eco dantesco) che raccoglie sensazioni, che «illumina tacita/tombe profonde». In altre parole la poesia è l'unico strumento che permette al poeta di vedere, e come tale nega la capacità di tale percezione ad un livello sensoriale empirico, quello appunto enfatizzato in *Myricae*. Nei *Canti* dunque non solo la funzione poetica ha acquisito ormai una dimensione strumentale che non era ancora in *Myricae*, ma soprattutto il suo essere strumento simbolico (lampada) scarica un'altissima parte del suo valore sull'efficacia delle scelte significanti operate dal poeta. La voce poetica infatti viene assunta consapevolmente nel senso fallimentare che si appuntava poc'anzi (è abbastanza esplicita la sineddoche che soggiace al concetto «tacita»), ma è d'altronde l'unica via di contatto con il vissuto passato (morto) al quale può affiancarsi attraverso un rituale essenzialmente basato sulle forme, trascrivibile solo in termini di un significante che illumina gli occulti ed incoscienti significati.

Forse proprio in questo senso, le due raccolte sono sí in rapporto fra di loro, ma in un rapporto che potrebbe definirsi «chiasmico», che lascia emergere, a tutti i livelli, il predominio del subcosciente come gradino essenziale della maturazione personale di P., segnalando nei *Canti* il punto d'arrivo di questa progressione. Così ad esempio, se *Myricae*, la raccolta dedicata al padre, contiene il poema forse più intenso sulla figura centrale della madre («Colloquio»), nei *Canti* dedicati alla madre trovano luogo testi «agiografici» sul padre come la celeberrima «La cavalla storna», e questo indica una volontà affatto occulta di fusione delle memorie paterna e materna, come se entrambe, nella realtà subcosciente, fossero sovrapposte in un unico

ricordo che confonde qualunque identità reale, che nega qualsiasi tentativo di razionalizzazione del valore di entrambi. E ancora una volta sarà solo la forma a permettere l'esteriorizzazione di questo stato interno, proprio attraverso la ricostruzione «incrociata» che espressamente le due raccolte propongono.

Va d'altra parte aggiunto —per il rapporto diretto che questo fatto ha con il poema che si analizzerà—, che P. nei *Canti* ha assunto con piena maturità l'elemento onirico, il nesso incosciente e allucinatorio senza dubbio presente nella sua poetica matura, come il grande territorio, malfermo e oscuro che, certo più della natura «soleggiata» e onomatopeica, gli servirà come ispirazione e bagaglio referenziale simbolico. I *Canti* sono appunto gravidi di immagini subcoscienti, di filigrane semantiche, di simbolismi che marcano una ricerca di avvicinamento tra il mondo vivo della quotidianità insopportabile e quello morto, non solo quello naturale, ma quello dei defunti, delle presenze vitali sparite nel doloroso buco nero del passato. L'intero universo dei *Canti* è un viaggio in bilico tra il sensoriale e l'extrasensoriale, alla ricerca di quella famosa «voce» che ponga in unione due mondi paralleli da P. ormai intesi come parti equivalenti dell'essere. Anche in questo aspetto, in questo avvicinamento tra realtà e virtualità che l'onirico permette, ed in questa intuizione d'immanenza che il livellamento di vita e morte implica, P. anticipa senza alcun dubbio tematiche nucleari del Novecento.

La grande radicale differenza tra *Myricae* e *Canti* è dunque proprio in questa inflessione della traiettoria psichica e poetica di P., che nei *Canti* matura il suo rifiuto nei confronti di un ricordo passivo, e la sua definitiva assunzione del poetico come struttura sulla quale rendere convergenti i due mondi che conformano la sua complessa personalità. Nella importantissima prefazione ai *Canti* P. afferma: «E io non voglio. Non voglio che siano morti», posizione certo distanziata, nella sua determinatezza, dall'ancora confusa situazione sentimentale che descrive l'angosciata prefazione a *Myricae* e che a questo punto della riflessione non va intesa come un grido di disperazione, ma al contrario come l'espressione del progetto che racchiude l'intera opera. Ma in più, la ricerca psicologica che P. intraprende nei *Canti* nei confronti del proprio io parte da un'importante osservazione. Ancora nella prefazione alla raccolta P. afferma: «Io sento che a lei (mia madre) devo la mia abitudine contemplativa, cioè, quel ch'ella sia, la mia attitudine poetica. Non posso dimenticare certe sue silenziose meditazioni in qualche serata (...) Ella stava appoggiata sul greppo: io appoggiavo la testa sulle sue ginocchia. E così stavamo a sentir cantare i grilli e a veder soffiare i lampi di caldo all'orizzonte. Io non so più a cosa pensassi allora».

Com'è facile dedurre da queste parole l'elemento contemplativo in P. è di ordine psichico, non sensoriale, e la sua poetica è certamente quella del silenzio, quella della ricostruzione trasognata di un reale non visto ma percepito, attraverso una intellettualizzazione che si è perduta («non so a cosa pensassi allora») e la cui ricostruzione che si sa impossibile trova come unico possibile tentativo quello appunto del ricorso all'intera impalcatura poetica che fonde in modo indissolubile senso e suono, descritto e narrato, reale e irreale, come assi di un io che trova il proprio equilibrio solo nel riconoscimento della sua sostanziale molteplicità ed ambiguità. Pare necessario, anche se ovvio, segnalare che probabilmente in questo risiede la maggior

modernità del poeta, quella che lo scaglia ai limiti della post-modernità, che apre con la sua poetica (almeno per ciò che riguarda la letteratura italiana) l'orizzonte complesso che costituirà la nuova, frammentaria identità del XX secolo.

D'altronde, come la critica coralmemente ha segnalato *I Canti* costituiscono forse il momento più ricco dello sperimentalismo pascoliano, che in essi assume forme metriche complesse, spesso di derivazione classica, di cui in questa sede si segnala solo l'uso frequentissimo e dilatato del novenario in tutte le sue varietà ritmiche.

Ben nota è anche la sperimentazione dialettale operata da P. nella raccolta. Tanto importante è questo aspetto dei testi che P. si occupò di aggiungere all'opera il famoso glossario dei termini vernacolari di quelle «parollette che mal s'intendono» (cioè di termini garfagnini quasi tutti appartenenti al parlato contadino). Il glossario termina con delle brevi note riguardanti tradizioni romagnole, ma soprattutto tendenti a giustificare l'utilizzazione lessica in termini di precisione realista. Dice infatti P.: «Non credano mai le mie soavi lettrici che io inventi! Non son da tanto. E poi, non mi pare che si debba e che...si possa.» Ma, come si noterà nel commento al poema, il realistico ancora una volta viene sottoposto ad una revisione simbolica, ed anche l'uso dei termini vernacolari (che tanto affascinò Pasolini) è sconvolto dall'ambiguità del suo uso in quasi tutti i testi, come vedremo immediatamente ne «La Voce», riguardo all'unico, significativo vernacolare utilizzato nel poema.

3. «LA VOCE»

Come si è già accennato all'inizio di questo articolo, non si può affrontare un testo pascoliano senza far riferimento, anche se brevemente, alla vita, meno ancora se il testo in questione (com'è il caso de «La Voce») fa riferimenti espliciti a fatti concreti della biografia del poeta. Il testo è un notevole esempio della presenza del vissuto nell'opera pascoliana e della sua definitiva influenza sul vincolo tra significato e significante che l'analisi cercherà di evidenziare.

Considerando che è ben nota la vicenda biografica del poeta, di essa andrebbero segnalati solo alcuni elementi che interagiscono col poema che ci occupa, d'altra parte sorretto interamente dalla teoria poetica, linguistica e metrica che fa da sfondo a *Canti di Castelvecchio*, la raccolta alla quale appartiene. Rimandiamo, per chiunque voglia seguire le tracce autobiografiche del poema, alle molte biografie pascoliane, ricordando in questa sede solo i fatti esplicitamente riferiti nella poesia come l'episodio dell'incarcerazione del poeta nel 1879 (ai vv.37-38 e 41-42), la morte del padre (al vv.43), l'ingresso presso un'internato delle due sorelle minori (al vv. 44), la morte della madre riportata in toni diffusi e complessi ai vv.51-55. Da notare certo anche una sottesa confessione di tentato suicidio che attraversa l'intero testo (concentrata ai vv. 17-20) di cui forse l'unica conferma reale è da ricercarsi nella lettera a Caselli a cui si accennerà subito.

«La Voce» sin dalla prima edizione appare come la quattordicesima delle poesie della raccolta *Canti di Castelvecchio*, su un totale di 57 componimenti. Seguendo le indicazioni di P., appartiene dunque al tratto del periodo «triste» quello invernale se

i canti si intendono linearmente, quello della primavera «triste» se si intendono circolarmente.

Il primo riferimento alla composizione del poema è in un manoscritto del poeta del 1896 in cui assieme ad una serie di altri titoli si trova indicato quello de «La voce che chiama». Ancora in un manoscritto pochi anni dopo P. appuntava: «La Voce. Giovannino. Un soffio. Giovannino. E' Lei». Ma è solo nel 1902 che si trovano ormai segni della concezione e senso del poema. Riguardo al primo fatto il titolo quasi definitivo appare in un elenco di piccoli poemi; riguardo al secondo esiste una lettera scritta da P. a Caselli e datata 14 marzo 1902 nella quale troviamo indicazioni notevoli sull'importanza del poema: «Caro Alfredo questa poesia, non la leggere prima: ti farebbe male a leggerla, come a me, scriverla. Non la leggere sopra tutto ad altri (...) Essa va dopo i primi due fogli di 16, ossia alla 33^a pagina».

Nella ricostruzione di varianti curata da Ebani è un altro fatto notevole la scarsissima presenza di queste nella redazione del poema la cui stesura definitiva coincide praticamente con la prima stesura autografa quella che corrisponde ai manoscritti n. 45 e 46 presso l'archivio di Casa P. a Castelvecchio, ri-numerati nell'edizione nazionale della raccolta. Il manoscritto 46 che contiene la stesura definitiva del poema, è formato da tre fogli scritti a penna su una sola facciata; la successione di versi è scandita da spazi interlineari maggiori in sette gruppi di tre quartine di novenari.

Prima di iniziare l'analisi vero e proprio del poema bisogna quindi affrontare quella che potremmo definire «la questione del novenario» in P., del verso cioè che il poeta utilizzò in modo preferente in molte delle sue raccolte e poesie e che struttura e sostiene in modo significativo una gran parte dei *Canti*.

Sono molti e notevoli i contributi analitici e critici che hanno affrontato i motivi di fondo che soggiacciono alla scelta pascoliana di questo verso. Tra essi, oltre a quelli di Bigi (1965) e Beccaria (1975) molto noti, vi è il lungo articolo di Mario Pazzaglia del 1974 intitolato «I novenari di Castelvecchio» (oggi in Pazzaglia: 1979).

In questo articolo (al quale ci riferiremo a lungo) Pazzaglia sottolinea l'originalità metrica di P. individuandone il punto di maggior maturità nella lettera trattato a Giuseppe Chiarini (intitolata in realtà «*Della metrica neoclassica*» e oggi inclusa nel volume delle *Prose* edito dalla Garzanti (1981:904-976). Com'è noto è proprio in questa lettera che P. per la prima volta propone e affronta il concetto di «coscienza ritmica», quello che in maniera più diffusa diverrà più tardi la coscienza metrica, come un codice archetipico diremmo in termini attuali, sotteso e latente nella memoria culturale dei poeti e dei lettori, la cui origine viene descritta dal poeta in termini atemporalmente, quasi mitici: «prosa, poesia, musica: ogni espressione del pensiero era tutt'uno» afferma infatti nel ricostruire una specie di età primitiva della cronologia poetica (in coerenza a nostro avviso con il discorso più ampio sulla funzione poetica).

Detto in altri termini P. scopre due fatti che determineranno incisivamente la scelta del verso nella raccolta e nella poesia che ci occupa. Il primo è che certi versi del patrimonio italiano soggiacciono *naturalmente* nella coscienza melodica dei parlanti, emergono come un ritmo culturale che trascende la loro appartenenza contestuale ad una lirica, cioè conformano inesorabilmente, come dice appunto P., il ritmo

di una lingua prima di qualsiasi principio di ordinamento metrico. Il secondo, di maggior rilievo all'interno di questo contributo, è il valore metasignificativo che P. giuoca nel recupero di certi versi e molto concretamente del novenario. Il recupero di versi disusati infatti va collegato in lui al valore stesso del loro uso poetico, dato che «P. ancora una volta affida alla poesia la funzione di richiamare alla vita una forma già vivente e persa» (Pazzaglia: 1979: 83). Il ridare vita con l'uso rinnovato di un verso morto si trasforma così nella prima oscura metafora del fine della sua intera poetica.

D'altra parte la speculazione che dalla prospettiva solo significante sostiene nei *Canti* la scelta praticamente esclusiva dei novenari ha a che fare con questa ricerca di «naturalzza» che soggiace a certi ritmi a cui si faceva riferimento poc'anzi. A questa idea è legata l'importante speculazione pascoliana attorno ai due ritmi che sostengono l'andamento melodico di un verso, quelli che lui stesso definì come ritmo proprio e ritmo riflesso, o doppio ritmo.

Bigi, nell'importante studio sulla metrica pascoliana, commenta questo fatto parlando della copresenza in P. di due diversi piani ritmici: l'uno «scoperto» e l'altro «secreto». In realtà questo fatto è ciò che sostiene quello che potremmo definire il primo livello metaforico, e simbolico, di tutta la poetica pascoliana, ed equivale alla ricerca di una affinità assoluta tra il ritmo della poesia e quello interiore del soggetto.

Ora la teoria poetica di P., naturalmente, ha grandi debiti e forti dipendenze dalle importanti teorizzazioni generali proposte nel periodo in cui visse, di grande intensità per quel che riguarda la riflessione metrica. Oltre a Carducci, nel poeta si riscontra innegabilmente l'influenza di altri teorici tra cui è obbligatorio segnalare (come di fatto gli studi sul poeta fanno e come ci spiega ed informa minuziosamente Pazzaglia nel saggio citato) quella di Fracaroli il quale sostenne anzi tutto la piena somiglianza tra la versificazione italiana e quella greca, modulata attraverso il periodo mediolatino nel quale si attuò «una modificazione originalmente popolare, del verso classico dotto». A partire da queste premesse il teorico stabilì la necessità per qualsiasi metrica nuova (barbara o no) di ricercare e porre in evidenza il profondo legame di parentela che unisce la metrica italiana a quella appunto greca. P. aderì pienamente a questa proposta, al meno stando alle analisi e ricostruzioni che lui stesso offre di molti metri italiani e, fatto che riguarda concretamente questo contributo, basti come esempio il fatto che il poeta stabilì l'origine del novenario italiano e carducciano nell'enneasillabo alcaico. Allo stesso tempo l'interpretazione pascoliana di questo enneasillabo come di una doppia dipodia trocaica preceduta da anacrusi, rivela la sua personale predilezione per i novenari a ritmo ascendente e l'incorporazione che dell'anacrusi il poeta fece nelle sue poesie, come vedremo immediatamente nell'analisi.

La struttura del novenario pascoliano poggia in gran misura (come dimostra Pazzaglia) sulle indicazioni teoretiche di Fracaroli, rispetto alle quali però P. attuò interessanti variazioni. E' da sottolineare che una di esse fu un'adeguazione di P. del gliconeo latino trasformato in novenario con accenti di 1^a, 3^a, 6^a e 8^a e corrisponde al diciannovesimo verso del poema che ci occupa: «dritto e solo passava in fretta».

Va ora aggiunto che il tipo di novenario prevalentemente usato e preferito da P. sarà il novenario con accenti di 2^a, 5^a e 8^a sillaba, verso di cui il poeta ha un'ampia esperienza detratta da molte delle composizioni di *Myrica*, e che diviene la struttura metrica più ricorrente e significativa dei *Canti*, nei quali il verso è usato da solo, o anche alternato ad un ternario o senario. E' stato anche più volte notato che in versi di serie omogenee di novenari, P. attua una forte pausa d'intensità ogni gruppo di due versi. Come nota Pazzaglia: «Se al distico si toglie la prima sillaba considerata in anacrusi, ne risulta un esametro dattilico puro». Ritroveremo un esempio parzialmente riprodotto di tale verso in una delle variante più complesse de «La Voce», al verso trentatreesimo: «non far piangere piangere piangere».

Ancora in termini generali va notato che P. afferma una netta preferenza nei confronti delle sdruciole (la critica pone in rapporto questo fatto con il valore che il poeta dà alla parola in sé in quanto «portatrice di suono e significato»), fatto evidente nei *Canti* e nel poema che ci occupa. Saranno proprio le parole sdruciole, quelle cioè a ritmo dattilico, a rafforzare il ritmo lento che in parte provoca la perdita dell'intensità degli accenti principali, in favore di una modulazione melodica oscillante, una vera e propria serie di echi, costruiti su variazioni accentuative che servono ad isolare la singolarità significativa e ritmica di certe parole in coerenza con la già accennata ricerca di vari ritmi soggiacenti alle modulazioni di una lingua. Basti notare nel poema in analisi il quarto verso della prima quartina («col tremito del batticuore»), novenario di 2^a e 8^a nel quale addirittura l'accento normativo di quinta è eliminato e la modulazione rimica viene sostenuta dall'intensità di «tremito», indiscutibile nucleo semantico del verso.

P. stesso sottolineò l'intenzione teorica della propria versificazione quando, in molti saggi e commenti, parla di «intenzion d'accenti, di cadere delle pause, di uguaglianza d'intervalli», cioè in termini forse più attuali, come annota Pazzaglia nell'articolo più volte citato, teorizza un verso che cerca «una vibrazione continua tale da generare una specie di suono prolungato, vicinissimo a certe esecuzioni musicali basate sulle ripetizioni melodiche». A nostro avviso se non si ricerca nelle raccolte del poeta questa ripetizione e riflessione della melodia su se stessa ed in quanto tale, cioè se non si ricerca questa strana forma di «metariflessività» metrica, non si arriva a comprendere in tutta la loro importanza nessuna delle realizzazioni concrete attuate nei singoli poemi. Per questo il novenario, ci pare, diviene un verso essenziale nelle strutture del poeta se è vero (e ricorro ancora a Pazzaglia), che in P. quello di 2^a, 5^a e 8^a «diviene il metro della contemplazione o affermazione acronica: e come arresta il tempo esistenziale, così arresta il tempo metrico nell'onda dell'intensità suggerita dalle durate omogenee». Vedremo questo fatto in larga misura riprodotto nel poema, stabilendo un asse di cooccorrenza semantico fonetica di notevole importanza.

Ancora in termini generici, ma rapportabili al poema in questione, va detto che il novenario appena citato si alterna spessissimo nei *Canti* con quello ad accenti di 3^a, 5^a e 8^a sillaba, ed è questo, come già notato, il novenario più originale di P., quello che la critica ha segnalato come quasi totalmente istituito dal poeta per la tradizione italiana. Anche se la variante trocaica è meno frequente nei novenari dei *Canti*, ne incontriamo una, dominante tra l'altro, nel poema in analisi: è quella del verso

quinto («voce d'una accorsa anelante») in cui il ritmo assicura la forza accentuativa dei singoli termini.

La critica ha a lungo analizzato appunto il ritmo della poesia pascoliana, cercando di stabilire una predominanza di ritmi dattilici o anapestici, cioè ascendenti o discendenti. Come vedremo anche questo discorso generale è rapportabile al poema «La Voce», ma va in realtà ripetuto che P. attua una continua infrazione dei ritmi dominanti che punta a riaffermare dal punto di vista fonosimbolico, un discorso oscillante, come nel caso del verso, una successione di echi, di «voci» secondarie che affiancano quella solitaria della coscienza. Come vedremo questo aspetto è capitale nel poema sotto analisi, e diventa uno degli elementi più notevoli della sua struttura significativa.

Finalmente per concludere questa riflessione sull'uso generale del novenario in P., (in realtà riassunto affatto originale di studi metrici ormai stabiliti sul novenario pascoliano) si può parlare dunque della presenza nelle sue poesie di una grande varietà sia accentuativa che ritmica. Come già detto il chiamato novenario giambico di P. (con accenti di 2^a, 4^a, 6^a e 8^a sillaba) è la versione più complessa del verso. Esso deve essere inteso come una doppia tripodica trocaica preceduta da anacrusi, cioè come due emistichi di quinario e quaternario separati da una forte cesura. A questo tipo di novenario ne vanno aggiunti —per la frequenza d'uso— almeno altri due: quello con accenti di 4^a e 8^a sillaba, e quello con accenti di 2^a, 6^a e 8^a. Nel primo caso spesso il novenario genera un accento secondario di 2^a sillaba di notevole importanza ritmica; anche se, fatto caratteristico ed importante del poeta, si possono trovare versi con accento di prima. Va comunque notato che anche nell'uso del novenario più regolare e canonico (quello con accenti di 2^a, 5^a e 8^a sillaba) P. attua sfumature accentuative notevoli, soprattutto nei confronti dell'accento mediano, lasciando cadere l'intensità ritmica su quelli secondari e specialmente, come appena segnalato, sul primo. Va aggiunto che il poeta in questi casi trasgredisce la normativa, e rilancia nella loro identità accentuativa anche quelle parti della struttura grammaticale che i manuali di metrica sono soliti definire «per legge» parti atone. E' il caso del verso 40 de «La Voce», nel quale l'accento di prima obbliga ad una totale mutazione delle pause: «Tu, se non t'avessero ucciso».

Pazzaglia osserva che questi spostamenti o deviazioni accentuative dal modello ritmico di base sono «connessi a ragioni semantico-affettive», cioè (almeno nel caso del poema che ci occupa) alla volontà di isolare e focalizzare l'intonazione ed il ritmo su concetti intimamente vincolati alla poetica interiore di P. La strategia metrica in questi casi normalmente, come si è già notato, ricorre a parole di ampia estensione sillabica (quadrisillabe ad esempio); si noti il verso 73° del poema: «che m'addormentavano gravi».

Le variazioni costanti eseguite da P. nei confronti di un «modello» originale di novenario permettono di giungere a due conclusioni generali. La prima è che un possibile «elenco» di varianti del verso nel poeta ne riscontrerebbe almeno otto (quasi tutte presenti nel poema «La Voce»). Anche se noioso ne riproduciamo le strutture accentuative: di 2^a, 5^a, 8^a, di 3^a, 5^a, 8^a, di 2^a, 4^a, 6^a, 8^a, di 2^a, 6^a, 8^a, di 3^a, 6^a, 8^a, di 4^a e 8^a, di 2^a, 4^a, 8^a, di 3^a, 8^a con la variante notata dell'accento di prima.

La seconda è connessa all'importanza di P. come poeta, dato che nonostante le distorsioni e le variazioni, la scelta che fa del novenario come verso e metro «fisso»

ed in un certo senso monotono e cantilenante, è segno di una utilizzazione della forma che P. vuole decostruire a tutti i livelli. In questo senso, non solo le variazioni accentuative, ma l'exasperazione di tutti i livelli fonosimbolici diventano strumenti per negare l'oggettività operativa di qualsiasi forma. E' quello che la critica ha spesso valutato come una tensione fra modello e realizzazione e che pone il discorso teorico di P. ben oltre una riduzione «epocale». Rilette in questa chiave le sue lavoratissime strategie metriche devono far riflettere anche sul vero senso della teoria poetica de *Il Fancullino*. Le continue variazioni della forma ed il ritmo rappresentano nel poeta il cammino anti-razionale che l'io deve percorrere per raggiungere una verità soggettiva, seppur frammentaria e caotica. Siamo dunque di fronte ad una poesia del subcosciente, dell'onirico, del frammentario, certo più vicina ai postulati delle avanguardie del XX secolo che non a quelli del decadentismo del XIX. Come, in un suo importante contributo ed anche se a ben altro riguardo, nota Rosario Scrimieri: «Lo único que le queda al poeta es la consciencia de esta situación: ser consciente de la alienación: y a su poética, el ser poética de la consciencia que pone en evidencia y denuncia la alienación». (Scrimieri: 2003: 25)

4. ANALISI DEL TESTO

Una buona parte dei contenuti, e certe valutazioni globali sul poema in questione, sono già certamente emerse da quanto affermato finora. Bisogna dunque ora soffermarsi sui citati aspetti significanti ed isolarne il loro valore singolare in questo componimento. Siamo di fronte ad un poema composto da 21 quartine di novenari (schema 1) e che ad una prima lettura evidenzia subito la presenza di due ritmi: l'uno lento, espressivo, gestito da una forte volontà sintetica che appare evidenziato nelle quartine I e II e si riprende nella XVI e XVII in cui, non a caso, si ripetono anche quasi identiche le strutture lessico-semantiche. Nello schema del testo si possono notare anche, segnalati, altri due casi di quartine «intrecciate» lessica e semanticamente cioè, per gruppi, la VII e XIII e la XII e XV su cui si tornerà.

L'altro ritmo a cui si faceva riferimento è, al contrario del primo, sincopato, incoerente, rapido, certamente introiettivo e dialogico ed occupa, con vistosa centralità, il resto del poema. I due ritmi sono marcati non solo, come vedremo ed in coerenza con quanto affermato sulla poetica pascoliana in generale, dai livelli accentuativi, dai timbri imposti ai versi a sottolineare i valori fonosimbolici, ma anche dalla punteggiatura e strutturazione sintattica delle orazioni (schema 2). Questo schema permette di constatare ancora la quasi totale identità tra le quartine I e II, XVI e XVII (che intendiamo come un'ulteriore strategia di strutturazione trasversale). Soprattutto, vorremmo far notare che la correttezza sintattico-grammaticale di queste quattro quartine si oppone a una punteggiatura variabile, con presenza di esclamazioni ed interrogazioni, di periodi sospesi nel resto del testo. I due tracciati conformano in buona misura la curvatura melodica del poema e ne sostengono una parte essenziale dell'intera intonazione. E' molto evidente il valore connotativo di questa strategia, basti in questo senso soffermarsi sulle quartine IX e X di complessa realizzazione nella lettura (lo sono anche per altri aspetti, come si vedrà) proprio

per il risultato ottenuto dal lavoro di densa interpunzione. Anche se nell'analisi si tornerà globalmente su questo aspetto del poema, va notato qui che siamo di fronte ad un esempio tipico di quanto affermato sui due ritmi della poetica pascoliana, quello retto dalla correzione metrica, e quello in realtà sovvertito dalla pratica poetica che genera, in ogni verso, una mutazione d'intensità e tono che lo trasformano in un segmento in un certo senso autonomo dalla prospettiva significativa, anche se —come si vedrà immediatamente— tale autonomia ripercuote nella coraltà del poema con piena coerenza.

La correzione metrica di P. appare subito evidenziata dal canonico uso dei novenari di questo poema che, nonostante la presenza di sottili variazioni, aderiscono alle posizioni teoriche accennate ed alla predilezione del poeta per il novenario più puro, quello con accenti di 2^a, 5^a e 8^a sillaba, come si può osservare nello schema 3, che riproduce i diversi tipi di novenario presenti nel testo.

Si tornerà subito sulla questione accentuativa, che non è certo l'unica a porre in evidenza il virtuosismo formale di P. Questo appare anche immediatamente nella ricostruzione sillabica del poema e va qui ricordato (anche se palese ed ovvio) che lo schema sillabico e quello accentuativo, offerti in quest'analisi separatamente per questioni di comodità «ottica», conformano assieme lo scheletro essenziale del poema non solo in quanto definitivi caratteri del sistema metrico italiano, ma soprattutto perché P. ne sovrappone a tal punto le funzioni da renderle, come vedremo, del tutto inscindibili.

Molto brevemente si noterà subito allo schema 4 a livello di fenomeno sillabico l'ampio uso delle sineresi e la dieresi al verso 14°. Notevole la struttura del verso 50° della XIII quartina nel quale la norma (di origine dantesco) estensibile a tutti i dittonghi con la prima vocale accentata e la seconda tonica, prevede dieresi quando il dittongo è a fine verso. E' esattamente il caso del «poi» di questo verso (la cui «memoria metrica» è da rapportare al 16° verso del Canto III del *Purgatorio* di Dante). Notiamo anche nelle soluzioni sillabiche le sinalefe e dialefe (ad esempio ai versi 5° e 71°), ed anche la normativa fusione di entrambe con una sineresi come accade al verso 45°.

Bisogna ora soffermarsi sulla struttura sillabico-accentuativa di due quartine di speciale complessità, la IX e la XX, che meritano una spiegazione a parte riscontrabile nello schema 5. In esse troviamo esemplificato l'uso dell'anacrusi che consiste nel considerare la prima sillaba del novenario, non accentata, come un tempo «morto» (come si presumeva che avvenisse nella metrica classica e va ricordato quanto osservato sull'influenza di Fracaroli). In queste rare strutture accentuative, che la critica ed i manuali di metrica proprio in P. sono solite definire come «progetti mensurali» impliciti al testo, si rende vistosamente esplicita la già più volte citata caratteristica della metrica pascoliana che alla ferrea convenzione metrica (dal poeta perfettamente conosciuta), oppone soluzioni che reinventano completamente la norma a difesa della sua più ferma convinzione, e cioè che è l'accento ritmico l'essenza assoluta del verso. Nella IX quartina infatti non solo il poeta attua l'anacrusi, considerando «morta» e quindi non computabile la prima sillaba del verso («non»), ma a questa strategia aggiunge quella, anch'essa rara e segno di innegabile recupero arcaizzante, dell'episinalefe; in modo che il secondo verso della quarti-

na, ipometro, viene compensato con l'assegnazione dell'ultima sillaba del verso anteriore (33° e 34°). Solo così (in realtà giocando con le sillabe e con le norme) si ripristina l'organizzazione accentuativa necessaria alla coerenza della quartina all'interno del poema, ma soprattutto si mantiene la coerenza melodica dei versi. L'episinalefe si riscontra anche alla XX quartina, come si nota nello schema, nella quale si intensifica il valore di questa variazione sillabica di frequenza in rapporto con la rima, salvata proprio grazie a questo procedimento. Anche se innessario, vale la pena soffermarsi sul fatto che la lettura, e la modulazione ritmica naturale di questi versi, tradiscono di fatto il virtuosismo tecnico che ne garantisce la coerenza metrica come se il suono, sottomesso dalla norma e ridotto a sillabe e accenti, si elevasse prioritario e previo su qualsiasi struttura. Infatti un'esecuzione di verifica genererebbe una pronuncia mostruosa di questi versi (una cosa come: «(non) fa-pian-gere-pian-ge-re- pian- ge- rean- co- ra-chi...»). Per tornare alla lettura di senso di versi come questi, bisogna ricorrere ad un'esecuzione si dovrebbe dire di tipo interpretativo e semantico che pone in evidenza (come esempio ancora i versi 33° e 34°) la continuità intemporale, l'espansione tragica del pianto e del dolore nel presente («non far piangere piangere piangere ancora»), fatti sottolineati naturalmente anche dall'assenza di virgole pausative e dal marcato isolamento dell'avverbio reiterativo.

Ultimo fenomeno che va evidenziato in questo schema sillabico (ancora lo schema 4) è quello, per altro ovvio, della presenza di novenari tronchi, cioè normativamente costituiti da una sillaba in meno ed il cui carattere come novenari viene garantito solo dall'accento obbligatorio in 8ª sillaba, a riprova ancora una volta dell'importanza che il sistema ritmico ha in P. Questi novenari tronchi contengono l'unico termine vernacolare del poema, il diminutivo *Zvanî*, la cui pronuncia ed inflessione accentuativa (si è valutato il circonflesso non come segno di allungamento vocalico ma di elisione consonantica che non implica alterazioni metriche) si è ricostruita sullo studio delle forme romagnole contenuto nel saggio di Canepari *Italiano standard e pronuncie regionali* (1988).

Va notato che la grafia scelta da P. per la trascrizione fonetica di «giuani» (il «Giovannino» latente nel testo) pone la coscienza fonetica standard di fronte ad un termine che rapporta immediatamente il verbo «svani», suggerendo sottilmente il valore semantico più profondo unito al nome, unico termine esplicitamente, ritmicamente ripetuto lungo tutto il poema dalla «voce». Anche se non si ritornerà su questo fatto, esso è da mettere in rapporto con le affermazioni fatte anteriormente in questo articolo sull'uso del vernacolare nei *Canti*, il cui più profondo valore va probabilmente riveduto.

Se lo schema sillabico del poema ne garantisce la coerenza strutturale, va certo detto che il primo rapporto di coesione profonda tra le quartine è dato dalla loro ripetizione accentuativa che ne determina un'identità ritmica riscontrabile poi negli aspetti significativi (siamo allo schema 6). Come si dirà oltre il testo è tutto strutturato da un'espansione retta dal termine «voce» che si trasforma nelle prime quartine in soggetto del poema. Il novenario iniziale, il primo verso, con accenti di 3ª e 8ª sillaba (con leggera inflessione secondaria in sordina di 5ª: *c'è una voce nella (mia) vita*) sostiene tutta la struttura ritmica del testo dato che, con la presenza estesa di

secondari più o meno intensi, l'accento di 3^a e 8^a si ripeterà nei versi iniziali di tutte le quartine del poema. In questo senso va anche notata ancora una volta l'identità, anche accentuativa, tra le quartine I e II, XVI e XVII, con l'importante eccezione del primo verso della XVII in cui il chiaro accento di 1^a, seguito da quelli di 5^a e 8^a, serve a ripristinare il valore soggetto della voce, valore disperso e reso ambiguo nelle quartine centrali del poema. Vanno anche notate per la loro peculiarità le strutture accentuative delle quartine IX e XX che vedono riflessa la loro singolarità sillabica, come anticipato, nella complessità degli accenti. In modo significativo la XX ricomponne il novenario di 2^a, 5^a e 8^a del suo secondo verso (verso 78°) grazie all'episinalefe col primo, ma connota il verso 79° con un raro accento di 1^a, seguito da uno anomalo in 4^a, che rinforza ed intensifica il senso di «pieni» e crea una delle poche variazioni integrali del ritmo in tutto il poema. Si è intesa questa sfumatura accentuativa come opposizione tra il passato (gli occhi che *erano* pieni di pianto è un concetto ripetuto nel poema) ed il presente, il fatto cioè che gli occhi siano *ora* pieni, nel senso fisico e forse morboso, di terra, a sublimazione di una delle strategie metaforiche e simboliche più intense ed estese del testo, per cui proprio gli occhi, come in modo marcato, la bocca (lo strumento fisico della voce) vengano riempiti e in tal modo annullati dalla morte.

Molto brevemente va anche notata nella struttura accentuativa la perfetta alternanza scelta da P. tra novenari ad andatura dattilica e trocaica. In questo senso i versi appena riferiti della quartina XX rappresentano una delle poche presenze di un eco giambico, anche se questo dovrebbe generare, a rigor di norma, accenti secondari nelle sedi pari che non si notano nei versi in questione. Va anche ricordato che P. utilizzò spesso, specie nei *Cant.*, piccole infrazioni metriche come queste che, come ha notato la critica, puntano a sottolineare i valori più oscuri e profondi dei testi.

Bisogna sottolineare poi, ed è essenziale nella ricomposizione del poema, che la calcolata alternanza accentuativa rafforza il senso di unione espansiva del poema, la coesione delle quartine come parti omogenee di un organismo nel quale la singolarità del verso, sorretto dal timbro ritmico della parola, non oscura la corallità del messaggio: siamo certo di fronte ad una lirica di «voci» come vedremo subito.

Questi fatti sono riscontrabili anche, naturalmente, nell'analisi delle variazioni vocaliche e consonantiche del poema. Riguardo alle prime (schema 7) sono poche e non molto significative le coesioni interne, salvo quella dei gruppi ó/í, con variante í/ó e l'interazione espansiva é/ó/í.

Più complessa è invece la struttura consonantica del poema (schema 8). Di evidenza innegabile è la continua presenza di gruppi di doppie, in alternanza con sillabe implicate, numerosissime, con ripetizione sostenuta di dentali più nasale. Lo schema consonantico pone in rapporto fonetico i nuclei di significato e valga come esempio unico quello della I quartina dove i gruppi consonantici doppi /tt/tr/ uniscono foneticamente i termini /batticuore/petto/smarrita/afferra/ gli ultimi due uniti a loro volta dalla ben più salda coesione data dalla rima.

Come non poteva non accadere, la rima in P. è un altro degli aspetti intensivi dal punto di vista formale. Nel caso delle quartine del testo queste seguono lo schema fisso ABAB. Com'è noto col termine quartina si indica nella metrica italiana proprio un'ordine particolare di rime piuttosto che un tipo di strofa. P., che di strofe

anche delle più complesse come l'ode, se ne intendeva parecchio, non potè non tenere in conto questo fatto da cui deriva appunto la ferma rigidità delle rime del poema. Ma, naturalmente, l'assunto della norma lascia spazio in lui alla trasgressione. A questo fine P. attua anzi tutto i forti spostamenti timbrici ai quali obbliga la già citata punteggiatura (si pensi come unico esempio a quello deducibile dalla X quartina che ad una lettura di senso vede frantumata l'imposizione della rima e si riproduce: «Una notte dalle lunghe ore, nel carcere! Che all'improvviso dissi: avresti molto dolore tu, se non t'avessero ucciso»).

Ma è soprattutto agli enjambement, importanti indicatori di senso ed elementi strutturanti di rime secondarie, a cui il poeta affida la rottura del tono monotono e cantilenante che la rima apparentemente impone al testo. Vanno dunque riletti, facendo forte incisione su questi enjambement, ad esempio i versi 6° e 7°, 9° e 10°, 17° e 18°, 33° e 34° e così via. Basti soffermarsi, con un po' più d'attenzione sui versi 57° e 58° della XV quartina in cui l'enjambement tra il 1° e 2° verso («oh! la vita mia che ti diedi per loro, lasciarla vuoi qui?») seguito da quello tra il 3° e il 4° («qui, mio figlio? dove non vedi chi uccise tuo padre...») riscatta ed isola il senso drammatico del dialogo, rilegando la rima ad un piano secondario ed in un certo senso insignificante. In effetti altra constatazione notevole del poema è che le parole in rima non hanno un rapporto semantico specifico tra di sé, sono piuttosto artifici fonetici che lasciano riposare la coerenza significativa e lessico-semantica del testo su altri elementi.

E' in questo senso che si parlava all'inizio dell'analisi di un testo espansivo e corale; in effetti, come tenta di sottolineare lo schema 10, le quartine in esso si intrecciano ed implicano tra di loro non solo con la ripetizione lessica di termini identici (siamo di fronte a costruzioni epifrastiche continue, nonchè com'è molto evidente, ad un poema concepito come una lunga sequenza anaforica), ma trascinandoci gruppi semantici affini, creando un sistema di rapporti, anche rimici, del tutto nuovo e alternativo nei confronti di qualunque eventuale norma. Il testo si snoda così unendo i termini in nuovi significati segnati dai quattro vertici isotopici nucleari: *la voce* (che sostiene ampi traccati semantici: sussurrare, dire, ridire, brontolare, discorrere...); *la morte* (verificata in termini soprattutto fisici: la bocca piena di terra, il cimitero, il camposanto... ma risolta anche, in modo sorprendentemente moderno, con una costruzione ellittica in cui la morte della madre viene marcata solo dal verbo in plurale di 1ª persona che appare improvvisamente nel testo, ai vv. 54 e 55: non possiamo, sentiamo); *il dolore* (che si espande quasi interamente sul concetto «pianto», evidente traccia autobiografica del poeta che più volte testimoniò il proprio ricordo della madre piangendo associando quel pianto metonimico alle molte tragedie familiari); ed in fine *l'onirico*, forse l'asse più importante del testo e che ne struttura il percorso con maggior e più intenso livello di sfumatura: sogno, veglia, risveglio, notte, sonno, addormentarsi... Inutile sottolineare a questo punto che le parole ed i sintagmi significanti segnati nello schema, corripondono dalla prospettiva significativa con gli accenti primari che sostengono il testo.

Come a proporre un lungo, ossessivo monologo, un incubo, la «voce» —nucleo oggettivo del testo— si moltiplica in echi (voce smarrita, anelante, soffio di voce), smarrisce l'identità oggettiva («ma voleva dirti, io capiva»), si trasforma in «voci»

(basti notare che i soggetti logico/sintattici del testo sono: io, tu, noi, esso, essa, loro), si tramuta da soggetto in oggetto («c'è una voce nella mia vita»), ma alla quartina XII: «risentii la voce smarrita»), si confonde come tale con la voce dell'io («quante volte sei rinvenuta nei cupi abbandoni del cuore/ voce stanca, voce perduta») e finisce questa lunga, tortuosa metamorfosi, divenuta finalmente *parola* (verso 83°), cioè suono.

E' molto evidente che il sussurro memoriale, angoscioso, onirico che ripete sistematicamente l'invocazione al «Zvani» del testo, condensa la propria unica essenza come ricordo, non come suono reale, fisico, un ricordo che «esce» (verso 82°) e come tale si rende tangibile, riconduce il senso della sua essenza ossessiva, ripetitiva, tragica. L'evocazione subcosciente che ha intensificato il pathos dialogico del testo riaffermando, nel ricordo, un segmento del vissuto, si esplicita nella parola in quanto suono, e questa registra il suo essere voce di un presente continuo, quello della coscienza frammentaria, sconnessa, persa.

Per concludere dunque e chiudere una valutazione che senz'altro va ampliata, nei *Canti di Castelvecchio* in generale, ed in maniera molto concreta nel poema analizzato, è la parola, in quanto suono, nato dal devastatore processo della ricomposizione del ricordo, l'unico nesso reale, l'unico malfermo ponte che P. riesce a stabilire con il mondo dei suoi fantasmi e dei suoi traumi, percepiti ormai come parti di se stesso, e non come fattori esterni memorialmente recuperabili.

E' dunque la voce di P., quella del suo io ferito, inquietante, costruito su un'eco corale creato dalle assenze tanto quanto dalle presenze, reale ed irreale, la voce cioè del subcosciente più profondo che il poeta assume con sgomento, quella che viene presentata in questo poema. Vista in tale prospettiva, l'espressione di questa voce serve a conferire senso pieno nei confronti della modernità di P. e va utilizzata, a nostro avviso, come indicatore di un modo particolare necessario nelle riletture pascoliane che vada ben oltre la constatazione della magistralità formale ma anche —e questo è molto più complesso— della «patologia di morte» tante volte segnalata. Forse siamo di fronte ad una coscienza poetica che assume, per prima in Italia, l'orfanezza non solo a livelli biografici ma ampiamente, modernamente, cosmici.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Per ricerche bibliografiche generali su Pascoli vid il sito internet:

www.fondazionepascoli.it, attualizzato e completo «schedario» sui contributi critici attorno al poeta ed alle sue opere.

AA.VV. (1976): *Il Novecento*, vol. IX, tomo I, cap. IV «Giovanni Pascoli» (a cura di M. Tropea), Laterza.

AA.VV. (1999): *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da E. Malato, vol. VIII «Tra l'Otto e il Novecento», cap. IX: «Giovanni Pascoli», a cura di G. Nava, Salerno Editrice.

BECCARIA, G.: (1970): *Metrica e sintassi nella poesia di Giovanni Pascoli*, Laterza.

- (1975): *L'autonomia del significante: figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*. Einaudi.
- BIGI, E.: (1965): *La poesia di Giovanni Pascoli*, UTET.
- CANEPARI, L.: (1988): *Italiano standard e pronuncie regionali*, CLEUP.
- CONTINI, G.: (1968): *Letteratura dell'Italia unita (1861-1961)*, Sansoni.
- (1979): *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi.
- GIOANOLA, E.: (2000): *Giovanni Pascoli. Sentimenti filiali di un parricida*, Jaca Book.
- MUZZIOLI, F.: (1993): *Pascoli e il simbolo*, Lithos Editrice.
- NAVA, G.: (1999): *Storia della letteratura italiana*, vol. VIII («Pascoli»), Salerno Ed.
- PASCOLI, G.: (1939): *Poesie*, (con avvertimento a cura di A. Baldini), A. Mondadori Editore.
- (1980): *Opere*, (a cura di M. Perugi), Ricciardi.
- (1981): *Poesie-Prose, tomi I-II*, (con introduzione di L. Baldacci), Garzanti.
- (1983): *Lettere a Mario Novaro ed altri amici*, Massimiliano Boni Editore.
- (2001): *Canti di Castelvecchio vol. I-II*, Edizione Nazionale delle opere a cura di N. Ebani, La Nuova Italia.
- PAZZAGLIA, M.: (1979): *Teoria e analisi metrica*, Pátron.
- SCRIMIERI MARTÍN, R.: (2003): «El devenir de la poesía italiana en el siglo XX», *Cuadernos de Filología Italiana*, 10, pp. 9-26.

Schema 1

La Voce

I. C'è una voce nella mia vita, che avverto nel punto che muore; voce stanca, voce smarrita, col tremito del batticuore:	VIII. Le dicevi con me pian piano, con sempre la voce più bassa: la tua mano nella mia mano: ridille! vedrai che ti passa.	xv. Oh! la vita mia che ti diedi per loro, lasciarla vuoi qui? qui, mio figlio? dove non vedi chi uccise tuo padre... <i>Zvani?</i> ... -
II. voce d'una accorsa anelante, che al povero petto s'afferra per dir tante cose e poi tante, ma piena ha la bocca di terra:	IX. Non far piangere piangere piangere (ancora!) chi tanto soffrì! il tuo pane, prega il tuo angelo che te lo porti... <i>Zvani?</i> ... -	xvi. Quante volte sei rivenua nei cupi abbandoni del cuore, voce stanca, voce perduta, col tremito del batticuore:
III. tante tante cose che vuole ch'io sappia, ricordi, sì... sì... ma di tante tante parole non sento che un soffio... <i>Zvani?</i> ...	X. Una notte dalle lunghe ore (nel carcere I), che all'improvviso dissi - Avresti molto dolore, tu, se non t'avessero ucciso,	xvii. voce d'una accorsa anelante che ai poveri labbri si tocca per dir tante cose e poi tante; ma piena di terra ha la bocca:
IV. Quando avevo tanto bisogno di pane e di compassione, che mangiavo solo nel sogno, svegliandomi al primo boccone;	XI. ora, o babbo! - che il mio pensiero, dal carcere, con un lamento, vide il babbo nel cimitero, le pie sorelline in convento:	xviii. la tua bocca! con i tuoi baci, già tanto accorati a quei dì! a quei dì beati e fugaci che aveva i tuoi baci... <i>Zvani!</i> ...
V. una notte, su la spalletta del Reno, coperta di neve, dritto e solo (passava in fretta l'acqua brontolando, Si beve?);	XII. e che agli uomini, la mia vita, volevo lasciargliela lì... risentii la voce smarrita. che disse in un soffio... <i>Zvani?</i> ...	xix. che m'addormentavano gravi campane col placido canto, e sul capo biondo che amavi, sentivo un tepore di pianto!
VI. dritto e solo, con un gran pianto d'avere a finire così, mi sentii d'un tratto daccanto quel soffio di voce... <i>Zvani?</i> ...	XIII. Oh! la terra come è cattiva! non lascia discorrere, poi! Ma voleva dirmi, io capiva: Piuttosto di' un requie per noi!	xx. che ti lessi negli occhi, ch'erano pieni di pianto, che sono pieni di terra, la preghiera di vivere e d'essere buono!
VII. Oh! la terra, com'è cattiva! la terra, che amari bocconi! Ma voleva dirmi, io capiva: No... no... Di' le devozioni!	XIV. Non possiamo nel camposanto più prendere sonno un minuto, ché sentiamo struggersi in pianto le bimbe che l'hanno saputo!	xxi. Ed allora, quasi un comando, no, quasi un compianto, t'uscì la parola che a quando a quando mi dici anche adesso... <i>Zvani?</i> ...

La Voce

Schema 4

C'è u na vo ce nel ce ve ro na ac cor sa a ne lan te, che av ver to nel pun to che muo re; ce stan ca, vo ce smar ri ta, col tre mi to del bat ti cuo re:	Le di ce vi con me pian pia no, con sem pre la vo ce più bas sa: la tua ma no nel la mia ma no: ri dil le! ve drai che ti pas sa.	Non far pian ge re pian ge re pian ge re (an co ra!) chi tan to sof frì! il tuo pa ne, pre ga il tuo an ge lo che te lo por ti... Zva nì... -	U na not te dal le lun ghe o re (nel car ce re!), che al l'im prov vi so dis si - A vres ti mol to do lo re, tu, se non t'a ves se ro uc ci so,	o ra, o bab bo! - che il mio pen sie ro, dal car ce re, con un la men to, vi de il bab bo nel ci mi te ro, le pie so rel li ne in con ven to:	e che a gli uo mi ni, la mia vi ta, vo le vo la sciar ghe la li... ri sen tii la vo ce smar ri ta. che dis se in un sof fio... Zva nì...	Oh! la ter ra co mè è cat ti va! non la scia dis cor re, po i! Ma vo le va dir mi, io ca pi va: - Piu! tos to d'i un re que per no i!	Non pos sia mo nel cam po san to più pren de re son no un mi nu to, ché sen tia mo strug ger si in pian to le bim be che l'han no sa pu to!
C'è u na vo ce nel ce ve ro na ac cor sa a ne lan te, che al po ve ro pet to s'af fer ra per dir tan te co se e poi tan te, ma pie na ha la boc ca di ter ra:	Oh! la vi ta mia che ti die di per lo ro, la sciar la vuoi qui? qui, mio fig lio? do ve non ve di chi uc ci se tuo pa dre... Zva nì?...	Quan te vol te sei ri ve nu ta nei cu pi ab ban do ni del cuo re, vo ce stan ca, vo ce per du ta, col tre mi to del bat ti cuo re:	vo ce d'u na ac cor sa a ne lan te che al po ve ri lab bri si toc ca per dir tan te co se e poi tan te; ma pie na di ter ra ha la boc ca:	la tua boc cal co ni tuoi ba ei, già tan to ac co ra ti a quei di! a quei di bea ti e fu ga ci che a ve va i tuoi ba ci... Zva nì!...	che m'ad dor men ta va no gra vi cam pa ne col pla ci do can to, e sul ca po bion do che a ma vi, sen ti vo un te po re di pian to!	che ti les si ne gli oc chi, che ra no pie ni di pian to, che so no ra di vi ve re e d'es se re buo no!	Ed al lo ra, qua si un co man do, no, qua si un com pian to, t'u sci la pa ro la che a quan do a mi di ci an che a des so... Zva nì...
tan te tan te co se che vuo le ch'io sap pia, ri cor di, si... si... ma di tan te tan te pa ro le non sen to che un sof fio... Zva nì...	Quan do a ve vo tan to bi so gno di pa ne e di com pas si o ne, che man gia vo so lo nel so gno, sve glian do mi al pri mo boc co ne;	u na not te, su la spal let ta del Re no, co per ta di ne ve, drit to e so lo (pas sa va in fret ta l'ac qua bron to lan do, Si be ve?);	drit to e so lo, con un gran pian to d'a ve re a fi ni re co sil, mi sen tii d'un trat to dac can to quel sof fio di vo ce... Zva nì...	Oh! la ter ra, co mè è cat ti va! la ter ra, che a ma ri boc co mi! Ma vo le va dir mi, io ca pi va: - no... Di' le de vo zì o mi!			

Schema 5

IX	Ø	1	2	3	4	5	6	7	8	9
	[Non]	far	pian	ge	re	pian	ge	re	pian	ge
										[]
		1	2	3	4	5	6	7	8	
	[re](an	co	ral)	chi	to	sof	fri!			
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	
	il	tuo	pa	ne,	pre	ga il	tuo	an	ge	[]
	1	2	3	4	5	6	7	8		
	[lo]	che	te	lo	por	ti...	Zva	nî... —		

XX	1	2	3	4	5	6	7	8	9
	che	ti	les	si	ne	gli oc	chi,	ch'e	ra
									[]
	1	2	3	4	5	6	7	8	9
[no]	pie	ni	di	pian	to	, che	so	no	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	
pie	ni	di	ter	ra	, la	pre	ghie	ra	
1	2	3	4	5	6	7	8		
di	vi	ve	re e	d'es	se	re	buo	no!	

Schema 6

C'è u na vo ce nel ce vo ce stan ce col tre mi to del bat ti quo re:	la mia vi ta, che muo re; s'af ri ta, quo re:
vo ce d'u na ac cor sa a ne lan te, che al po ve ro pèt to s'af fer ra per dir tan te co se e poi tan te, ma pie na ha la boc ca di ter ra.	
tan te tan te co se che vuo le ch'io sap pia, ri cor di, si... non sen to che un sof fio... Z'va nì...	
Quan do a ve vo tan to bi so gno di pa ne e di com pas s' o ne, che man gra vo so lo nel so gno, sve glian do mi al pri mo boc co ne;	
u na not te, su la spal let ta del Re no, co per ta di ne ve, drit to e so lo (pas sa va in fret ta l'ac qua bron to lan do, Si be ve?);	
drit to e so lo, con un gran pian to d'a ve rea fi ni re co sì, m'i sen tii d'un trat to dac can to quel sof fio di vo ce... Z'va nì...	
Oh! la ter ra, co m'è cat ti va! la ter ra, che a ma ri boc co ni! Ma vo le va dir mi, io ca pi va: no... Di' le de vo zì o ni!	

La Voce

Le di ce vi con me pian pia no, con sem pre la vo ce più bas sa: la tua mia no nel la mia ma no: ri d'if le! ve drai che ti pas sa.	
[Non] far pian ge re pian ge re pian Ge [] [re](an co ra!) chi tan to sof ffrì! il tuo pa ne, pre ga il tuo an ge [] [lo] che te lo por ti... Z'va nì...	
U na not te dal le lun ghe o re (nel car ce re!), che al l'im prov vi so dis si - A vres ti mol to do lo re, tu, se non t'a ves se ro uc ci so,	
o ra, o bab bo! - che il mio pen sie ro, dal car ce re, con un la men to, vi de il bab bo nel ci mi te ro, le pie so rel li ne in con ven to:	
e che a gliuo mi ni, la mia vi ta, ri sen tii la vo ce smar ri ta che dis se in un sof fio... Z'va nì...	
Oh! la ter ra co me è cat ti va! Non la sci a dis cor re, po il! Ma vo le va dir mi, io ca pi va: - Piu! tos to d'ì un re que per no il!	
Non pos sia mo nel cam po san to più pren de re son no mi tu to, ché sen tia mo strug ger si in pian to le bim be che l'han no sa pu to!	

Oh! la vi ta mia che ti die di per lo ro, la vuoi qui? chi, mio fig lio? do ve non ve di chi uc cì se tuo pa dre... Z'va nì...	
Quan te vol te sei ri ve nu ta nei cu pi ab ban do ni del tuo re, vo ce stan ca, vo ce per du ta, col tre mi to del bat ti quo re:	
vo ce d'u na ac cor sa a ne lan te che al po ve ri lab bri si toc ca per dir tan te co se e poi tan te; ma pie na di ter ra ha la boc ca:	
la tua boc ca! co ni tuoi ba ci, già tan to ac co ra ti a quei di! a quei di be a ti e fu ga ci che a ve vai tuoi ba ci... Z'va nì...	
che m'ad dor men ta va no gra vi cam pa ne col pla ci do can to, e sul ca po bion do che a ma vi, sen ti vo un te po re di pian to!	
che ti les si ne gli oc chi, ch'è ra [no] pie ni di pian to, che so no pie ni di ter ra, la pre ghie ra di vi ve re e d'es se re buo no!	
Ed al lo ra, qua si un co man do, no, qua si un com pian to, t'u scì la pa ro la che a quan do mi di ci an che a des so... Z'va nì...	

Schema 7

XXII.

ó	í
---	---

 ó

é ú ó

ó á ó

é ó

XXIII. ó ó á

ó ó é é

á ó á

é ó é

XXIV. á á ó ó

á ó í (í)

á á ó

é ó í

XXV. é á ó

á ó ó

á ó ó

á í ó

XXVI.

ó	é
---	---

 é

é é é

ó á é

á á é

XXVII. ó á í

é í í

í á á

ó ó í

XXVIII. é í í

é á ó

é í í

í	ó
---	---

La Voce

XXXIX. é á

é ó á

á á á

í á á

XXX. á á á

ó á í

á é á

ó	í
---	---

XXXI. ó ó

á í í

í é ó ó

ú é í

XXXII. á é

á é é

í á í é

í í é

XXXIII.

ó	í
---	---

 í

é á í

í	ó	í
---	---	---

í	ó	í
---	---	---

XXXIV. é ó í

á ó ó

é í í

ó	é	ó
---	---	---

XXXV. á á

é ó ú

á á á

í á á

í é ú

XXXVI. é é

ó á í

í ó é

XXXVII. á ó ú

ú ó ó

ó á ó

é	(á)	ó
---	-----	---

XXXVIII. ó á

ó á ó

á ó á

é	é	ó
---	---	---

XXXIX. ó á

á á í

í á á

é á í

XL. á á á

á á á

á ó á

í ó á

XLI.

é	ó	é
---	---	---

é á ó

é é é

í é ó

XLII. ó á á

á á í

ó á á

í é á

Schema 10

C'è una voce nella mia vita, che avverto nel punto che inuore; voce stanca, voce smarrita, col tremito del batticuore:

voce d'una accorsa anelante, che al povero petto s'afferra per dir tante cose e poi tante, ma piena ha la bocca di terra;

tante tante cose che vuole ch'io sappia, ricordi, sì... sì... ma di tante tante parole non sento che un soffio... Zyau!

Quando avevo tanto bisogno di pane e di compassione, che mangiavo solo nel sogno, svegliandomi al primo boccone;

una notte, su la spalletta del Reno, coperta di neve, dritto e solo (passava in fretta l'acqua brontolando, Si beve?);

dritto e solo, con un gran pianto d'avere a finire così, mi sentii d'un tratto daccanto quel soffio di voce... Zyau!

Oh! la terra, com'è cattiva! la terra, che amari bocconi! Ma voleva dirmi, io capiva: - No... no... Di' le devozioni!

La Voce

Le dicevi con me pian piano, con sempre la voce più bassa: la tua mano nella mia mano: ridille! vedrai che ti passa.

Non far piangere piangere (ancora!) chi tanto soffrì il tuo pane, prega il tuo angelo che te lo porti... Zyau!

Una notte dalle lunghe ore (nel carcere!), che all'improvviso dissi - Avresti molto dolori, tu, se non t'avessero ucciso,

ora, o babbo! - che il mio pensiero, dal carcere, con un lamento, vide il babbo nel cimitero, le pie sorelline in convento:

e che agli uomini, la mia vita, volevo lasciargliela lì, risentii la voce smarrita che disse in un soffio... Zyau!

Oh! la terra come è cattiva! non lascia discorrere, poi! Ma voleva dirmi, io capiva: - Piuttosto di' un requie per noi!

Non possiamo nel camposanto più prendere sotto un minuto, ché sentiamo strugersi in pianto le bimbe che l'hanno saputo!

Oh! la vita mia che ti diedi per loro, lasciarla vuoi qui? qui, mio figlio? dove non vedi chi luccise tuo padre... Zyau!

Quante volte sei rivvenuta nei cupi abbandoni del cuore, voce stanca, voce perduta, col tremito del batticuore:

voce d'una accorsa anelante che ai poveri labbri si tocca per dir tante cose e poi tante; ma piena di terra ha la bocca;

la tua bocca! con i tuoi baci, già tanto accorati a quei di! a quei di beati e fugaci che aveva i tuoi baci... Zyau!

che m'addormentavano gravi campane col placido canto, e sul capo biondo che amavi, sentivo un tepore di pianto!

che ti lessi negli occhi, ch'erano pieni di pianto, che sono pieni di terra, la preghiera di vivere e d'essere buono!

Ed allora, quasi un comando, mi quasi un compianto, t'uscì la parola che a quando a quando mi dicei anche adesso... Zyau!